

El hombre y su tiempo



Adolfo Sánchez Vázquez

Estética y marxismo

Tomo I

**Althusser / Banfi / Brecht /
Bujarin / Castro / Caudwell /
Della Volpe / Fischer / Gara
udy / Gramsci / Che Gueva
ra / Kosik / Lefevbre / Lenin**

Adolfo
Sánchez Vázquez
Presentación y selección
de los textos

Estética y marxismo

Tomo I



Ediciones Era

Primera edición en español: 1970
Segunda edición en español: 1975
DR © 1970, Ediciones Era, S. A.
Avena 102, México 13, D. F.
Impreso y hecho en México
Printed and Made in Mexico

ÍNDICE

PRÓLOGO, 11

INTRODUCCIÓN GENERAL

LOS PROBLEMAS DE LA ESTÉTICA MARXISTA, 17

TEXTOS

I. EL MARXISMO Y LA ESTÉTICA

Introducción, 77

Mijáil Lifshits, *La estética histórica de Marx y Engels*, 79

G. A. Nedoshivin, *La estética marxista-leninista como ciencia*, 97

Yanko Ros, *Estética marxista y estéticas político-programáticas*, 113

Materialismo e idealismo en estética, 113

Estética científica y estéticas programáticas, 117

II. LA ESENCIA DE LO ESTÉTICO

Introducción, 120

L. N. Stolovich, *La esencia social de las propiedades estéticas*, 122

A. Yegórov, *La objetividad natural de lo estético*, 127

G. A. Nedoshivin, *La relación estética del hombre con la realidad*, 137

III. LA NATURALEZA DEL ARTE

Introducción, 149

Adolfo Sánchez Vázquez, *La definición del arte*, 152

Christopher Caudwell, *Arte, emoción y sueño*, 170

A. I. Búrov, *El objeto específico del arte*, 184

Alfonso Sastre, *El arte como modo humano de relación con lo real*, 192

Galvano della Volpe, *El arte como lenguaje*, 197

Bertolt Brecht, *El arte como diversión*, 205

El placer que el teatro nos procura, 205

El goce artístico, 210

IV. LA OBRA DE ARTE

Introducción, 211

Nikolai Bujarin, *Los formalistas y los elementos formales*, 215

Ernst Fischer, *Asunto, contenido y forma*, 223

Bertolt Brecht, *El formalismo y las formas*, 230

- Henri Lefebvre, *Dialéctica interna de la obra de arte*, 234
Georg Lukacs, *La individualidad de la obra de arte*, 244
Antonio Gramsci, *Sobre el contenido y la forma*, 254
 Contenido y forma, 254
 "Contenidistas" y "Calígrafos", 254

V. ARTE, IDEOLOGÍA Y SOCIEDAD

- Introducción*, 256
Y. N. Tynianov, *La correlación de la literatura con la serie social*, 260
Antonio Banfi, *Arte y socialidad*, 271
Lucien Goldmann, *Creación literaria, visión del mundo y vida social*, 284
Karel Kosik, *El arte y el equivalente social*, 298
Ernst Fischer, *Ideología y arte*, 306
V. I. Lenin, *León Tolstói, espejo de la Revolución Rusa*, 311
Louis Althusser, *El conocimiento del arte y la ideología*, 316
 La relación del arte con la ideología, 316
 ¿Puede relegarse al terreno de la ideología lo que no es científico?, 320
Galvano della Volpe, *Lenguajes artísticos y sociedad*, 321

VI. ARTE E HISTORIA

- Introducción*, 327
Bertolt Brecht, *La efectividad de las antiguas obras de arte*, 330
José María de Quinto, *La perdurabilidad de la tragedia griega*, 331
Georg Lukacs, *Perduración y caducidad de las obras de arte*, 336
Karel Kosik, *Supratemporalidad y temporalización de la obra de arte*, 344
Yanko Ros, *El progreso en el arte*, 351

VII. VALORACIÓN ESTÉTICA Y CRÍTICA ARTÍSTICA

- Introducción*, 354
Marcel Breazu, *El valor estético*, 357
Stefan Morawski, *La objetividad del juicio estético*, 376
Anatoli Lunacharsky, *Tareas de la crítica marxista*, 391
Pierre Macherey, *La cuestión crítica*, 395
Antonio Gramsci, *Criterios literarios: cultural, político y artístico*, 401
 Criterios metodológicos, 401
 Crítica política y crítica artística, 403
 El criterio político y el carácter artístico de una obra, 404

Bibliografía temática, 405

PRESENTACIÓN

PRÓLOGO

Como toda obra humana, esta antología es hija de su tiempo; es decir, de diversas circunstancias estrechamente ligadas entre sí. En primer lugar: las vinculadas con el complejo proceso que, desde la década del 50, está viviendo el pensamiento marxista en general y, de modo particular, su estética o teoría del arte. Este proceso se caracteriza *grosso modo* por un empeño en derribar los obstáculos que el dogmatismo y el esquematismo habían levantado desde mediados de los años 30 empobreciendo y limitando la teoría marxista; se caracteriza asimismo por el afán de ver nuevas realidades con ojos nuevos, abriendo así nuevos cauces a la investigación y devolviendo al marxismo como teoría y método lo que debe constituir su médula misma, a saber: su vinculación con la praxis, y con ello, su carácter vivo y creador.

Sin embargo, este proceso no ha discurrido ni discurre linealmente; los viejos hábitos de pensamiento, la incapacidad de mentes burocratizadas para hacer frente a nuevas situaciones con una actitud fresca y abierta y, en otros casos, la presión de las tareas políticas directas e inmediatas o la impaciencia subjetivista ante el curso, a veces moroso, de los acontecimientos, son siempre un terreno abonado para que florezca de nuevo el sectarismo, y con él nuevas versiones del dogmatismo. De ahí la resistencia que el marxismo encuentra, como doctrina viva y creadora, incluso entre muchos que pretenden teorizar o actuar en su nombre.

La situación actual en la estética marxista testimonia este proceso ambivalente: intento de romper y superar los estrechos cauces en que se había desenvuelto durante más de dos decenios (1932-1956), y empeño de sostener en el fondo —aunque con modificaciones de forma— las mismas concepciones que, durante ese periodo frenaron —cuando no ahogaron— el desarrollo del pensamiento estético. Lo que hoy resulta evidente es que ya no es posible hacer pasar por estética marxista sin más la que dominó en el citado periodo, bautizado posteriormente con la elusiva expresión de “culto a la personalidad”. Y es evidente asimismo que ya no es posible aferrarse a la imagen de una estética única, monolítica y cerrada, a menos que los que pretenden sostener su validez se empeñen en ignorar la existencia de vigorosas corrientes que, dentro de la propia estética marxista, impugnan ese monopolio teórico.

Ciertamente, toda una serie de vivas polémicas y de importantes trabajos han contribuido, en estos últimos años, a cambiar radicalmente la imagen de una estética única que correspondería a los principios básicos del realismo en general y del realismo socialista en particular. Hoy tal ima-

gen sólo puede subsistir en la medida en que se borran los trazos de otra nueva. Sin embargo, la persistencia de concepciones anteriores en algunos países socialistas, no sólo en el terreno de la teoría sino también en el de la praxis artística, aunada al empeño de ciertos adversarios del marxismo en presentar esa imagen anterior con los trazos más burdos posibles —ya que así se les antoja un blanco fácil de alcanzar— hacen que los esfuerzos teóricos renovadores de estos últimos años no logren dar todavía una idea cabal del verdadero estado de cosas en el campo de la estética marxista.

Así, pues, ya desde hace varios años, se sentía agudamente la necesidad de ofrecer al amplio público interesado en estas cuestiones una recopilación de textos que contribuyeran, ante todo, a dar esa idea. Y esa necesidad se sentía más imperiosamente cada vez que se recaía —y se reca—, particularmente en algunos países socialistas, en errores y prácticas del pasado. Pues bien, a esta necesidad insoslayable pretende responder la presente antología, por lo cual creemos que nos asiste la razón al calificarla de obra de circunstancias. Nacida de las circunstancias en que se encuentra hoy la estética marxista aspira a satisfacer una necesidad fundamental determinada por ellas.

Ahora bien, no habríamos permanecido fieles a nuestro propósito originario, dictado por esa necesidad, si hubiéramos descartado de nuestra recopilación los textos representativos de la estética corriente que dominó desde los años 30 hasta bien entrada la década del 50 para ofrecer sólo aquellos que muestran precisamente la visión opuesta. Con ello, no habríamos hecho sino pasar de una unilateralidad a otra y amputar no sólo del pasado inmediato, sino incluso del presente, un sector del pensamiento estético marxista que dista mucho, quíerese o no, de haber perdido su vigencia. Y no sólo se mutilaría un cuadro verdaderamente representativo de sus diversas e incluso opuestas corrientes, sino que eliminaríamos el obligado punto de referencia para comprender ciertas posiciones críticas o polémicas. Por ello Zhdánov ocupa su debido lugar en nuestra antología así como los textos de otros autores en los que se exponen las tesis fundamentales que, hasta hace años, dominaban casi de un modo incompartido en el campo de la estética marxista.

Sin embargo, los textos que hemos seleccionado datan, en su mayor parte, de las dos últimas décadas; es decir, corresponden al periodo en que se impugna la estética hasta entonces dominante, se someten a discusión tesis que pasaban por básicas desde un punto de vista marxista, se precisa o enriquece el significado de otras y, finalmente, se trata de poner la teoría en consonancia con una praxis artística más rica y diversa, pero a su vez más problemática que la que, durante los años anteriores, había constituido el objeto de su reflexión. Pero, aunque los textos seleccionados pertenecen sobre todo a los años 50 y 60, hemos recogido también otros más lejanos en el tiempo, de la década del 20 —como los manifiestos de la vanguardia artística rusa de los años inmediatamente posteriores a la

Revolución, los de Pletnev— el más descollante teórico del Prolet-Kult, Tyniánov —alto exponente del formalismo ruso— y Lunacharsky, artífice de la política cultural y artística soviética bajo la inspiración de Lenin. Con todo, nos hemos trazado un límite temporal que coincide deliberadamente con el inicio de la nueva era que abre en noviembre de 1917 la primera revolución socialista para la teoría estética marxista y para la praxis artística.

En efecto, con excepción de los artículos de Lenin “La organización del partido y la literatura del partido” y “León Tolstoi, espejo de la Revolución Rusa”, todos los textos incluidos son posteriores a la Revolución de Octubre y, por tanto, tienen ya como telón de fondo un mundo humano nuevo que, con su praxis social y en particular con su práctica artística, plantea cuestiones vitales a la teoría estética marxista. Por esta razón, nuestra antología no incluye los textos capitales de Marx y de Engels sobre cuestiones estéticas que por otro lado pueden conocerse en español a través de la admirable recopilación de Mijaíl Lifshits. Tampoco incluimos por la misma razón textos de sus eminentes discípulos del siglo pasado y del presente como Paul Lafargue, Franz Mehring, Antonio Labriola y Gueorgui V. Plejánov que se ocuparon de estos problemas antes de la Revolución Socialista de Octubre.

Los textos recopilados aparecen agrupados en torno a once temas que, a nuestro juicio, tienen una importancia vital no sólo por el lugar privilegiado que ocupan dentro de toda estética, sino también por el interés particular que revisten para los estéticos marxistas así como por los problemas y discusiones que han suscitado —durante años— entre ellos. En cada tema hemos procurado, a su vez, seleccionar varios textos que ofrezcan respuestas diversas —cuando no opuestas— a las cuestiones medulares correspondientes.

Los textos de cada capítulo van precedidos de una presentación introductoria en la que se llama la atención del lector sobre las circunstancias en que apareció el escrito respectivo, sobre la tendencia fundamental de su problemática o sobre la peculiaridad de sus soluciones. El autor es perfectamente consciente de que en un trabajo de esta naturaleza no podían dejar de transparentarse sus propias posiciones estéticas, ya que éstas pueden percibirse incluso en la presentación y ordenación de los escritos recopilados. Sin embargo, hemos pensado que justamente por tratarse de cuestiones tan debatidas en los últimos años debíamos fijar explícitamente nuestras ideas, al menos en algunas de las cuestiones más controvertibles, y así hemos tratado de hacerlo sobre todo en la introducción general “Los problemas de la estética marxista”, y, por supuesto, en los textos propios seleccionados. No está, pues, el lector ante una ecléctica combinación de textos carente de un hilo conductor, ya que semejante yuxtaposición de ideas y opiniones no harían más que aumentar su perplejidad y confusión. Pero tampoco se trataba de trazarle todas las veredas, o dejar abiertas unas puertas fijas. Lejos de ello, al seleccionar, ordenar y presentar los

textos, hemos procurado que, en cada tema, el lector disponga del suficiente margen de opción para que pueda formar su propio criterio sobre la base de un material amplio y diverso; es decir, suficientemente representativo.

Esta amplitud y diversidad ha sido puesta a prueba en cada caso al seleccionar determinado texto o incluir un autor. Se ha partido de la idea de que en un trabajo antológico como éste, que responde precisamente a la necesidad de ofrecer un cuadro amplio, rico y diverso de la estética marxista, dejando a un lado la imagen cerrada, monolítica y única de ella, la nómina de autores recopilados no podía quedar reducida a "verdaderos marxistas", o marxistas "químicamente puros", ya que ello nos obligaría a extender patentes de pureza, función que consideramos muy peligrosa y que, además, no nos consideramos aptos para desempeñar.

El criterio que nos ha guiado al seleccionar es, en verdad, bastante simple: incluir aquellos textos que, independientemente de como los califiquen sus propios autores, o del calificativo que merezcan a otros marxistas, puedan ser puestos en una relación lógica con principios básicos del pensamiento de Marx y de Engels, o considerados como frutos de un enfoque estético que tiene su raíz en ellos. De acuerdo con este amplio criterio se justifica, por ejemplo, la inclusión de un texto como el de Tyniánov (en el capítulo vi), el formalista ruso de la década del 20, que tras de ser objeto de la acerada crítica de los marxistas soviéticos de aquel tiempo y tras de una enconada y larga polémica, acaba por aceptar la influencia de los factores sociales en la evolución literaria, situándose así en un área vital del marxismo. Tyniánov representa tal vez un caso-límite y, por ello, el que podría suscitar más dudas u objeciones dentro de nuestra recopilación. Con todo, hemos decidido incluirle porque, en primer lugar, su trabajo es un hecho cultural-teórico que se produce en un país socialista, diez años después de la revolución, formando parte de su vida teórica y en estrecha relación con su praxis artística (literaria) y, en segundo lugar, porque los nexos entre el formalismo ruso y el marxismo —pese a sus incomprensiones mutuas— ponen de manifiesto la capacidad del segundo para dejarse fecundar y fecundar, a su vez, otras ideas.

Las cosas no se plantean con ese grado de problematicidad cuando se trata de autores que se remiten explícitamente al marxismo y que, deliberadamente, han tratado de partir de sus principios y aplicar sus métodos, cualesquiera que sean los resultados o conclusiones a que hayan llegado. En estos casos, nos hemos atenido al criterio amplio antes expuesto; es decir, nos hemos abstenido de excluir a nadie en nombre de una supuesta ortodoxia estética, o estética marxista supuestamente válida y suficientemente fundada, en nombre de la cual pudiera condenarse —por no marxistas— las tesis que no concordaran con ella. La situación actual de la estética marxista, justamente por haber vivido ya con exceso semejante proceso, exige lo contrario, aún a riesgo de cometer errores de otro género; o sea, exige incluir autores diversos, a partir del criterio antes señalado,

aunque no coincidan en la apreciación general del marxismo o en el modo de concebir la naturaleza de la estética y el contenido de ésta dentro de él.

Por otro lado, la diversidad en este terreno teórico tiene que ser admitida cualquiera que sea la vinculación de los autores con la práctica política. Algunos fueron o son marxistas militantes e incluso miembros destacados en la actividad política organizada; otros han permanecido o permanecen —voluntaria o involuntariamente— al margen de esa actividad política práctica. En ninguno de estos casos, hemos dejado de tener en cuenta que existiendo, ciertamente, como existe una relación entre un plano y otro, se trata de planos distintos. En consecuencia, no nos hemos dejado llevar por la idea —tan funesta en el pasado— de que la autoridad política entraña de por sí una autoridad en cuestiones estéticas ni tampoco hemos tenido presente las divergencias políticas a la hora de recoger una aportación teórica.

En algunos problemas concretos, particularmente los abordados en los dos últimos capítulos (sobre el destino del arte bajo el socialismo y acerca de las relaciones entre arte y política) hemos dejado también la palabra a algunos importantes dirigentes políticos. Su inclusión se debe a la importancia histórica y a la función práctica que sus opiniones o decisiones han desempeñado en las discusiones estéticas, o en el desarrollo de una política cultural que afectaba directamente al destino del arte en particular. Pero el hecho innegable de la influencia efectiva de determinada política cultural —artística, en una etapa histórica dada, en la teoría estética y en la praxis artística— hecho que no puede ser ignorado cuando además se ha producido en nombre del marxismo —no puede hacernos modificar nuestra posición antes señalada—, a saber: que en el terreno de la estética los criterios políticos no pueden ser convertidos en criterios teóricos. Por ello, en nuestra antología recogemos los textos que, a nuestro modo de ver, contribuyen a esclarecerla o enriquecerla, representan ciertas posiciones dentro de ella o, finalmente, han desempeñado un importante papel en las discusiones estéticas o en el desarrollo de cierta praxis artística.

Debemos señalar las dificultades y limitaciones con que hemos tropezado, derivadas, en primer lugar, de un hecho muy simple que no deja de ser significativo: esta antología no tiene precedentes. No los tiene, desde luego, en los países de lengua española y, hasta donde estamos informados, tampoco fuera de ellos, incluyendo los países socialistas. Se trata, pues, de la primera recopilación amplia y representativa de textos de estética marxista, lo cual no deja de sobrecogernos un poco, ya que justamente por ser la primera, de ella serán también los primeros y no pequeños errores. En segundo lugar, las dificultades y limitaciones derivan de la dispersión de textos en publicaciones y revistas de las que no siempre ha sido posible disponer. No obstante, después de largos años de trabajo sobre centenares de textos, a través del proceso de sucesiva criba y selección, propio de una antología, hemos llegado a la recopilación que ofrecemos en la presente edición.

Somos los primeros convencidos de que no están aquí todos los que son y de que dadas las limitaciones obligadas de espacio a que ha debido someterse una tarea de este género, pese a la prodigalidad mostrada en todo momento por Ediciones Era, sería difícil que pudieran estar todos los que han contado o cuentan en la materia que ahora nos interesa. Hemos aspirado, sin embargo, a que todos los que figuran en nuestra recopilación estén en ella por el valor teórico de sus textos o por la importancia histórico-cultural de estos en una fase dada, aunque su lugar hubiera podido ser ocupado, en algunos casos, por otros de mérito o importancia no inferior. Es evidente que las discusiones, críticas y sugerencias que suscite la presente antología constituirán una valiosa ayuda para subsanar errores de monta, reparar graves omisiones o justificar posibles exclusiones en reelaboraciones sucesivas de la presente obra. Pero creemos sinceramente que la condición *sine qua non* para poder presentar más adelante a los estudiosos de la estética marxista y en general a las personas interesadas en ella, un cuadro lo más fiel y rico posible del pensamiento estético marxista, era dar este primer paso, que hasta ahora no se había dado, haciendo frente a sus riesgos y dificultades, pues sólo a partir de él podrán lograrse realizaciones más felices.

Los textos recopilados proceden de las fuentes más diversas: libros, revistas, periódicos, etc., y la extensión con que figuran en nuestra recopilación varían desde capítulos o ensayos reproducidos íntegramente o casi en su totalidad hasta artículos, discursos o declaraciones breves, pasando en algunos casos por textos fragmentarios o hacedillos de sentencias. En este aspecto no hemos querido sujetarnos a un criterio formal y único, sino a las exigencias de la claridad y coherencia de la exposición de la tesis sustentada. Siempre se señala, asimismo, la procedencia del texto en cuestión con las indicaciones bibliográficas que permitan localizarlo en la versión española —si ésta existe— o en la edición original.

Finalmente, si la presente selección de textos y nuestra presentación de ellos permiten obtener un conocimiento más rico y amplio del estado actual de la estética marxista y contribuyen a borrar la imagen de ella como una estética cerrada, normativa y monolítica, nos daremos por satisfechos ya que habremos logrado en gran parte el objetivo que nos proponíamos alcanzar.

México D. F., diciembre de 1969

LOS PROBLEMAS DE LA ESTÉTICA MARXISTA

I

El primer problema que se plantea a una estética marxista es esclarecer su propia relación con Marx, a fin de determinar el lugar que ocupan las cuestiones estéticas dentro de la doctrina que lleva su nombre, y el tipo de relación que su problemática mantiene con el marxismo en su conjunto. Dicha relación con Marx determina, en gran parte, el modo de concebir la estética marxista.

Podría pensarse que esta relación es obvia, y que mostrarla no ofrece dificultad alguna. Sin embargo, la dificultad existe —y, sobre todo, ha existido— como lo demuestran los esfuerzos teóricos llevados a cabo, en diferentes tiempos, para crear una estética marxista.

Digamos, en primer lugar, que durante un largo periodo los que se consideraban los más fieles depositarios del pensamiento de Marx ignoraban la posibilidad de que pudiera darse una estética en el marco de su pensamiento. Eran los tiempos —finales del siglo pasado y comienzos del presente— en que los dirigentes de la socialdemocracia alemana, Bernstein y Kautsky, que se hacían pasar por los discípulos directos de Marx y Engels, gozaban de una gran autoridad teórica en el seno de la II Internacional. Su actividad política se caracterizaba por su reformismo y oportunismo, y, en el plano teórico, se distinguían por su tendencia a vulgarizar y achatar el marxismo, reduciéndolo a una doctrina económica en su más estrecho sentido. En esas condiciones era imposible que los teóricos socialdemócratas pudieran apreciar lo que había de valioso en las obras de Marx para la solución de problemas estéticos fundamentales, y de una teoría del arte en particular. Para ellos, Marx no ofrecía nada importante en este terreno con excepción de algunos juicios dispersos e intrascendentes. Por esto, para tratar de cubrir el ancho hueco dejado por la doctrina marxista en este campo echaban mano de ideas ajenas, preferentemente de Kant (idea del arte sin contenido ideológico y medio de placer estético, que Kautsky hizo suya).

Aunque otros dirigentes socialdemócratas —como Paul Lafargue, Franz Mehring y Rosa Luxemburgo— reaccionaron críticamente contra el achataamiento del marxismo y contra el desdén por los juicios estéticos y literarios de Marx y Engels, no acertaron a ver el nexo íntimo y esencial entre sus ideas estéticas y literarias y la médula misma de su doctrina.

Esta situación no cambió sustancialmente en los primeros años de la Revolución Socialista de Octubre. Se planteaba, sí, la necesidad de crear

una nueva teoría estética, pero sus fuentes no se buscaban en Marx, quien para los teóricos de aquel tiempo sólo se había ocupado casual y fragmentariamente de cuestiones estéticas y literarias, sino en Plejánov, Kautsky, Mehring y Friche. Se insistía, una y otra vez, a lo largo de la década del 20 —con la excepción de algunos trabajos que trataban de poner en relación sus ideas estéticas con las tesis fundamentales del materialismo histórico— en que Marx y Engels sólo habían abordado ocasionalmente los problemas del arte y la literatura y, además, en muchos casos, para expresar juicios estéticos o literarios de carácter personal sobre obras o autores.

Como en los juicios estéticos y literarios de Marx no se veían más que apreciaciones subjetivas y, por otro lado, no se descubrían en su propia doctrina —en su concepción del hombre y de la sociedad— los elementos necesarios para caracterizar al arte como un fenómeno social específico, no se lograba ir más allá de su caracterización por su naturaleza social e ideológica. Sobre esta base, se elaboraron teorías y aplicaron métodos que, al considerar el arte exclusivamente como un fenómeno social y supraestructural, conducían al más crudo sociologismo e ideologismo. Aplicando estrechamente las concepciones de Plejánov —con su búsqueda del “equivalente social” del arte y la literatura— se veía en la obra artística la traducción de la vida económica y social en un lenguaje peculiar, y dejando a un lado la peculiaridad de este lenguaje, se trataba de establecer su correspondencia con la economía y los factores sociales.

La estética se convertía así en un capítulo del materialismo histórico; lo que interesaba del arte no era lo que había en él de forma específica de la supraestructura o de la actividad práctica humana, sino justamente lo que tenía de común con otros fenómenos supraestructurales, así como su correspondencia —entendida como traducción o transcripción— con la vida económica y social. La estética se reducía a una sociología del arte. La relación de la estética con Marx sólo se manifestaba a los ojos de los teóricos de este cuño (Friche, Perevézhev, Medvédev, etc.) al descartar su naturaleza propia, intrínseca, y considerarlo exclusivamente en el terreno ideológico y sociológico.

Tenemos, pues, que por un lado se desdeñaba la contribución de Marx a la creación de una estética marxista, y cuando se recurría a él era para hacer de la estética un capítulo especial de la sociología, y no una teoría específica vinculada, a su vez, de un modo necesario y esencial con el materialismo histórico.

Ahora bien, para que la estética marxista no se redujera a la aplicación de las tesis generales de Marx y Engels acerca de la sociedad, y pudiera surgir como una disciplina propia, relativamente autónoma dentro del marxismo, y, al mismo tiempo, en relación indisoluble con él era preciso revalorar las afirmaciones de Marx y de Engels sobre cuestiones estéticas generales, así como sus juicios literarios, y poner al descubierto los nexos explícitos o implícitos de esas ideas con los aspectos más vitales de su concepción del hombre, de la sociedad y la historia.

Dejemos por ahora a un lado el problema de cómo fue evolucionando el modo de concebir las relaciones entre la estética marxista y Marx. Subrayemos tan sólo que es, a partir de los trabajos de Mijaíl Lifshits —en la década del 30— cuando se comienza a ver los nexos entre las ideas estéticas de Marx y el conjunto de su doctrina, así como el carácter necesario y esencial de esa relación. Preguntémosnos, finalmente en dónde radica la verdadera relación —ignorada durante largo tiempo o reconocida de un modo simplista por su lado ideológico o sociológico— entre la estética marxista como teoría de un comportamiento humano específico, y las ideas (no sólo estéticas) del propio Marx.

Por supuesto, a esta cuestión no se puede responder poniendo a Kant en el lugar de Marx, como hicieron los teóricos de la socialdemocracia (Kautsky, sobre todo, y en menor grado, pese a su visión más amplia del problema, Mehring). Tampoco aferrándose a sus afirmaciones explícitas o clasificando y sistematizando sus juicios estéticos o literarios, sin reparar precisamente en aquellos —dispersos y poco numerosos— que nos proporcionan la clave para entender la concepción medular de lo estético y lo artístico que constituye el eje de una estética propiamente marxista.

Los textos de Marx y Engels sobre cuestiones estéticas y literarias, publicados por primera vez en 1933 por Mijaíl Lifshits, pese al papel que han desempeñado en la destrucción de una estética sociologista vulgar e ideologizante, no constituyen todavía una estética marxista y ni siquiera la columna vertebral de ella. En dichos textos hay que destacar, en primer lugar, los que tienen un valor desde un punto de vista estético general; en segundo lugar, en los juicios literarios de Marx y Engels hay que distinguir los que expresan determinados gustos o preferencias estéticas y los que dan razón de una experiencia artística determinada. Pero, a su vez, hay que tener en cuenta que sus razones no deben ser elevadas al plano de lo absoluto cuando existen hoy otras experiencias artísticas que Marx y Engels, obviamente, no pudieron conocer, pues de obrar así no sólo pondríamos a los fundadores del marxismo frente a la praxis misma, sino también en oposición a la propia naturaleza dialéctica, viva y creadora de su propia doctrina.

Así, pues, con el fin de poder medir el terreno que estamos pisando, con- vendrá tener presente dos conclusiones que nos permitirán, por un lado, hacer frente a todo apresuramiento, y por otro, no extender la línea de demarcación de nuestro terreno más allá de sus justos límites: 1a. Los juicios y observaciones de Marx y Engels no bastan para construir una estética marxista. O, como hemos dicho en otro lugar: las ideas estéticas de Marx que se encuentran dispersas en sus obras no constituyen “un cuerpo orgánico de doctrina, una estética de por sí”. 2a. En las tesis fundamentales de su teoría, (es decir, en su concepción del hombre, de la sociedad y de la historia) y no sólo en sus manifestaciones explícitas sobre arte y literatura están las bases de una estética que se articula de un modo necesario y esencial con esa concepción.

El hecho de que las afirmaciones explícitas de Marx, aún sistematizadas y clasificadas, no basten para constituir una estética no disminuyen en absoluto el valor teórico de los textos recopilados por Lifshits, sobre todo de aquellos que se relacionan con cuestiones fundamentales para una estética marxista (base y supraestructura, arte y trabajo, desarrollo desigual de la producción artística, hostilidad del capitalismo al arte, creación artística y hombre total, etc.).

¿Qué alcance podemos atribuir, entonces, a otros textos de Marx —ampliamente representados en la recopilación citada— en los que se ponen de manifiesto sus gustos estéticos? Es evidente que Marx gravita en ellos hacia el arte clásico. Esto no puede asombrarnos si se tiene presente que, hasta hace poco relativamente, la estética giraba en torno a los principios, valores y categorías del clasicismo. Marx no ha escapado en sus gustos al encanto del arte griego que “en cierto aspecto sigue valiendo *como norma y modelo* inalcanzable”. Pero ¿se tendría derecho por ello a hacer de la estética marxista una estética clasicista? La pregunta no carece de sentido si se tiene en cuenta que, en nuestros días, la nostalgia de lo clásico no se deja de sentir en la estética, y que incluso un Lukacs aspira en gran parte a tender un puente —roto por el romanticismo y el naturalismo— entre el clasicismo del pasado y el realismo actual (crítico o socialista). Pero si la estética marxista se impusiera esa tarea, y consecuentemente con ella buscara un punto de apoyo en los gustos clásicos de Marx, tendría que descartar el arte no clasicista, o considerarlo como un arte inferior, con lo cual se cerraría el camino como estética científica para volverse cerrada o normativa.

Pero ¿acaso las bases de la estética marxista debieran buscarse, particularmente, en las preferencias de Marx y Engels por el realismo de su tiempo, es decir, por el realismo crítico burgués, el único que en aquel entonces podían conocer? En múltiples ocasiones Marx y Engels expresan su admiración por los grandes escritores realistas del pasado, y particularmente por Balzac. Y no se limitan a expresar su admiración por ellos, sino que dicen cosas ejemplares sobre la esencia del realismo, y sobre las consecuencias ideológicas y estéticas de la infidelidad del escritor a lo real. Marx y Engels muestran asimismo la gran fuerza ideológica del realismo en la sociedad burguesa de su tiempo, ya que al representar verazmente las relaciones sociales efectivas, resulta el método más adecuado para desgarrar el velo de las ilusiones convencionales, tejido por la propia burguesía. De acuerdo con esto, el realismo se presenta con una superioridad ideológica y artística frente a los logros desmayados del romanticismo y el naturalismo. Pero, con base en esto ¿se puede afirmar que el realismo que conocieron Marx y Engels ha de ser hoy el único medio de expresión, y que la estética marxista ha de ser necesariamente una estética del realismo, que extraiga sus principios y categorías de la práctica artística que hace más de un siglo Marx y Engels tuvieron presente sobre todo; es decir, una estética que ponga como fundamento de la creación artística el reflejo fiel

de la realidad, y, además, entendido éste como lo entendió la gran novela realista del siglo pasado? ¿No entrañaría todo ello un olvido del principio que el propio Marx consideró siempre inquebrantable: la unidad de la teoría y la praxis; o sea, la exigencia de que la reflexión teórica se mueva al compás de los movimientos de la actividad práctica humana; en este caso, artística?

Las bases de la estética marxista no pueden ser buscadas en los juicios literarios de Marx y Engels —por importantes que sean— o en sus preferencias estéticas o gustos artísticos. De la misma manera que el clasicismo o el realismo no agotan la creación artística, la estética —como reflexión teórica acerca del comportamiento estético humano y sobre la producción artística— no se agota en la reflexión teórica sobre un arte clasicista o realista. ¿Cuál es, pues, la idea fundamental de la estética de Marx y Engels? No es casual que cuando Mijaíl Lifshits, uno de los primeros en concebir las ideas estéticas de Marx como parte integrante de su concepción revolucionaria del mundo, trata de destacar la idea estética fundamental de los fundadores del marxismo lo que subraya no es su enfoque ideológico o sociológico del arte —como se había hecho con anterioridad al reducir el arte a una forma de ideología o su estética a una sociología del arte— ni tampoco su vinculación con el realismo —que haría de ella exclusivamente una estética realista—, sino que en el centro de su estética pone una contradicción cuya solución al afectar positivamente a la naturaleza misma del hombre y del arte, muestra la esencia misma de la producción artística. “En el terreno de la nueva sociedad se hace posible el ‘desarrollo de la fuerza humana que constituye la finalidad en sí, el verdadero reino de la libertad’. Al abolir la propiedad privada, queda eliminado el mayor inconveniente al florecimiento de la creación artística.” Y agrega: “Esa es la idea fundamental de la estética histórica de Marx y Engels.”

Ciertamente, Lifshits no saca todas las consecuencias de esta idea, pero al llevarla al primer plano como idea capital no hace sino ponerla en relación con la situación del hombre y el arte en la sociedad capitalista y, positivamente, con la situación del hombre y la creación artística en una nueva sociedad, socialista. O sea, no pone dicha idea en relación con las preferencias estéticas clasicistas o realistas de los fundadores del marxismo. Ahora bien, la idea verdaderamente medular de Marx, que funda la necesidad y posibilidad de una nueva estética, es la que aflora en sus trabajos de juventud (*Manuscritos de 1844*), vuelve a salir a la luz en sus trabajos de la madurez (*Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie* e *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*) y subyace a toda su obra: su concepción del hombre como ser práctico u obrero que despliega su actividad transformadora, en el marco de ciertas relaciones sociales dadas, y que se mueve, al producir, entre estos dos polos: la creación y la enajenación.

Desde el momento en que Marx pone al descubierto la explotación del hombre como productor en la sociedad capitalista —primero con el con-

cepto clave de trabajo enajenado y más tarde con el de plusvalía— ve desplegada en toda su profundidad la contradicción social entre capitalismo y creación. Por ello hablará de la hostilidad del capitalismo a la actividad productiva que por esencia es creación: el arte. Por ello, tiene que abordar *necesariamente*, como un aspecto esencial de su pensamiento, aunque sea de un modo fragmentario y no siempre explícito, el problema de la creación artística, o de acuerdo con su propia expresión, “creación conforme a las leyes de la belleza”. Marx no podía dejar de ocuparse de las cuestiones estéticas y artísticas —y se ocupa efectivamente de ellas desde sus trabajos de juventud— por dos razones: a] para afirmar que la producción capitalista destruye el principio creador de la actividad práctica humana en el trabajo humano y en el arte [en la medida en que este último cae bajo las leyes de la producción material]; b] para poner de manifiesto que la relación estética del hombre con el mundo, y la creación artística como forma privilegiada de ella, responde a la necesidad humana de objetivarse, exteriorizarse o afirmarse en una materia dada como ser humano. La primera necesidad del hombre es afirmarse como tal; a ella, responde en primer lugar la producción material, y a ella sirve también la producción artística. Sin el arte y sin el trabajo, el hombre no sería lo que es; más exactamente, no sería propiamente hombre.

En esta necesidad humana de arte, hay que buscar la base y el punto de partida de la estética marxista. Así, pues, cabe hablar de una estética que remite a Marx no en el sentido de que en él podamos encontrar un cuerpo de ideas ya acabado ni tampoco un conjunto de juicios y observaciones que, debidamente clasificados y sistematizados, basten para constituirlos, sino en cuanto que Marx (y Engels) nos aporta los principios que permiten elaborar —a partir de ellos y no con su simple aplicación a una esfera particular— una nueva estética, ya que abren el cauce a la solución de problemas estéticos y artísticos fundamentales.

II

¿Cuáles son los principios que informan la estética marxista y contribuyen a resolver problemas estéticos cardinales? Son los principios que, en torno a una concepción del hombre, de la sociedad y de la historia, de la producción material y espiritual, se esbozan ya en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, cobran una forma más precisa en *La ideología alemana*, y se enriquecen y aplican en los manuscritos preparatorios de *El Capital* [*Grundrisse*...] y en *El Capital* mismo.

Tenemos, en primer lugar, la concepción del hombre como ser práctico, productor o transformador. Ya sea que se trate de la transformación de la naturaleza exterior y de la propia naturaleza humana por el trabajo [*Manuscritos de 1844*] o de la producción material y espiritual con la que

coinciden históricamente lo que los hombres son [*La ideología alemana*], o del trabajo como "condición natural eterna de la vida humana" [*El Capital*], Marx pone el acento en el hombre como ser productor de un mundo de objetos que sólo existen por él y para él. El hombre muestra una capacidad de producción o creación desde el momento en que con su actividad práctica, adecuada a fines, produce o crea un mundo humano o humanizado y, a la vez, se transforma, produce o crea a sí mismo. Este mundo producido por él no puede dejar de llevar su marca, de testimoniarle, en cuanto que responde a sus necesidades y constituye una materialización u objetivación de fines que él sabe que rigen en la materia "como una ley las modalidades de su actuación" [*El Capital*].

En segundo lugar, el marxismo aporta su concepción de la historia en la que la producción material desempeña un papel determinante, porque la producción y el hombre se hallan en una relación esencial. Pero los hombres no producen aisladamente sino contrayendo determinadas relaciones sociales (de producción) que constituyen la osamenta de toda formación económico-social. Los mismos hombres que producen objetos materiales, producen también sus relaciones sociales; ellos son asimismo los productores de sus instituciones políticas y sus bienes culturales (científicos, artísticos, etc.). Las formaciones sociales son productos históricos de la praxis humana en su conjunto, pero se hallan sujetas a cambios internos que son impulsados por la contradicción fundamental de su modo de producción entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción, contradicción que se expresa en la sociedad como antagonismo de clases. Así, pues, la historia se presenta como proceso de aparición, desarrollo y desaparición de formaciones sociales, que tienen siempre por sujeto a los hombres, independientemente del grado de conciencia de los resultados a que conducen sus acciones prácticas. La historia la hacen los hombres; ellos hacen cambiar los sistemas sociales, y ellos cambian a su vez con estos cambios; es decir, cambian sus actividades, los fines que quieren materializar en ellas y sus productos. Todo lo humano —la relación del hombre con el mundo, sus modos de producir y los resultados de su producción material o espiritual—, tiene, pues, necesariamente un carácter histórico.

El marxismo ofrece también una concepción de la sociedad en la cual sólo hallamos individuos como "nudos de relaciones sociales", y, a su vez, relaciones sociales distintas —económicas, políticas, ideológicas, etc.— que son productos de individuos humanos concretos. Estas relaciones sociales se dan articuladas e integradas en una totalidad social, en relación con la cual aparecen necesariamente constituidas. Dentro de esa totalidad, la producción material y las relaciones que los hombres contraen en ella, constituyen la estructura dominante. Pero las distintas relaciones sociales, en una época históricamente determinada, forman un todo, y tan abstracto resulta separar la economía de ese todo social como destacar el arte haciendo abstracción de otras relaciones sociales: económicas, políticas o ideológicas.

Este principio de la totalidad, propio del método dialéctico, se aplica no sólo al estudio de la sociedad sino también a las diferentes relaciones sociales, actividades humanas y sus productos. En este sentido, es aplicable asimismo al arte en cuanto elemento del todo social y a las obras artísticas en particular. La necesidad y racionalidad del arte no pueden descubrirse al margen de la totalidad social y de otros elementos de ésta con los que se encuentra en una relación de dependencia e influencia mutuas; pero, a su vez, por ser un elemento específico, con su estructura propia, el arte no puede ser reducido al todo o a una parte de él como la economía, la política, la religión, etc. Su legalidad específica y su autonomía vedan hacer semejante reducción. El método dialéctico marxista que tiene por base el enfoque de la realidad como un todo estructurado no permite, en efecto, que un elemento sea reducido a otro— lo ideológico a lo económico, lo artístico a lo político, etc.—, pero veda asimismo borrar las diferencias cualitativas de los distintos elementos de una y la misma totalidad. La mayor parte de las deformaciones ideologizantes o sociologistas de la estética marxista tiene su raíz en el olvido de este principio dialéctico cardinal.

III

Estos cuatro principios que entrañan sendas concepciones del hombre, la historia, la sociedad y el método de investigación, tienen una importancia capital para la constitución de una estética marxista. Así, por ejemplo, el primero de ellos —el del hombre como ser práctico, productor o creador— nos permite ver el arte como un modo de creación específico; es decir, como una forma de praxis humana que se asemeja al trabajo cuando éste conserva su principio creador, ya que con él se trata de transformar también una materia cuya resistencia hay que vencer práctica, efectivamente, para imprimirle la forma adecuada al fin, necesidad o función que el objeto producido ha de cumplir. Al liberarse de las exigencias práctico-utilitarias del trabajo que crea valores de uso; o, sustraerse a las leyes de la producción capitalista, que tiende sobre todo a la creación de valores de cambio, el arte —como verdadero trabajo concreto— permite al hombre desplegar en su plenitud y riqueza su potencialidad creadora y, en este sentido, incluso en un mundo enajenado, es una de las formas más altas de objetivación, expresión y comunicación. Así, pues, esta idea del hombre y del trabajo —que Marx no abandona nunca —permite situar al arte como una forma específica de producción, de praxis humana. Así concebido, se desenvuelve históricamente como una manifestación ilimitada de la capacidad creadora del hombre, como proceso de renovación e innovación constante que no puede agotarse nunca en ninguna de sus manifestaciones históricas concretas. El olvido de este principio es una de las fuentes del dogmatismo y el normativismo en el terreno artístico.

El segundo principio —el del hombre como ser histórico, o el de la historia como producto de sujetos activos, reales— y en esa producción entran tanto las fábricas y las instituciones sociales como los objetos culturales de todo género, incluyendo las obras de arte —permite concebir el arte como elemento de una totalidad social cuya estructura es histórica—. Como parte de una realidad social determinada que lo nutre y hace posible su aparición, el arte se halla en una relación histórica esencial: está hecho de historia y él mismo es historia. Pero, a su vez, tiene un modo específico de estar en ella: está rebasando cada momento histórico particular, aunque sin salirse del carril de la historia, ya que al perdurar no hace sino integrarse —de un modo vivo y actual— en otros tiempos y otras realidades históricas. En definitiva, el arte no escapa nunca de la historia ya que es la praxis de un ser histórico.

El tercer principio —el del hombre como ser social y la sociedad como un todo estructurado— lleva a concebir el arte como un fenómeno social. En cuanto que responde a determinados intereses sociales, de clase, se inscribe necesariamente en la supraestructura ideológica de la sociedad y se halla en una peculiar relación con la ideología. El condicionamiento social se manifiesta, ante todo, a través de los ingredientes ideológicos que se plasman e integran en la obra artística. Pero el arte es un fenómeno social no sólo por hallarse condicionado socialmente, sino porque —como producto humano, significativo y expresivo— está destinado a ser consumido, y, por tanto, sólo cobra su verdadero sentido social al actualizar las posibilidades que el artista ha inscrito en su creación; es decir, cuando puede ser gozado, vivido o compartido por otros hombres, ya sea de la misma época y la misma sociedad, ya sea de otros tiempos y otras sociedades. Por su socialidad, cumple las más diversas funciones sociales. Esta cualidad social del arte que es inseparable de su propia naturaleza estética, se entiende en un sentido estrecho limitado cuando es reducida al cumplimiento de una función social directa e inmediata.

Finalmente, el cuarto principio —el principio metodológico dialéctico que señala la necesidad de estudiar la realidad como un todo concreto y de no reducir la totalidad a una de sus partes, o un elemento a otro— nos permite ver el arte como un fenómeno social e histórico; condicionado, en consecuencia, por la sociedad y sus estructuras, pero, a la vez, como una esfera peculiar, relativamente autónoma, no reducible a otras. Se trata, pues, de una autonomía que lejos de abolir su dependencia, la presupone necesariamente; se trata asimismo de una dependencia capaz de generar la autonomía en su propio seno. Este principio dialéctico, aplicado adecuadamente, impide reducir el arte a la política, la moral o la religión, y menos aún a una esfera más distante: la economía. Y este mismo principio nos obliga a considerar cada obra artística en particular como un todo concreto y único en el que forma, contenido y materia se hallan en unidad indisoluble, con lo cual carece de sentido el problema de si lo determinante es la

forma, o si la primacía la tiene el contenido. Con ello, pierde también su sustento la pretensión de juzgar una obra por valores puramente formales o por las ideas que contiene, así como el empeño de aplicar mecánicamente al arte —con un criterio axiológico— categorías como las de “progreso” o “decadencia” extraídas de otras esferas. En suma, el olvido de este principio lleva a olvidar, a su vez, que el arte, aunque se inserta en un tejido de relaciones sociales, es un fenómeno específico y relativamente autónomo.

Considerados los principios anteriores, podemos ver que la estética marxista —como teoría de lo estético en general y del arte en particular— hunde sus raíces en la médula misma del materialismo histórico. Gracias a ellos, se nos revela lo que vincula al arte como fenómeno social y supraestructural con otros fenómenos sociales y supraestructurales, y, a su vez, lo que le une como actividad práctica humana a otras formas de la praxis histórico-social. Pero la estética marxista no se reduce a esto ni tampoco a la mera aplicación de principios generales a un campo específico. No estudia el arte como caso particular de lo general, sino en su especificidad, o determinaciones concretas. Y los principios del materialismo histórico se aprovechan en cuanto que, sin perder su validez general, abren la vía que da acceso a lo particular, es decir, al arte como praxis específica o fenómeno histórico-social peculiar.

Así, si el arte es una forma de producción, al no ser la creatividad un rasgo exclusivo suyo, corresponde a la estética poner de manifiesto su naturaleza creadora específica, su tratamiento peculiar de la materia, la peculiaridad de la relación producción-consumo en esta esfera, la estructura del objeto producido y las relaciones específicas del arte con otras esferas del comportamiento humano. Ya hemos señalado anteriormente el carácter histórico de los productos artísticos, carácter que comparten con otros productos humanos, pero las obras de arte tienen un modo peculiar de estar en la historia que corresponde explicar a la estética. Y si con respecto al arte se habla de objetivación, expresión, comunicación, lenguaje o forma, no es para quedarse en el plano general en que esas categorías —aplicables también en otros dominios— pueden ser entendidas, sino justamente para descubrir su modo específico de darse en la creación artística. Finalmente, la estética tiene que esclarecer las relaciones peculiares de dependencia y autonomía que encontramos en el desenvolvimiento histórico del arte.

En suma, aunque la estética marxista parte de los principios básicos que le brinda el materialismo histórico, no es tampoco una mera aplicación de ellos ni constituye un simple apartado del capítulo en que aquél estudia las formas de conciencia social. La existencia de la estética marxista se justifica como disciplina específica que aporta razones para comprender el hecho artístico en su esencialidad, cualesquiera que sean las condiciones histórico-sociales en que surja, sus principios estéticos o métodos de creación. Se trata de dar razón no sólo de un arte determinado o de una corriente artística con exclusión de los demás, sino del hecho artístico en su

universalidad, reflexionando teóricamente sobre la praxis artística en su totalidad. Limitar el campo de la investigación a un segmento de ella, ignorando o negando el derecho a la existencia a las manifestaciones artísticas que no corresponden a nuestras preferencias estéticas o a nuestras posiciones ideológicas es incompatible con una verdadera investigación científica.

Ello implica una concepción de la estética como teoría que no puede divorciarse de la práctica; como teoría de un tipo de producción humana (la artística) y de las relaciones que el hombre mantiene, sobre la base de ella, con la realidad; de una praxis artística que presupone una teoría de la praxis en general y que, por ser histórica, exige también una teoría de la historia del arte.

Una estética así concebida ha de ser necesariamente dialéctica; lo que quiere decir que por estar basada en una práctica que se desarrolla constantemente, no puede dejarse encerrar en el marco de los principios creadores de un arte determinado. De ahí que al hundir sus raíces en el movimiento mismo de la praxis, se encuentre —como estética abierta— a salvo del error en que suelen incurrir las estéticas idealistas tradicionales: la generalización ilegítima de los principios que presiden la creación artística en una fase histórica determinada. Pero consecuentemente con esto, tampoco puede ser una estética normativa que transforme las teorías o principios que explican lo que el arte es en imperativos o normas que señalen lo que la creación artística debe ser.

IV

Nuestra concepción de la estética marxista coincide en unos casos y diverge en otros de posiciones sustentadas por diversos estéticos marxistas y, en cierto modo, recogidas en nuestra antología. Así, por ejemplo, reconocemos la amplitud de la visión de Lifshits frente a las interpretaciones sociológicas que dominaron en la estética marxista durante largos años y que, al quedarse exclusivamente en el plano de los principios generales del materialismo histórico, reducían aquella a una sociología del arte de inspiración plejanoviana y se cerraban así el paso a la riqueza que las ideas de Marx y Engels contenían para la constitución de una nueva estética. Para Lifshits la estética de Marx y Engels surge para resolver un problema histórico-social —la contradicción entre el desarrollo progresivo de la sociedad y el mundo poético del arte— que las estéticas del pasado han reconocido y al que han dado una solución idealista. Lifshits subraya que en los fundadores del marxismo esta contradicción se presenta, por primera vez, con sus rasgos reales, como contradicción entre cierto concepto de la productividad del trabajo y las condiciones de la creación artística. Es decir, la contradicción se presenta realmente entre el capitalismo que impone ese tipo de productividad y el arte como actividad creadora. Y esta

contradicción tiene su solución real —no la ideal de las estéticas idealistas— cuando al ser abolida la propiedad privada capitalista desaparece “el mayor inconveniente al florecimiento de la creación artística”. La conclusión a que lleva la interpretación de Lifshits de las ideas de Marx y Engels es la de que si capitalismo y arte entran en contradicción es porque el primero niega al segundo justamente en lo que constituye su esencia, como actividad creadora. Pero si considerada históricamente, es decir dentro de una problemática ya anterior, la estética de Marx y de Engels ancla en esa contradicción real, en la que se pone de manifiesto la esencia del arte como actividad libre y creadora, dicha estética no puede ser una estética cerrada y normativa. Por tanto, no podría recurrir a un principio que limita esa amplia concepción del arte que deriva del descubrimiento de esta contradicción.

Pero ¿qué sucede cuando en lugar de partir de esa contradicción real —de que parte Lifshits, aunque sin llegar hasta sus últimas consecuencias— se parte de principios ontológicos y gnoseológicos generales que se trasladan al campo de la estética? Veamos, por ejemplo, la tesis de Engels de que el problema filosófico fundamental de toda filosofía, incluyendo la marxista, es el problema de la relación entre el pensamiento y el ser, considerada esta relación en un doble plano: ontológico (entre el espíritu y la materia) y gnoseológico (entre la conciencia cognoscente y la realidad). De acuerdo con la solución de Engels, la primacía ontológica corresponde a la materia, en el primer plano, y a la realidad exterior, en el segundo, que es reflejada o reproducida por la conciencia en el proceso de conocimiento. Aplicados estos principios a la estética, particularmente en el plano gnoseológico, nos encontramos con una relación entre la conciencia y la realidad exterior, en la que la primacía corresponde a esta última, ya que al arte cumple la tarea de reflejarla o reproducirla. La teoría del reflejo se convierte así en fundamento filosófico de la estética marxista. En nuestra antología esta posición se halla representada por Nedoshivin, y aparece impugnada, a su vez, por Yanko Ros.

Nedoshivin parte del criterio de que la estética debe estudiar las relaciones estéticas del hombre con la realidad, que alcanzan su más plena y acabada expresión en el arte. Pero estas relaciones se conciben como representación o reflejo de la realidad, lo cual quiere decir que si por un lado se proclama que la estética es “la generalización teórica de la práctica concreta de la creación artística”, por otro su campo se limita al introducir el principio gnoseológico del reflejo como principio fundamental en la práctica artística.

La concepción de la estética que pone a la teoría del reflejo como fundamento filosófico suyo, es la dominante en la estética soviética, pero tiene también un alto exponente fuera de ella, en Lukacs. A su modo de ver, la ruptura de la estética materialista con la idealista consiste precisamente en concebir “el arte como un modo peculiar de manifestarse el reflejo de la realidad”. Y aunque Lukacs insiste en el carácter peculiar

del reflejo artístico lo decisivo para él es la relación gnoseológica entre arte y realidad. Por ello dice, refiriéndose a su *Estética*: “Una de las ideas básicas decisivas de esta obra es la tesis de que todas las formas de reflejo —de las que analizamos, ante todo, la de la vida cotidiana, la de la ciencia y la del arte— reproducen siempre la misma realidad objetiva.” Así, pues, como Nedoshivin, Lukacs ve la relación estética como relación entre sujeto y realidad objetiva en la que lo decisivo es reflejar o reproducir en la forma peculiar del arte dicha realidad.

El estudio de Yanko Ros que incluimos en nuestra antología pone de manifiesto las dificultades, ambivalencias y contradicciones teóricas a que conduce la transformación del principio materialista —ontológico y gnoseológico— en principio fundamental de la estética marxista. Por nuestra parte, diremos que la elevación del principio gnoseológico del reflejo a la condición de fundamento filosófico de la estética marxista, no sólo no da razón de la relación estética que no busca reproducir o reflejar la realidad, sino que olvida o relega a un segundo plano lo que en el arte es esencial: producir o crear una nueva realidad, aunque se produzca o cree para reflejar o reproducir otra realidad ya existente.

Si la estética es teoría de una relación peculiar del hombre con la realidad, o de una forma específica de praxis, lo que le da su carácter científico es el hecho de que los rasgos esenciales que descubre en esa relación y en esa praxis se dan de un modo efectivo, esencial y necesario en una y otra. Es evidente que el arte, considerado históricamente, no permite incluir el reflejo artístico como rasgo esencial y necesario de toda praxis artística. Al convertir en principio fundamental de la estética lo que sólo es válido para una práctica artística determinada (el arte realista), hacemos de ella una estética cerrada. El principio —en este caso la teoría del reflejo— sirve para limitar o cerrar el dominio de lo que es. Y si del dominio de lo que es, se deduce la esfera de lo que debe ser, tenemos no sólo una estética cerrada, sino dogmático-normativa en la que el estudio de la realidad deja paso a la imposición de normas o prescripciones. Este tipo de estética responde a un subjetivismo y voluntarismo que se pone de manifiesto, sobre todo, cuando se apela a la estética no para explicar lo que el arte es, sino para contribuir a que éste responda a urgencias políticas inmediatas. Pero aquí tenemos una falsa concepción no sólo de las relaciones entre arte y política, sino también de la teoría y la praxis, pues se olvida que la primera sirve mejor a la segunda cuando brinda un conocimiento de ella y no cuando se rebaja o niega su valor teórico, explicativo. La estética marxista se negaría a sí misma —como investigación científica— si se empeñara —como se ha empeñado en el pasado— en mantener semejante tipo de relación entre la teoría y la praxis. Pero, a su vez, la estética sólo puede servir a la práctica artística en la medida en que se libera de su lastre normativo o programático y eleva su carácter científico.

Así, pues, no sólo por exigencias teóricas, sino también prácticas —es decir, por la necesidad de esclarecer los problemas que plantea la propia

práctica social y artística— hay que construir una estética abierta y objetiva, es decir, científica. Y para ello hay que contar con las ideas de Marx y Engels, olvidadas o insuficientemente aprovechadas en el pasado y, sobre todo, así como con toda la praxis artística sin exclusiones ni mutilaciones.

Veamos, ahora, algunos de los problemas fundamentales que se abordan en nuestra antología y en torno a los cuales giran las concepciones más representativas de la estética marxista.

V

Una de las cuestiones estéticas más debatidas en estos últimos años entre los estéticos marxistas es la de la naturaleza o esencia de lo estético. Siendo la categoría estética más general, el modo de concebirla prefigura, en cierta medida, la solución de otros problemas cardinales de la estética. Ahora bien, salvando diferencias que no dejan de ser importantes, las diversas posiciones en torno a este problema podemos reducirlas a dos concepciones: una naturalista y otra, social.

La concepción naturalista de lo estético es defendida en nuestra antología por el investigador soviético A. Yegórov quien se opone resueltamente a la concepción social de lo estético que tiene en su compatriota L. Stolóvich, incluido también en nuestra recopilación, uno de sus más brillantes exponentes. De acuerdo con este naturalismo estético, las propiedades estéticas existen en la naturaleza, en las cosas, en el mundo real, como propiedades objetivas, independientemente de que se entre o no en relación con ellas. Existen, pues, al margen del hombre, considerado no sólo como individuo, sino como hombre social. Pertenecen, a las cosas en sí y por sí, como propiedades objetivas suyas, y no necesitan, por tanto, del hombre o de la humanidad para existir. Entre ellas hay que incluir el color, la proporción, la simetría, etc. Lo bello se da, por ejemplo, en la naturaleza de un modo objetivo, en su estructura material, y aunque necesita del hombre para ser captado o percibido, existe al margen o independientemente de él.

Frente a esta concepción naturalista de lo estético, que cuenta con buen número de partidarios en la estética soviética (entre ellos, Elsberg, Trofímov, etc.), reacciona a su vez un grupo importante de estéticos, entre los cuales figuran, además de L. Stolovich, Borev, Vanslov, Pajitnov, Goldenrij, etc., y, fuera de la Unión Soviética, Breazu, en Rumania, Pavlov, en Bulgaria, Barnalis, en Grecia, Garaudy, en Francia, Fischer, en Austria, etc. Con esta concepción coinciden, a su vez, en lo fundamental nuestras ideas acerca de la naturaleza y la fuente de lo estético expuestas en otro lugar.

De acuerdo con esta concepción social de lo estético, las propiedades estéticas no pueden prescindir de un sustrato material o natural, pero sólo se dan por el hombre y para el hombre. La relación estética se desarrolla sobre una base histórico-social en el proceso de humanización de la natu-

raleza mediante el trabajo. Lo estético no existe, por tanto, al margen del hombre social. Se da al margen de la conciencia de un sujeto individual, pero no fuera de una relación sujeto-objeto entendida ésta como relación social, y no meramente individual. La realidad estética es una realidad social, humana o humanizada.

Se establece así una clara distinción entre las propiedades naturales de los objetos, que se dan al margen e independientemente del hombre, y las propiedades estéticas, que sobre la base de ellas y teniéndolas como sustrato, se dan sólo en relación con el hombre en cuanto que adquieren una significación social, humana —que no pueden tener de por sí— y que las convierte propiamente en estéticas.

Mientras que la tesis naturalista confunde la objetividad estética con la objetividad física, natural, la concepción social de lo estético ve aquella como una objetividad social, humana, que sólo tiene sentido por y para el hombre social. Se trata de una objetividad con respecto al individuo que percibe o valora el objeto estético, pero no con respecto a la sociedad o a la humanidad. El problema de la esencia de lo estético se relaciona con el del valor estético, ya que la propiedad estética se caracteriza —justamente por su significación social, humana— por ser una propiedad valiosa. El valor —como señala Breazu— “es la cualidad que adquieren los objetos o procesos gracias a la existencia de la *sociedad* y *por* la existencia de ella”. Y, en consecuencia: “El valor estético no es, por tanto, una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que adquieren *en* la sociedad y gracias a la existencia del hombre como ser creador.”

Las fuentes de la concepción social de lo estético se encuentran, sobre todo, en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, en donde el arte —como el trabajo— se presenta en relación con la necesidad del hombre de objetivar sus fuerzas esenciales, es decir, creadoras. Pero esta concepción puede apoyarse asimismo en los trabajos de madurez de Marx lo cual no puede sorprendernos si se tiene presente que dicha concepción es perfectamente congruente con la concepción del hombre que subyace en esos trabajos: el hombre como ser práctico, histórico y social, que al humanizar la naturaleza con su actividad práctica, crea un mundo de relaciones, valores y productos, del que forman parte la relación estética con la realidad, los valores estéticos y las obras de arte.

VI

Uno de los problemas capitales de toda estética, incluyendo la estética marxista, es el de la naturaleza del arte. En este punto, los teóricos marxistas, de acuerdo con las formulaciones clásicas de Marx y Engels, coinciden en considerarlo como un elemento de la supraestructura ideológica de la sociedad, ya que está condicionado, en última instancia, por la base

económica y responde a determinados intereses, aspiraciones y fines de clase. El arte, como producto histórico, se encuentra en relación con las condiciones sociales que hacen posible su aparición y, a la vez, con las ideas dominantes en una sociedad dada. Así, pues, se halla condicionado socialmente y se nutre de cierta ideología. Ahora bien, una falsa interpretación de estas tesis de Marx y Engels condujeron durante largo tiempo a concepciones sociológico-vulgares e ideologizantes que reducían el arte a unas condiciones sociales dadas o la ideología plasmada en él. En el fondo de esas concepciones se daba —como ya hemos señalado— una visión antidualéctica del todo social y de la interrelación entre sus diversos elementos y estructuras, lo que llevaba a reducir unas estructuras a otras, o a traducir un fenómeno a otro, pasando por encima de sus diferencias cualitativas.

De acuerdo con esta concepción sociologista e ideologizante, se cree que se tiene la clave de una obra de arte cuando se logra descubrir el “equivalente social” de lo artístico, o cuando se pone en una clave ideológica su estructura formal. El formalismo ruso de los años 20 pudo prosperar, en la Unión Soviética, sobre la base de este abandono del estudio de la forma y de los medios de expresión, característico de dichas concepciones. Pero, dentro del marxismo, contra estas concepciones ideologizante y sociologista vulgar reacciona, en cierto modo, la teoría del arte como reflejo o representación verídica, que trata de encontrar en la peculiaridad del reflejo artístico la autonomía y especificidad del arte ignoradas por las concepciones anteriores. A este ideologismo y sociologismo vulgar se enfrentan de modo muy particular los trabajos de Lifshits y Lukacs de los años 30. En ellos, se opone al relativismo y subjetivismo de clase, propios de dichas concepciones, algo que permanece y conserva un significado más allá de la época que engendra al arte, y la ideología que lo impregna: la verdad de la vida en la representación artística de la realidad. Pero dejemos para más adelante nuestras consideraciones acerca de esta concepción del arte, como reflejo o representación de la realidad, y limitémonos por ahora a subrayar el lugar que ocupa con respecto a las concepciones ideologistas y sociologistas vulgares así como el punto en que se opera su alejamiento de ellas.

El problema de las relaciones entre arte e ideología se ha resuelto, a veces, en el extremo opuesto al ideologismo antes señalado; es decir, negando que el arte tenga un carácter supraestructural. Esta posición fue sustentada por algunos teóricos marxistas, a comienzos de la década del 50, a raíz de un artículo de J. V. Stalin sobre los problemas de la lingüística. En este trabajo se sostenía que la lengua es “un medio gracias al cual los hombres se comunican entre sí, un medio gracias al cual se efectúa el intercambio de ideas en la sociedad y que permite a los hombres comprenderse entre sí y poner a punto un trabajo en común en todos los campos de la actividad humana. . .” De esta definición deducía Stalin que la lengua posee caracteres específicos que la distinguen de la infraestructura económica y de la supraestructura ideológica. La lengua —agregaba tam-

bién— es indiferente a las clases y sirve a todas las clases por igual. De ahí que no pueda ser incluida, por carecer de un contenido ideológico propio, entre los fenómenos supraestructurales.

Partiendo de que el arte y la lengua tienen en común el ser medios de comunicación entre los hombres, algunos teóricos soviéticos extendieron al arte las conclusiones a que había llegado Stalin con respecto a la lengua y, consecuentemente con esto, negaron su carácter supraestructural, y vieron en él —como en la lengua— un fenómeno intermedio entre la base y la supraestructura. Otros, como P. S. Trofímov, apuntalaron esa caracterización arguyendo —con el ejemplo del arte griego— que el arte conserva su significación estética después de haber desaparecido su contenido ideológico al desaparecer la infraestructura esclavista que lo engendró.

Ahora bien, el hecho de que el arte sea un medio de comunicación no basta para identificarlo con el lenguaje ordinario —que en verdad, no puede ser considerado como un fenómeno supraestructural—; por otro lado, las distintas funciones sociales que el arte puede cumplir, de acuerdo con el contenido de ideas plasmado en él, demuestra que no es indiferente a las clases y que, desde este punto de vista, en una sociedad dada, no sirve a todos los hombres por igual. Finalmente, cuando se habla de la supervivencia de un arte, cuando ya ha desaparecido la base económica que lo engendró, no se puede aislar de él —como si pudiera existir al margen del todo concreto del que es parte integrante indisoluble— el contenido ideológico. Ello presupondría la existencia de un contenido no formado y, por tanto, la abstracta separación —con todos los falsos problemas que conlleva— de contenido y forma.

Éstas y otras objeciones determinaron que la concepción del arte como fenómeno no supraestructural, indiferente a los intereses de clase, con una forma perdurable y un contenido ideológico perecedero, no haya podido prosperar entre los estéticos marxistas.

En suma, estos coinciden en sostener —de acuerdo con las tesis clásicas de Marx y Engels—, que el arte no puede ser reducido a una mera expresión ideológica ni tampoco sustraído a la supraestructura. El arte mantiene una peculiar relación con la ideología y se inscribe —también de un modo peculiar— en la supraestructura. Esta relación e inscripción es la que tratan de poner de manifiesto, desde diversos ángulos, los autores que abordan el problema en cuestión en nuestra antología: Lukacs, Goldman, Fischer, Althusser, Kosik y Galvano della Volpe. Todos ellos se alejan de las tesis simplistas que ven el arte como una ilustración de la ideología, o que reducen el valor de una obra al de las ideas plasmadas en ella. Pero justamente en la medida en que se abandona ese simplismo el problema se vuelve más complejo, pues, en definitiva, el meollo de la cuestión no está en aceptar la presencia de la ideología en el arte —presencia que no niega ningún marxista—, sino en mostrar su modo de estar presente o de hacerse ver en la obra artística. En este aspecto, las contribuciones de Althusser y de Galvano della Volpe revisten un particular interés.

Para Althusser la obra de arte supone una ideología, pero también cierta distancia o separación de ésta. Su respuesta tiende a afirmar que el arte, más que una ideología, es cierta relación con ella. En este aspecto, se asemeja a la ciencia. Pero, el problema que se plantea entonces es el de determinar la naturaleza de esa relación. La ciencia —dice Althusser— se relaciona con la ideología rompiendo con ella. Pero a nuestro juicio cabe preguntar, entonces: ¿puede también el arte romper totalmente con la ideología? Y, si no puede ¿su relación con ella no será ideológica? Tal vez la cuestión no resida en poner en relación exterior dos términos, sino en determinar cómo se conjugan, o más exactamente, cómo el arte se inscribe en la supraestructura. La contribución de Della Volpe a esta cuestión es importante ya que vincula la presencia de la ideología a los medios de expresión correspondientes. No es admisible, por tanto, para él una inscripción uniforme de las diferentes artes en la supraestructura haciendo abstracción de los diferentes lenguajes artísticos o técnicas expresivas. Con ello, Della Volpe pretende resolver las dificultades que otros estéticos marxistas han encontrado al tratar de explicar la presencia de la ideología en artes como la música o la arquitectura.

Las consideraciones anteriores demuestran hasta qué punto ha sido superada ya la concepción sociologista vulgar o ideologizante del arte, sobre todo en la forma simplista del pasado, aunque a veces reaparece, justamente en la medida en que se olvida la importancia de los medios de expresión en la configuración artística. Pero, admitida en uno u otro sentido la relación del arte con la ideología, podemos destacar en la estética marxista cuatro concepciones fundamentales del arte, tomando en cuenta no sólo su importancia teórica, sino también la influencia que han ejercido en determinada práctica o política cultural artística. Son ellas las concepciones del arte: a] como reflejo; b] como diversión; c] como sistema de signos o lenguaje específico y d] como actividad práctico-productiva creadora. Estas diversas concepciones no se excluyen entre sí, y más bien se diferencian por el acento que ponen en el rasgo que consideran esencial; todas ellas —como veremos— se hallan representadas en nuestra antología. Es forzoso que tratemos ahora de caracterizarlas, aunque sea a grandes trazos, ya que, en cierto modo, cada una determina un enfoque peculiar de los problemas fundamentales de la estética marxista.

VII

La concepción del arte como reflejo o representación verídica de la realidad es la que domina, en la estética soviética, desde comienzos de la década del 30, y sigue dominando en nuestros días. Dejando a un lado las versiones simplistas, dogmáticas y doctrinarias de esta concepción, que florecieron a lo largo del periodo del "culto a la personalidad", su más alto exponente, el que la ha sostenido en la estética marxista con más

rigor y sistematicidad, tanto en sus trabajos histórico-literarios como en sus obras teóricas generales, es el filósofo húngaro Georg Lukacs. Su tesis fundamental es la de que el arte es una representación o reproducción verídica de la realidad, considerada no en su apariencia o manifestaciones superficiales, sino en su esencialidad. La realidad que capta el arte es la misma que conoce la ciencia, aunque por una vía distinta. En esta concepción, el arte se presenta como una forma de conocimiento. El concepto de verdad y la función cognoscitiva aparecen, pues, en un plano central. Pero como esta búsqueda de la verdad o función cognoscitiva constituyen también la tarea primordial de la ciencia, se impone la necesidad de establecer la distinción entre una y otra forma de conocimiento. Esta distinción no puede operarse al nivel de la realidad reflejada, ya que para Lukacs, esta realidad es una y la misma. Se impone, pues la necesidad de establecer semejante distinción en la forma de reflejarla, o sea, en la peculiaridad del reflejo científico y del artístico. La especificidad de este último se encuentra, para Lukacs y en general para todos los partidarios de esta concepción, en ser un reflejo mediante imágenes.

Concebido el arte como representación verídica de la realidad en su profundidad, esencialidad y totalidad, el realismo artístico aparece como el método artístico que mejor satisface la función cognoscitiva. Se diferencia, por ello, del naturalismo que se queda en el plano de las manifestaciones superficiales de lo real, así como de las tendencias vanguardistas contemporáneas que, según Lukacs, sólo oponen una representación abstracta, unilateral o fragmentaria de la realidad. El gran arte se identifica con el realismo, como arte que reproduce fiel y esencialmente la realidad.

El teórico soviético Búrov considera también el arte como un reflejo en imágenes de la realidad, y subraya frente a los partidarios del arte como actividad práctico-productiva, su carácter como producción o actividad espiritual. Pero, a juicio suyo, lo que constituye la esencia del arte no reside en la peculiaridad del reflejo artístico, que lo distingue ciertamente de las formas de conciencia social, y, en particular, de la ciencia, sino el objeto mismo de la representación artística. O sea, la especificidad artística no sólo alcanza a la forma del reflejo —que es lo que subrayan en general los adeptos de esta concepción—, sino al objeto reflejado que, a juicio de Búrov, tiene también un carácter específico. Y este objeto específico del arte, o del conocimiento artístico, es la realidad humana, el hombre social, como un todo vivo, con toda la multiformidad de sus propiedades y relaciones.

Así, pues, Búrov acepta la función cognoscitiva del arte, pero su esencia no la ve en un principio formal-estético [la forma del reflejo] sino en un principio real: su objeto específico, aunque admite que el reflejo en imágenes es propio del arte.

Mientras que Búrov busca la especificidad del arte en la realidad representada, el filósofo italiano Galvano della Volpe se instala en el terre-

no que Lukacs considera esencial, y que Búrov acepta asimismo, aunque sin considerarlo como su rasgo específico, a saber: en la forma del reflejo artístico. Para Della Volpe, sostener —como sostiene Lukacs— que el arte es una forma de conocimiento específico, por medio de imágenes—, a diferencia del conocimiento científico que opera con conceptos—, no es sino una forma de misticismo o romanticismo estéticos, ya que ello significa negar el papel del intelecto, de la razón o del pensamiento en el arte.

Ahora bien, independientemente de que se acentúe su carácter específico en la forma del reflejo —como hace Lukacs—, en su objeto específico, la realidad humana —como hace Búrov—, o se subraye el papel del pensamiento discursivo en el arte, nos parece que la concepción del arte como representación verídica de la realidad o forma de conocimiento de ella, conduce necesariamente a privilegiar una práctica artística determinada, justamente aquella en que se cumple más plenamente esa función cognoscitiva. En cuanto que el arte auténtico es el que cumple más plenamente esa función, el arte que no puede ser juzgado por su adecuación a lo real, queda relegado a la condición de un arte inferior o inauténtico, cuando no negado. Tal es el destino de un arte no realista. Pero es evidente que por muy importante que sea para nosotros la significación histórica, ideológica o estética del arte capaz de reflejar esencialmente la realidad, éste no es sino una de las formas que ha revestido históricamente y puede revestir hoy la creación artística.

VIII

A medida que Bertolt Brecht fue enriqueciendo su propia actividad artística, como autor y director teatral, fue elevándose también a una concepción cada vez más original y coherente del arte, en la que se integraban dialécticamente las diferentes perspectivas en que se situaban las diversas fases de su propia creación.

En el arte acabó por ver un medio para elevar al espectador a la esencia de las leyes que rigen el desarrollo social en una “sociedad inhumana”, como decía refiriéndose a la sociedad capitalista. Pero para él se trataba en definitiva —teniendo muy presente la famosa *Tesis XI* de Marx sobre Feuerbach— de ayudar a explicar, para poder ayudar así a transformar el mundo social.

Brecht, por tanto, como su contemporáneo Lukacs, aceptaba la función cognoscitiva del arte, pero jamás consideró que esa función pudiera cumplirse dentro de un rígido marco realista, y él mismo al descubrir el “efecto de distanciamiento” abrió nuevas vías al conocimiento artístico de la realidad social.

Para Brecht no se trataba de reflejar pasivamente esa realidad o de girar plácidamente en torno a ella, sino de tomar cierta distancia frente

a los hechos y cosas reales, no dejándose absorber por ellos para que lo habitual, lo cotidiano, se presente como algo insólito o extraño, y así, a esta distancia de lo habitual y ordinario, la realidad aparezca bajo una nueva luz y pueda ser captada más plena y profundamente. No otra cosa hace la ciencia al acercarse a los objetos, y particularmente la ciencia y el método científico que Marx desarrolló. Recuérdese a este respecto —y es Brecht quien lo recuerda— cómo Marx situándose a “distancia” de ese objeto habitual que es la mercancía pudo captar su realidad verdadera; es decir, verla no como una cosa sino como encarnación de una relación social, humana.

Es forzoso que Brecht, preocupado por abrir nuevas vías para llegar a la esencia misma del desarrollo social, rechazara un realismo basado en las categorías del pasado, y de ahí la inevitabilidad del conflicto Brecht-Lukacs. Brecht se alzó contra el viejo realismo que Lukacs había tratado de salvar justamente por su poder crítico. En notas redactadas en 1940, cuando el realismo socialista, ya proclamado oficialmente, se encamina hacia sus formulaciones zdanovianas más doctrinarias, y —ya apegado a los principios del realismo del siglo pasado—, hacia sus realizaciones más estrechas, Brecht se niega a aceptar que el realismo socialista sea una mescolanza de viejo realismo y de nueva visión —socialista— del mundo. “Es simplemente imposible —escribe— que un modo de expresión permanezca *in toto* (como “el” modo realista) y sólo acontezca un reemplazo del punto de vista, por ejemplo, del burgués por el socialista (esto es, proletario).”

Para Brecht no hay realismo si no es crítico. Pero la exigencia crítica de que habla es mucho más compleja que la que hallamos en el realismo del pasado. No se trata exclusivamente de una negación de la realidad representada; es la suya una exigencia de explicación una vez que las cosas —por virtud del “efecto de distanciamiento”— se presentan ante nuestros ojos con un aire insólito, extraño. La exigencia crítica es una exigencia de verdad que, a su vez, es inseparable de una visión inhabitual o extraña del mundo real.

Vemos, pues, hasta qué punto el “efecto de distanciamiento” se halla vinculado a la concepción brechtiana del arte como reproducción —crítica— de la realidad. Pero, por importante que sea este procedimiento para él, no aspira a convertirlo en una categoría estética formal absoluta. “Distanciamiento” y su opuesto “compenetración”, son posibilidades estéticas distintas al servicio de ciertos fines y, por ello, no podrían ser elevadas al plano de lo absoluto. En 1940, cuando aún no ha sintetizado sus tesis teóricas en su *Pequeño organon para el teatro* (que data de 1948), ya Brecht, pese a su adhesión natural al procedimiento no aristotélico que ha descubierto, tiene la necesaria amplitud de visión para no caer en un nuevo dogmatismo. Y, con este motivo, apunta: “...El teatro *no-aristotélico* (es decir, el suyo) no es más que una forma de teatro; sirve

a determinados fines sociales y no tiene ningún sentido usurpador en lo que se refiere al teatro en general."

Pero ¿dónde encontrar un rasgo universal del arte que entre, como sustancia, desafiando al tiempo, en las diferentes manifestaciones artísticas? Brecht lo encuentra en su concepción del arte como diversión o placer. Este concepto le permite tender un puente, a través de la historia, entre el teatro de hoy y el de ayer, y entre el que hoy se hace y el que se hará mañana.

"Desde que el mundo es mundo —dice Brecht en su *Pequeño organon*...— el propósito del teatro, como el de todas las artes, consiste en divertir a la gente." Se trata de una condición indispensable, pero Brecht advierte, a su vez, que el tipo de diversión que el arte procura varía con el modo de convivencia de los hombres; vale decir: con el tipo de relaciones sociales dominantes. Cada época tiene su goce peculiar y también ha de tenerlo de la nuestra, o "edad científica" como él la llama. "En la era que se anuncia —agrega— el arte logrará el goce de la nueva productividad, la que es capaz de mejorar en gran medida nuestro bienestar y podría constituir en sí misma, cuando no se la trabe, el deleite más grande."

El placer de que habla Brecht es el de los hombres empeñados en transformar la realidad y, por tanto, en producir una nueva realidad humana; es decir, empeñados en autoproducirse. Esa productividad que es la fuente principal del goce será también el principal tema estético. Por ello, el placer que proporciona la obra artística no proviene sólo de la contemplación, sino de la penetración del contemplador en el proceso creador mismo.

Esta concepción del arte se opone a todo didactismo o moralismo, pues por útiles que éstos puedan ser, lo son —sobre todo— en cuanto proporcionan placer. Podría pensarse que Brecht se opone con ello a su propia praxis artística, a su teatro didáctico, pero, en verdad, sólo se trata de integrar la lección y el placer, la enseñanza y la diversión, en una visión más universal de la producción artística, de acuerdo con lo cual el placer enseñe y la enseñanza divierta. Pero, en verdad, esto sólo será posible en una nueva sociedad, y no en las condiciones de la "sociedad inhumana". Así, pues, no se trata de hacer del arte un "mercado de la moral" ni tampoco de gozar hoy con los goces peculiares de otras épocas, sino de gozar de acuerdo con los tiempos que vivimos.

La categoría de placer o diversión domina la estética brechtiana y le imprime su sello. Esta concepción del arte —a la que llega Brecht en su madurez— tiene un aparente aire kantiano en virtud del desinterés respecto de determinados fines (morales, didácticos, políticos, etc.), que parece desprenderse de las tesis antes expuestas. Pero la categoría brechtiana de placer no justifica su interpretación kantiana como una "finalidad sin fin", como una actividad gratuita e intrascendente. El arte que, como vimos, se asemeja a la ciencia en el modo de abordar la realidad, se asemeja también en ser no menos trascendente que ella; en efecto, tanto

el arte como la ciencia están —según Brecht— al servicio del hombre y se hallan sujetos a una finalidad humana: hacer más llevadera la existencia. Deleitándose, el hombre alivia la carga de su vida. Pero el hombre es histórico, e histórico es también su modo de convivir; por ello, el arte en cada época divierte a los hombres —o sea, hace más llevadera su existencia— de distinto modo.

¿En qué sentido puede considerarse como marxista esta concepción estética brechtiana? Ya recordábamos antes que Brecht ha escrito en alguna ocasión que su único fin ha sido crear un teatro que ayude a los hombres no sólo a explicar el mundo, sino a transformarlo. Y ha subrayado asimismo la necesidad de que el artista de nuestra época —la “época de la ciencia”— domine la dialéctica marxista para poder reflejar la compleja realidad objetiva.

Ahora bien, dejando a un lado las afirmaciones explícitas de Brecht, podemos descubrir la raigambre marxista de su estética en la introducción misma de la categoría de placer, esparcimiento o recreación como categoría estética central, pues el concepto brechtiano de placer se relaciona con algo que es capital en la concepción marxista del hombre y de la sociedad: el concepto de producción, entendido no sólo como producción material sino como producción de relaciones sociales; es decir, como autoproducción o autocreación del hombre.

El placer es propio del ser humano en cuanto que produce o —más exactamente— se autoproduce. Y el placer que proporciona el arte únicamente se adquiere cuando el espectador se incorpora al proceso de creación.

La raigambre marxista del pensamiento estético de Brecht la descubrimos también en el carácter histórico-social del placer. Las formas que asumen las relaciones entre los hombres en la producción —sus formas de convivencia— determinan los diferentes tipos históricos de placer. El arte responde a esas condiciones histórico-sociales y, de acuerdo con ellas, produce siempre determinado tipo de placer, pero este placer estético es el que está al servicio del hombre, el que alivia la carga de su existencia, y no el placer estrecho o egoísta, ni el desinteresado en sentido kantiano.

En suma, la estética brechtiana —al introducir una categoría que ya había desempeñado un papel importante en la estética anterior (no sólo en la de Kant, sino también en la de Aristóteles)— se instala en un fértil suelo marxista, ya que Marx había asociado en más de una ocasión el concepto de placer con el de creación (o trabajo creador), así como el de dolor o insatisfacción con su polo opuesto: el trabajo enajenado. Como hombre que estudió a Marx toda su vida y se inspiró a veces directamente en su doctrina y su método, no puede asombrarnos que Brecht haya restablecido su asociación entre placer estético y creación, o entre placer y trabajo, dándole además una clara dimensión histórico-social.

Otra importante variante de la estética marxista actual hace hincapié en un enfoque semántico del arte, al ver los productos artísticos como signos o sistemas de signos. Así, por ejemplo, para el estético polaco Stefan Morawski toda obra de arte es un producto cultural y social que permite transmitir los descubrimientos de su creador. Cumple así, a la vez, una función expresiva e informativa; en este sentido, es signo, y como tal es siempre síntoma o testimonio. Pero Morawski distingue asimismo entre obras que son solamente síntomas [no significativas] y obras que son signos propiamente dichos [significativas]. Estas últimas pueden dividirse también en: a) figurativas que cumplen una función significativa de carácter representativo; b) no figurativas con función significativa de carácter simbólico, y c) figurativas que lo son mediante el principio de las convenciones del lenguaje; es decir, con ayuda de los signos verbales.

Esta concepción del arte permite dar razón de las diversas manifestaciones artísticas en su conjunto, sin excluir ninguna. Dentro de ella queda el realismo como una categoría artística aplicable a obras que cumplen una función figurativa, ya sea mediante signos-imágenes —como sucede en las artes propiamente representativas—, ya sea mediante signos verbales —como en las artes de la palabra. Así entendido, el realismo no exige una característica formal particular y, por consiguiente, también pueden contribuir a captar la esencia de lo real ciertos métodos contemporáneos de creación, como el cubismo, el expresionismo y el futurismo.

Vemos, pues, que de acuerdo con esta concepción general del arte que concibe las obras artísticas como signos, el realismo ocupa un lugar propio como categoría artística aplicable a los productos artísticos que captan la esencia del fenómeno representado, pero sin vincular su representatividad a una característica formal determinada.

Ahora bien, dentro de una concepción semántica del arte, destaca sobre todo por su carácter sistemático, así como por su rigor y originalidad, la aportación del estético italiano Galvano della Volpe. Como ya señalamos anteriormente, Della Volpe se opone a todo enfoque místico o irracionalista del fenómeno artístico que, de acuerdo con los postulados de la estética romántica, niegue el papel del intelecto o del pensamiento discursivo en el arte. Pero, al mismo tiempo, se opone también a los estéticos marxistas que —como Lukacs— pretenden escapar a ese irracionalismo sosteniendo que el arte es una forma específica de conocimiento por medio de imágenes; o sea, conocimiento no conceptual como el de la ciencia. Para Della Volpe el arte es discurso, racionalidad, y su carácter específico ha de buscarse, por tanto, en la especificidad de su discurso o lenguaje, que por otro lado nunca deja de ser procedimiento racional-discursivo. Aprovechando las aportaciones de la lingüística estructural, particularmente de la escuela de Copenhague, Della Volpe ve en el arte un lenguaje específico o sistema peculiar de signos que se diferencia tan-

to del lenguaje ordinario como del discurso o lenguaje científico. En esa caracterización parte del discurso poético y se detiene, sobre todo en él; lo alcanzado en este análisis lo extiende después —en un análisis menos detenido y fundado— a las demás artes.

El discurso poético, al igual que el científico y el discurso vulgar —nos dice también el estético italiano— es pensamiento, pero lo específico estriba en la peculiaridad de sus signos que son contextuales orgánicos (su valor expresivo se halla condicionado por un texto determinado) y polisémicos (no son equívocos como los del discurso vulgar ni unívocos como los del lenguaje científico, sino que se enriquecen en cada creación con nuevos significados).

Después de extender su enfoque semántico de la poesía a las demás artes, Della Volpe llega a la conclusión de que todas ellas tienen en común el ser expresión de ideas o pensamientos en un contexto orgánico o autónomo. Queda cerrado así el paso a todo irracionalismo o misticismo estéticos, ya sea como supervivencia neorromántica, ya sea en la forma lukacsiana de pensamiento en imágenes que proviene de la estética de Plejánov. La diversidad de las artes particulares radica, pues, en la diversidad de sus signos a los que tienen que adecuarse las ideas que, en cada arte, se expresan con ellos. Esta diversidad de signos o de medios expresivos determina las diferencias entre las artes, y de ahí que Della Volpe conciba su estética como un nuevo Laocoonte.

Tratando de restituir la obra de arte en toda su integridad y empeñado en reparar el descuido del “lado formal” de la producción artística, Della Volpe concede a la técnica expresiva una importancia que, en general, no le habían atribuido los estéticos marxistas; por ello, su enfoque semántico o lingüístico constituye una aportación fecunda y original. Esta aportación se pone de manifiesto, entre otras cosas, en una solución más rica al problema capital de las relaciones entre arte y sociedad al hacer intervenir en ellas, como un elemento insoslayable, la técnica expresiva, con lo cual no sólo pone un dique en este problema al marxismo vulgar, sino que establece diferencias muy acusadas en el modo de inscribirse en la superestructura entre unas artes y otras.

Ahora bien, la fecunda contribución de Della Volpe a la estética marxista no puede hacernos olvidar ciertas limitaciones de su concepción, entre las cuales señalaremos dos que nos parecen fundamentales: 1a.] Della Volpe subestima la naturaleza ideológica del arte pese a su tesis capital de que no hay arte sin ideas y, como contrapartida, sobreestima el papel de la técnica expresiva lo que le conduce a poner la atención, ante todo, en el *cómo*, dejando en la sombra el *qué*. O sea, carga el acento en aquello *con lo que* se representa, expresa o comunica, sin que esto aparezca vinculado indisolublemente a *lo que* es representado, expresado o comunicado. Si los medios expresivos son inseparables de lo expresado, la reparación del “descuido” del lado formal, no debe conducir a la subestimación del contenido ideológico. 2a.] La concepción del arte como len-

guaje que, en Della Volpe, aparece firmemente fundada con respecto a la poesía no se presenta con tanta firmeza cuando es extendida a otras artes como la pintura, la arquitectura, la música, etc. que no tienen por base un lenguaje ya establecido —como sucede en la poesía— del que se parte para crear un nuevo lenguaje: el lenguaje poético. Si se insiste en caracterizar a estas artes como lenguaje habría que partir de la naturaleza de los signos que sirven de base —a la poesía, por un lado, a las demás artes, por otro— y ver, entonces, si se está aplicando el mismo concepto de lenguaje, o si al hablar de lenguaje en ellas sólo se hace por analogía con el lenguaje propiamente dicho.

Pero estas observaciones nuestras que son, más que objeciones, exigencias de que el análisis realizado con respecto a las artes sea proseguido por los discípulos de Della Volpe con el mismo rigor y profundidad que él lo llevó a cabo con respecto a la poesía, no invalida en modo alguno los méritos principales de su estudio semántico (lingüístico) de la poesía y del arte en general.

X

Dentro de la estética marxista se ha abierto paso, cada vez más firmemente, en estos últimos años, la concepción del arte que insiste, sobre todo, en su carácter de actividad práctica y creadora. Puede aceptarse, por ello, que se le llame “concepción práctico-productiva” siempre que se tenga presente el carácter creador de esta actividad. Esta concepción marxista del arte —que nosotros hemos sostenido en diversos estudios— tiene en la URSS a francos partidarios como L. N. Kogan y L. I. Nóvikov y, en general, coinciden con las tesis fundamentales los adeptos de la doctrina de la concepción social de lo estético (Stolovich, Vanslov, Borev, Tasalov y otros). También coinciden en lo esencial con dicha concepción del arte, sobre todo al subrayar su aspecto creador, el estético austriaco Ernst Fischer y el marxista francés Roger Garaudy. A su vez, entre sus más categóricos oponentes, dentro del propio campo marxista, encontramos a los soviéticos Yegórov, Elsberg y Búrov.

El arte se presenta en esta concepción como una forma de actividad práctica, de la producción de objetos, y, en este sentido, se relaciona con el trabajo en cuanto que éste —como libre juego de las fuerzas espirituales y físicas del hombre— pone de manifiesto cierto contenido estético. Se relaciona asimismo con el trabajo en cuanto producción de un nuevo objeto en el que se proyectan u expresan fuerzas esenciales humanas, y se pone de manifiesto un principio creador. La relación con el trabajo se manifiesta, en tercer lugar, en cuanto que, gracias a él, el hombre ha perfeccionado su capacidad de dominar la materia para imprimirle la forma adecuada a una función o a una necesidad humana, y ha podido elevarse así —sobre la base de la división social del trabajo— a una actividad

específica —el arte— destinada a satisfacer la necesidad estética de imprimir a una materia la forma adecuada para expresar cierto contenido espiritual. El arte ha surgido, pues, sobre la base del trabajo humano y del desarrollo del principio estético o creador que ya se daba en él.

Así, pues, en esta concepción se subraya la relación del arte —como forma actividad práctica creadora— con el trabajo en cuanto que en éste actúa un principio creador, y se conjuga con el placer y la belleza.

La concepción del arte como actividad práctica creadora se halla vinculada estrechamente a la teoría del trabajo como esencia del hombre y de la producción material como factor determinante en el proceso histórico-social, que Marx desarrolla desde sus trabajos de juventud. El análisis del trabajo humano bajo el capitalismo como trabajo enajenado [en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*] y, en general, de la producción en unas condiciones sociales dadas— el modo de producción capitalista [tanto en los *Grundrisse*... como en *El Capital*] tienden a demostrar la oposición radical entre el trabajo humano como actividad creadora y el modo de producción en el cual despliega el trabajador su actividad. Las características de este modo de producción explican el divorcio entre trabajo y placer, o entre trabajo y belleza. Y estas características son las que determinan, a su vez, la hostilidad por principio del capitalismo al arte, señalada por Marx.

Pero, en el trabajo no sólo hay que considerar el principio creador o el contenido estético que son negados precisamente en el trabajo enajenado, es decir, en las condiciones propias del modo de producción basado en la apropiación privada, sino que debe verse también como una peculiar relación entre el hombre y la naturaleza, en la que transforma ésta para producir objetos útiles, necesarios para la satisfacción de determinadas necesidades. Cualesquiera que sean las condiciones sociales en que se produzca, y el grado de placer y belleza que acompañe a los objetos de esa actividad, el trabajo es ante todo una actividad social para producir objetos que tienen un valor de uso, y esta significación práctico-utilitaria es fundamental en él. La necesidad del arte se explica no sólo como manifestación de la capacidad creadora en una sociedad en la que el arte pierde su carácter creador, sino también porque el hombre no se contenta con la significación práctico-utilitaria de la producción y siente la necesidad de estetizarlo todo, ya sea liberando la actividad creadora del marco estrecho de lo práctico-utilitario, ya sea llevando lo estético al seno mismo de la producción, de tal manera que la conformación de la materia de acuerdo con determinada función o utilidad, sea también conformación de acuerdo con las leyes de la belleza.

A esta concepción del arte tal vez se le pudiera hacer el reparo de que el carácter creador de esta actividad, teniendo presente sobre todo el papel que desempeña la fantasía en la producción artística, ha sido puesto de relieve en el pasado por la estética idealista, particularmente por las doctrinas inspiradas por el romanticismo. Pero, sin excluir y, por el con-

trario, presuponiendo necesariamente la actividad imaginativa productora de la conciencia, en nuestra concepción se trata del arte como actividad práctica, que eleva a un nivel superior el principio creador que histórica y socialmente se da —con las peculiaridades y limitaciones señaladas— en el trabajo humano. Por ello, no puede caracterizarse el arte exclusivamente —como hacen algunos marxistas— como una forma de producción espiritual, ya que ello significaría quedarse en un plano colindante con la concepción idealista de Croce. Por otro lado, al subrayarse el aspecto práctico-productivo, que supone necesariamente su lado espiritual, el arte se concibe en verdad como una forma específica de actividad creadora, práctico-espiritual, ya que uno y otro aspecto del proceso creador y de sus productos se dan en unidad indisoluble. La significación estética del arte no puede ser separada, por ello, de su carácter como forma de producción material, que no se reduce, por otro lado, a su significación práctico-utilitaria.

Por esta razón, la concepción práctico-productiva del arte, entendida siempre como actividad creadora específica, cuya significación estética rebasa la significación de la producción de objetos útiles que satisfacen necesidades materiales, no puede ser identificada sin más —como lo hace Búrov— con la teoría “productivista”, defendida en los años 20, entre otros por B. Arbátov, V. Pletnev y B. Kushner. Los “productivistas” fundían el principio estético con el principio práctico-utilitario, con lo cual ignoraban de hecho lo estético al disolver el arte en lo útil, o al reducirlo a la artesanía o a la producción de objetos que satisfacen necesidades materiales. Los “productivistas” tendían asimismo a negar la existencia del arte como una actividad específica, al borrar las diferencias entre arte y producción, o entre el arte y la vida. Este punto de vista es el que resucita, ciertamente, en nuestros días, el historiador soviético Y. M. Borodái al ver en el arte —como actividad autónoma— una forma de la cultura burguesa vinculada a la división burguesa del trabajo, de acuerdo con la cual se separa de la actividad práctico-utilitaria, de la vida, para tratar de ser “arte puro”. Según este autor —como recuerda Búrov— lo estético sólo adquiere un contenido concreto cuando se funde con lo práctico-utilitario.

En verdad, esta conclusión no se desprende necesariamente de la vinculación, que antes hemos subrayado, entre el arte y el trabajo, entre lo estético y lo útil, o entre la actividad artística y la producción.

La concepción del arte como actividad práctico-creadora específica tiene entre otros méritos el de ponernos a salvo de todo dogmatismo al enfrentarnos a las diferentes manifestaciones artísticas de nuestro tiempo, o al valorar las realizaciones artísticas del pasado. Pues si el arte es esencialmente creación no puede agotarse en ninguna de sus manifestaciones históricas concretas, o en una de las funciones que puede cumplir (ideológica, educativa, cognoscitiva, recreativa, etc.). Esta concepción admite que

el arte puede estar en diferentes relaciones con la realidad, con distintas ideologías y cumplir diversas funciones sociales. Lo único que advierte es:

1o. Que el arte sólo puede mantener esas diversas relaciones o cumplir distintas funciones, de acuerdo con las necesidades de los hombres en cada época y en diferentes condiciones sociales, como actividad creadora: produciendo de un modo específico una nueva realidad, es decir, imprimiendo una forma adecuada a determinado material a fin de poder objetivar en él un contenido espiritual humano. Sin esta actividad transformadora peculiar —creadora—, no hay propiamente arte.

2o. Que si este proceso de creación artística no se agota en ninguna de sus manifestaciones concretas, no puede objetarse entonces —como hace Búrov— contra esta concepción que no reduzcamos el arte al reflejo en imágenes o a la representación verídica de la realidad. Si la creación supone un proceso constante de asimilación original y, a la vez, de ruptura e innovación, no puede ponerse un marco irrebalsable a sí misma, por amplio que éste sea, reduciendo la actividad creadora a una forma específica de ella. Si el arte que refleja la realidad es arte, lo es, ante todo, porque refleja creadoramente, o mediante la creación de una nueva realidad. Así, pues, hacer de determinada forma de creación el arte auténtico o por excelencia, equivale a negar su condición esencial y necesaria: como actividad creadora.

Por esta razón, hay cierta incongruencia en los estéticos marxistas soviéticos que, tras de subrayar la naturaleza social de lo estético y el carácter productivo-creador del arte, no llevan este principio hasta sus últimas consecuencias, poniendo una forma concreta de creación —el arte representativo— en su verdadero lugar: como una de las formas —por importante que pueda parecer o por elevada que sea su función ideológica, educativa o social— que reviste el arte como actividad práctico-creadora.

La concepción del arte como actividad práctica creadora permite definirlo en términos aplicables a cualquier tipo de manifestación artística que consideremos o a cualquier fase histórica en que se presente. Permite dar de él una definición abierta, como proceso constante e infinito de aparición de nuevos movimientos, corrientes, estilos y de nuevos productos artísticos, únicos e irrepetibles. Tal es, a nuestro juicio, la concepción del arte, que corresponde a una realidad que —como creación— ha de estar siempre abierta a nuevas y nuevas manifestaciones.

XI

La concepción que acabamos de exponer nos proporciona el principio teórico fundamental para abordar, bajo una nueva luz, uno de los problemas más controvertidos en los últimos años entre los estéticos marxistas: las relaciones entre realismo y arte moderno. Los dos términos se han presen-

tado en una relación de exclusión: *realismo*, fecundado por la ideología más avanzada, socialista, y concebido como el único método de creación que correspondía a la sociedad socialista, y *arte moderno*, englobando bajo este calificativo un gran número de expresiones artísticas (desde el impresionismo al arte abstracto) con este doble denominador común: a) no ser una representación verídica de la realidad; b) ser la expresión ideológica de una burguesía en decadencia. El dilema se expresaba, pues, en estos términos: arte realista o progresista y arte moderno, antirrealista, o decadente.

Este dilema se alimentaba de una serie de supuestos teóricos que, en parte, ya hemos examinado: concepción normativa y cerrada de la estética, elevación de la teoría gnoseológica del reflejo a la condición de fundamento filosófico de la estética, reducción del arte auténtico al realismo, trasplante de las categorías de progreso y decadencia del plano histórico-social general al plano histórico-artístico, vinculación directa entre estilo o método de creación e intereses de clase y, en consecuencia, concepción de la historia del arte como una lucha entre realismo y antirrealismo que sería la traducción ideológico-artística de la lucha de clases.

Pero ¿hasta qué punto la estética marxista puede dejar que, en su nombre, se encierre al arte en ese dilema? No puede hacerlo, sobre todo si se parte de la concepción del arte como actividad creadora. Cuando se afirma que el reflejo artístico de la realidad es la condición necesaria y esencial del arte, y, consecuentemente, se formula una ecuación entre arte y realismo, reduciéndose por tanto, el arte como actividad creadora a la forma realista de creación, se establece una incompatibilidad de principio entre el arte realista y el llamado arte moderno, poniendo así un límite fijo e insalvable —por amplio que sea— a lo que no puede ser delimitado de una vez y para siempre. Pero, aunque se considere que, de acuerdo con determinadas funciones ideológicas, es el método más adecuado en una circunstancia histórico-social, no por ello se tendría derecho a proclamarlo como el único método de creación; el realismo sería una forma de expresión entre otras, y no la única a que haya que ajustarse necesariamente en una sociedad determinada.

Reconocida, pues, la legitimidad del realismo, no puede sostenerse que sea el método de creación, conforme a cuyos principios y categorías haya de juzgarse la validez estética de todo arte pasado o presente. La existencia de un arte no realista no puede ser ignorada o subestimada como realidad creada por el hombre respondiendo a determinadas necesidades sociales de objetivación, expresión o comunicación. Un arte no realista, propio de otras sociedades y culturas no occidentales, no reducible a los principios y categorías clásicos, o a los del realismo —particularmente el del siglo XIX— no puede ser ignorado o desdeñado a menos que, conscientemente o no, nos acerquemos a él con una mentalidad eurocéntrica o colonialista. ¿Qué sería del arte antiguo oriental, del arte prehispánico o del arte de los pueblos africanos si lo sometiéramos a la criba

de los principios, categorías y valores estéticos que, durante siglos, han dominado en Occidente?

Ahora bien, un arte vivo que tampoco se deja someter a esos principios y que rompe radicalmente con ellos se está dando, en múltiples y variadas manifestaciones, desde hace ya más de medio siglo. Resulta una perogrullada afirmarlo, pero la verdad es que un arte de esa naturaleza —el llamado arte moderno—, válido estéticamente, existe. Y es innegable, asimismo, que durante ese periodo ha mantenido y mantiene una relación tan diversa, compleja y, a veces, contradictoria con la ideología burguesa que no se deja reducir a la expresión simplista de arte decadente. Hay que tomar en cuenta la actitud del artista —antiburguesa en general— que a lo largo de todos estos años, y particularmente en los “años malditos” de los comienzos, le condujeron a hacer de la ruptura una tradición, y de la continuidad una ruptura constante; hay que tener presente lo que hay de mistificación y simulación desde el momento en que la burguesía logra sujetar esa producción a las leyes de la producción mercantil; hay que detenerse, asimismo, en el uso ideológico que la burguesía trata de hacer de un arte de vanguardia contribuyendo a dividir la vanguardia artística y la vanguardia política, tratando de capitalizar en su favor las incomprensiones y desarmonías entre una y otra. Pero lo que debe contar, ante todo, es el arte moderno como una de las más elevadas manifestaciones de la capacidad de creación del hombre; es decir, el arte que vive y se afirma en nuestra época —pese a los usos y abusos ideológicos— con su propia realidad.

Estéticamente, el arte moderno no sólo tiene derecho a la existencia —y es penoso que haya que recordarlo todavía a algunos marxistas—, sino que sus contribuciones en este plano son tan vigorosas que de ellas se nutre hoy incluso el arte que se le contrapone como su negación. Pero no sólo el arte moderno existe, vive y vale por su potencia de creación, sino por haber contribuido con algunas de sus más logradas realizaciones a ayudar —como quería Brecht— a transformar el mundo. Piénsese, a este respecto, en el *Guernica* de Picasso en el que la simbolización del dolor humano ante el crimen colectivo, así como la denuncia y la protesta de todo un pueblo alcanza una expresión pocas veces alcanzada por el arte de todos los tiempos. En esta cumbre del arte moderno se revela su gran fuerza creadora; la riqueza de medios expresivos con que Picasso da forma y objetiva un rico contenido ideológico, demuestran que la expresividad y significatividad artísticas pueden adquirir nuevas e insospechadas dimensiones al discurrir fuera de los cauces realistas.

Vemos, pues, que la revolución que opera el arte moderno no puede ser rechazada: a) en nombre de la estética marxista, ya que como teoría de la praxis artística no puede excluir de esta una amplia esfera de ella, para reducirse a una estética del realismo; b) en nombre de una praxis artística determinada —como la realista—, pues aunque se aceptara que ésta es la más adecuada para expresar cierta relación con lo real y con-

tribuir así a transformarlo, para estar en consonancia con la época, es decir, para ser un realismo moderno tendría que tomar en cuenta las aportaciones de la revolución artística de nuestro tiempo. El realismo contemporáneo tiene que renovarse para poder expresar nuevas necesidades y captar nuevas realidades, y, por tanto, no puede ser una mera prolongación del realismo del siglo XIX. Y así cuando el realismo pictórico de un Orozco, un Siqueiros o un Guttuso ha querido estar a la altura de su tiempo se ha beneficiado de las aportaciones técnico-expresivas de corrientes modernas como el expresionismo, el cubismo, el futurismo, etc. Y algo semejante sucede en la novela al aprovechar en su favor los nuevos medios de expresión en la captación de lo real, surgiendo así un realismo como el kafkiano, incomprensible para el que lo mida con la vara del realismo tradicional, pero indudablemente adecuado para captar las relaciones burocratizadas, impersonales y deshumanizadas de los hombres-cosa o enajenados de nuestro tiempo. Kafka no es un realista, al modo de los grandes realistas del siglo XIX, porque la realidad humana que pretende captar es otra y, porque necesariamente son otros los medios de expresión o la técnica novelística a que ha de recurrir.

Si el arte es, ante todo, creación, realismo y arte moderno valen estéticamente por igual en cuanto que, con diversos métodos creadores, producen nuevas realidades. Y si el realismo ha de valer, además, por otras razones —ideológico-políticas—, esta validez lejos de excluir su validez estética la presupone forzosamente: en cuanto que el realismo sólo puede reflejar o captar lo real, produciendo o creando —como todo arte— una nueva realidad.

XII

Las concepciones del arte que hemos expuesto en los apartados anteriores no agotan, por supuesto, la diversidad y riqueza de la estética marxista en este punto, pero sí constituyen a nuestro modo de ver las concepciones básicas. Hay que advertir, por otro lado, que no todas ellas han tenido, o tienen, la misma vinculación con la praxis artística, o la misma influencia sobre ésta. Lo mismo cabe decir por lo que se refiere a su vinculación o influencia con respecto a la política cultural y artística que, en nombre de dicha estética, se ha seguido en diferentes circunstancias históricas. Es evidente que durante largos años el papel predominante lo desempeñó —y en gran parte lo sigue desempeñando aún— la concepción del arte como reflejo o representación verídica de la realidad. Pero ahora debemos dejar el problema en su aspecto fundamentalmente teórico —es decir, los distintos modos de concebirse el arte por los estéticos marxistas—, y fijar nuestra atención en la praxis artística dirigida, orientada o realizada conforme a ciertos principios estéticos. Veremos, entonces, en qué medida la teoría ha contribuido a explicar o justificar la praxis, o en qué

grado sus principios han servido para enriquecerla o empobrecerla, para guiarla o reglamentarla, o, finalmente, para hacerla avanzar o retroceder.

Esto nos lleva a abordar necesariamente dos cuestiones vitales que han estado en el centro de las discusiones y polémicas, durante largos años, entre los propios marxistas, o entre éstos y los teóricos del arte y artistas de tendencias afines u opuestas a ellos. Tales son las cuestiones del destino del arte bajo el socialismo, y de las relaciones entre arte y política, que envuelven a su vez, las de la misión y responsabilidad estética y social del creador artístico o literario en nuestro tiempo.

Al referirnos al destino del arte bajo el socialismo no pretendemos dedicar particularmente nuestra atención a las cuestiones teóricas de principio, formuladas ya por Marx y Engels, aunque no podemos dejar de subrayar que —de acuerdo con ellas— la abolición de la propiedad privada sobre los medios de producción constituye la condición necesaria para liberar las fuerzas creadoras del hombre, y resolver así la contradicción, en todos los niveles, entre creación y enajenación, que se manifiesta —por lo que al arte se refiere— como hostilidad del capitalismo al arte. Pero la abolición de la propiedad privada —como Marx pensaba y como lo confirma la experiencia histórica de la edificación de las sociedades socialistas— no es más que el primer paso, aunque ciertamente vital, que condiciona todos los demás.

A partir de este paso trascendental tienen que darse los demás que, en diferentes planos (económico, político, educativo, ideológico, etc.) contribuyen a crear las condiciones más favorables para el desenvolvimiento artístico; entre ellos el desarrollo de las fuerzas productivas y el incremento del plustrabajo; la supresión gradual de las relaciones mercantiles y la exclusión total de éstas del campo de la creación artística; la creación cada vez en mayor escala de tiempo libre, pues —como dice Marx—, tanto para el individuo como para la sociedad “la universalidad de su desarrollo, de su goce y de su actividad depende de la economía del tiempo”, es decir, del tiempo que se gane para otras formas de producción, como la artística; el proceso de democratización socialista cada vez más profundo que entraña, asimismo, la participación cada vez más consciente y en mayor medida de los miembros de la sociedad en su dirección y gestión. En suma, la forjación de un hombre nuevo, inspirado ante todo en su trabajo por estímulos morales, y cada vez con mayor conciencia de su capacidad creadora y con más posibilidades objetivas de desplegarla en todos los campos (en el trabajo, la actividad político-social, la producción espiritual, el ocio, etc.).

Tales son los pasos que —bajo el socialismo— han de hacer posible un arte cada vez menos mediatizado, cada vez con su naturaleza estética más manifiesta. Ellos crean, asimismo, el marco favorable para una apropiación estética cada vez más rica, más amplia y profunda de sus productos por la sociedad, y para una estetización cada vez más plena de los diferentes aspectos de la vida (doméstica, pública, escolar, fabril, etc.).

Finalmente, en ese marco surgen y se desarrollan las condiciones para elevar la sensibilidad estética y abolir así la dicotomía entre arte de minorías, y arte para la comunidad.

Todo lo anterior pone de manifiesto que el destino del arte en una sociedad socialista está ligado estrechamente no sólo a determinada política cultural y artística, sino también al proceso general de dirección y creación de la nueva sociedad, a los problemas fundamentales que plantean en un sentido y en otro las condiciones concretas en que se efectúa su creación. Por esta razón al referirnos al destino y vicisitudes del arte bajo el socialismo no podemos reducirnos a las cuestiones teóricas de principio, al margen de las condiciones concretas históricas en que se ha producido la necesidad de arte en una sociedad socialista ni menos aún podemos situar nuestras reflexiones en una sociedad futura, ideal, libre de las contradicciones, dificultades e incertidumbres por las que el socialismo pasa —como creación humana efectiva— en su realización histórica, real. No pretendemos, por ello, abordar el problema saliéndonos del marco histórico en que el socialismo —evidentemente “difícil” por las condiciones en que la historia ha situado su construcción, particularmente al primero de todos, surgido de la primera revolución socialista— condiciones que han determinado el modo de abordar y resolver los problemas reales que se le han presentado y, dentro de ellos, el problema de crear un arte acorde con su tiempo, y con las nuevas necesidades de la nueva sociedad.

XIII

Desde que el 7 de noviembre de 1917 se abre una nueva era con la toma del poder por el proletariado ruso y se inicia la creación de una nueva sociedad que no tenía precedentes, se planteaba de un modo radicalmente nuevo también el destino del arte. En el campo de la praxis artística, como en otros terrenos, las posibilidades creadoras que a los miembros de la nueva sociedad se le ofrecían no podían ajustarse a esquemas, moldes o recetas preparados de antemano. El arte, como actividad creadora por excelencia, no podía escapar a los problemas de la creación de una nueva cultura y, en general, de una nueva sociedad.

Los planteamientos teóricos de Marx y Engels, y particularmente su interpretación por los que se consideraban depositarios de ellos no constituían a la sazón —como ya vimos— una firme base teórica para enfrentarse, en este terreno, a los grandes problemas que planteaba la vida misma: ¿qué arte hacer?; ¿cómo podía servir el arte y la literatura a la grandiosa empresa de forjar nuevas relaciones humanas?; ¿cuáles habrían de ser las relaciones entre el arte y la producción material, entre el artista y el público, entre el arte y la vida?; ¿cuál habría de ser el estatuto social y económico del producto artístico en un mundo social

en el que la apropiación privada cedía su sitio a la creciente socialización?; ¿cuál sería la misión social del escritor y el artista, y cuál su responsabilidad ante las grandes tareas que se planteaban a la sociedad?; ¿cuáles serían las relaciones entre el artista, y el Estado y el partido, tomando en cuenta que sobre estos recaían, en primer lugar, la dirección y organización de una inmensa labor de creación social, a la que no podían sustraerse el arte ni la literatura? Y ¿de qué medios habría de valerse la sociedad, el Estado o el partido para que el arte y la literatura contribuyeran a ese proceso, y el artista y el escritor estuvieran a la altura social de sus nuevas responsabilidades y sus nuevas tareas? Tales eran las cuestiones, entre otras, que se planteaban desde el primer momento, poniéndose más énfasis en las respuestas a los problemas prácticos que planteaban la creación de una nueva cultura y de un nuevo arte a tono con las exigencias de la nueva sociedad que en las tesis teóricas que se pudieran encontrar por entonces en los textos de Marx, o en los de Plejánov, en quien —como ya señalamos— más confiaban los marxistas ortodoxos por lo que tocaba a las cuestiones estéticas y artísticas. En general, se tenía clara conciencia de que era preciso hacer un arte nuevo, de que su función en la nueva sociedad tenía que ser también peculiar y finalmente de que las relaciones entre el arte y el público, y entre el arte y la vida, no podían regirse ya por las formas que habían dominado hasta entonces.

Pero la conciencia del problema, no significaba a la vez que se tuviera una clara conciencia de su solución. La proliferación de manifiestos, declaraciones y excomuniones mutuas, de tendencias y corrientes artísticas: futuristas, constructivistas, realistas y la constitución de agrupaciones diversas “Cultura Proletaria” (Prolet-Kult), Frente de Escritores de Izquierda (LEF), Asociación Rusa de Escritores Proletarios (RAPP), etc., no eran sino la expresión de las diversas búsquedas en la solución de un problema que, pese a esa diversidad de tendencias y organizaciones, e incluso a la lucha franca y abierta entre ellas, se presentaba a todos con rasgos comunes en aquellos primeros años de la revolución: afán de romper radicalmente con el arte del pasado y de ponerlo al servicio de la fuerza social motriz de la nueva sociedad: el proletariado, y afán también de vincular el destino del arte a la revolución no sólo por su contenido ideológico, sino también por sus innovaciones formales. Se trataba de expresar la nueva realidad y de servirla recurriendo a un nuevo lenguaje o a nuevos medios de expresión.

Mayakovsky escribía en el alba de la revolución: “Las calles son nuestros pinceles. Las plazas, nuestras paletas.” Y estos dos versos que podían leerse en todos los muros de Moscú en su *Orden núm. 1 al Ejército del Arte* no eran sólo una metáfora poética. En efecto, con motivo de la celebración del primer aniversario de la Revolución de Octubre, telas futuristas y suprematistas, así como relieves y esculturas constructivistas, colgaban en las principales calles de Moscú y Leningrado; los trenes, camiones y barcos

difundían el nuevo mensaje de los pintores, poetas y compositores de las nuevas corrientes artísticas por todo el país.

La revista política en verso de Mayakovsky *Extraño misterio* contó, al ser estrenada en 1918, con los decorados de Malevich y la dirección escénica de Meyerhold. Los artistas más eminentes y más innovadores no sólo se consagraban a su labor de creación, sino que participaban directamente, desde altos puestos, en la organización y dirección de la educación y la cultura artística. Así Kandinsky fue Vicepresidente de la Academia de Ciencias y de Artes y redactó el primer programa del Instituto de Cultura Artística de Moscú (*Injuk*); Malevich estaba al frente de un instituto semejante en Petrogrado y, dentro de él, el arquitecto Tatlin, el famoso autor del proyecto de Monumento para la III Internacional, dirigía la sección de estudio de materiales; Chagall fue Comisario de Bellas Artes en Vitebsk; por último, para no alargar la lista, Rodchenko desempeñó un papel importantísimo en los *Vjutemas*, talleres para la enseñanza superior de las artes y técnicas, en el que puso en práctica un programa profundamente innovador tendiente a la transformación radical del medio material del hombre socialista, tratando de abolir para ello las fronteras o distancias entre el arte, la técnica y la ciencia.

A los nombres anteriores hay que agregar en diferentes campos de actividad artística, los de Lissitzky, Naum Gabo y su hermano Pevsner, Stépanova, Eisenstein, Vertov, los hermanos Vesnin, Alexéi Gan, Ginsburg, Mélnikov, etc. Durante la década del 20 encontramos también, en diversos campos artísticos junto a estos audaces innovadores o buscadores de nuevas formas de expresión, los nombres de Moor, Deineka, Pímenov, Favorski, Konchalovski, Grabar, Gorki, Shólojov, Gladkov, etc., más vinculados a expresiones artísticas anteriores.

Unos y otros expresan corrientes estéticas diversas, y buscan apoyo teórico en puntos de vista también diversos que oscilan entonces entre las teorías de los formalistas rusos, a las que se acogen sobre todo los del grupo LEF, hasta el crudo sociologismo de los que buscan un arte que sirva directamente a la ideología política, pasando por las tesis teóricas de los que —como Boris Arbatov— postulan la fusión del arte y la producción, tesis en las que encuentran apoyo los constructivistas, “productivistas” y el Prolet-Kult. Pero en estos años las realizaciones se discuten, y las ideas se confrontan. Sin embargo, frente a las posiciones artísticas caducas —superadas, pero no liquidadas— dominan las diferentes corrientes estéticas que apiran a crear un arte nuevo que responda a la nueva realidad surgida de la revolución.

Los dirigentes del partido y del estado aunque absorbidos por las enormes y complejas tareas de la guerra civil, de la reconstrucción de la economía, y de la reestructuración de toda la vida social, no permanecían indiferentes ante esta diversidad y lucha de corrientes estéticas. Pero lo que les preocupaba, ante todo, era la necesidad de que esas nuevas búsquedas no se desarrollaban al margen del pueblo, y, por ello, reclamaban,

con Lenin a la cabeza, un arte que fuera comprensible a las masas populares y que no rompiera la continuidad de las nuevas corrientes artísticas con el gran arte del pasado. No se limitaban a proclamar la necesidad de un arte vinculado a la revolución, sino que consideraban que esa vinculación entrañaba a su vez la necesidad de un arte comprensible para las masas. Pero las masas no estaban en condiciones de entender y apreciar las formas nuevas o el nuevo lenguaje con que en los años 20 pretendía hablarles el arte surgido de la revolución. Se trataba de una contradicción grave para el arte y la nueva sociedad que no admitía soluciones simplistas: renunciar a las nuevas formas y al nuevo lenguaje, o renunciar al arte comprensible, comunicativo, al que las masas aspiraban con el respaldo y el aliento de los dirigentes del partido y del estado.

Menos aún que los propios artistas, los dirigentes políticos de aquel tiempo no se dejaron encerrar en ese dilema. Aspirando como aspiraban a un arte comunicativo, comprensible, no podían dejar de expresar sus ideas en un problema que era vital para la nueva sociedad. En el fragor de la lucha de tendencias y corrientes estéticas no ocultaban sus preferencias estéticas acordes precisamente con un arte comprensible a las masas, con predominio de su función ideológica y educativa; no obstante, no trataron de forzar la solución eliminando o excluyendo de la vida artística las corrientes que encarnaban el arte nuevo que las masas no estaban aún en condiciones de asimilar. A ninguno de los dirigentes del partido o del estado se les ocurrió, por aquel tiempo, tomar medidas orgánicas o administrativas contra tal o cual corriente, o contra éste o aquél artista, pese a las críticas u objeciones que les hacían.

Veamos, en primer lugar, la actitud de Lenin. Disponemos hoy de suficientes testimonios —particularmente el de Clara Zetkin— para saber que sus simpatías estéticas no se inclinaban en favor del arte contemporáneo y, especialmente de sus manifestaciones de aquellos años en la Rusia Soviética. No le gustaba, por ejemplo, el futurismo —y, en particular, la poesía de Mayakovsky—, pero no rehuía la discusión ni se sublevaba porque en el curso de ella un grupo de estudiantes que se proclamaban a sí mismos “futuristas” le reprocharan que estuviese por lo viejo: Lenin reconocía la necesidad de seguir discutiendo, y, en fin de cuentas, acababa por advertir que se trataba de opiniones personales suyas. Y, ciertamente, en cuestiones estéticas, Lenin no trató nunca de erigir sus opiniones en criterios oficiales dominantes. Pero no siempre se conformaba con que sus opiniones tuvieran sólo un matiz personal. En algunas cuestiones llevó sus ideas al seno del partido y trató de convencer a los demás de la justicia de ellas, aunque sin pretender convertirlas en decretos o excomuniones. Así sucede, por ejemplo, en su actitud hacia el Prolet-Kult, organización que llegó a adquirir una enorme influencia en todo el país. El Prolet-Kult, aspiraba a crear una nueva cultura —la cultura proletaria— que rompiera radicalmente con la cultura del pasado; sus teóricos —en el terreno del arte— alentaban las nuevas corrientes que trataban de romper

totalmente con el arte y la literatura del pasado. Los dirigentes del Prolet-Kult aspiraban asimismo a alcanzar cierta autonomía e independencia de su organización, respecto del partido y del estado. Lenin se opuso resueltamente a estas aspiraciones contraponiendo al nihilismo del Prolet-Kult frente a la herencia cultural la defensa de ésta, y rechazando asimismo sus tendencias autonomistas que, a su vez, se traducían en una actitud sectaria.

Sin entrar ahora en el fondo de la oposición leninista al Prolet-Kult, hay que subrayar el hecho de que pese a haber subrayado reiteradas veces su oposición a los puntos de vista del Prolet-Kult (en 1920, interviene 9 veces en una reunión del CC con relación a este problema, y en 1922 anota al margen con duras expresiones el artículo de Pletnev, teórico del Prolet-Kult, publicado en *Pravda*), Lenin se opone resueltamente a que sea disuelto.

La actitud de Lenin hacia el Prolet-Kult hay que verla en relación con la contradicción dramática que antes señalábamos entre el arte y la revolución. Los adeptos del Prolet-Kult pretendían resolverla rompiendo en cierto modo los vínculos con el pasado que —por lo que toca a las formas y al lenguaje— aseguraban cierta comunicabilidad de las masas. Lenin comprendía que el problema no podía zanjarse a costa de esta desvinculación, y que la cuestión exigía paciencia y no las medidas nihilistas, sectarias del Prolet-Kult ni tampoco medidas forzosas, administrativas, que entrañaran la supresión de organizaciones o corrientes artísticas nuevas para asegurarse así un arte fácilmente comunicativo. Algo semejante encontramos en la crítica de Trotsky a los futuristas y en el plano de la teoría estética, a los formalistas rusos. Lo mismo cabe decir —y con mayor razón— de Lunacharsky quien pese a tener un criterio más amplio que el de los demás dirigentes del partido ya que reconocía y alentaba las búsquedas formales, y la necesidad de vincular el arte y la técnica, y de estetizar —rompiendo con la autonomía del arte tradicional— la vida cotidiana, no ocultó sus críticas a nuevas expresiones artísticas que él consideraba decadentes, así como a las tesis fundamentales del formalismo ruso. Pero —como otros dirigentes del partido y del estado— nunca consideró que sus críticas de determinadas corrientes artísticas o estéticas debían conducir a negarles —en la vida soviética— su derecho a la existencia. No se pensaba que la lucha de tendencias estéticas y artísticas debiera resolverse por la victoria de una de ellas, al inclinar la balanza en su favor el partido y el estado. Ciertamente, el conflicto existía, pero éste no se presentaba entonces como un conflicto entre tendencias idealistas, reaccionarias o decadentes en el campo de la literatura y el arte, y tendencias progresistas o avanzadas, representadas las primeras por las que buscaban nuevos medios de expresión, y las segundas por los que se aferraban a formas y lenguajes tradicionales. Ya hemos señalado anteriormente que, pese a las divergencias profundas, unas y otras tendencias coincidían en servir a la revolución; por ello, el conflicto se producía en

el distinto modo de concebir el arte al servicio de ella. En rigor se trataba de un conflicto impuesto, por las propias condiciones culturales en que tenía lugar la construcción de la nueva sociedad, y que no permitían un acercamiento entre el nuevo arte y las masas, y las dificultades terribles —guerra civil, cerco capitalista, acumulación originaria del capital, etc.—, que exigían que todo —incluyendo el arte y la literatura— estuviera lo más directamente posible al servicio de la revolución y de la creación de una nueva sociedad. Se trataba, en suma, de un conflicto entre un arte nuevo, vinculado con la vanguardia artística occidental, que se caracterizaba ante todo por su naturaleza creadora y su integración en la vida y un arte que trataba, ante todo, de reflejar o reproducir la nueva realidad, continuando una tradición artística que, como realismo burgués ya había mostrado fecundidad y riqueza, aunque ahora debía referirse a una nueva realidad que exigía un nuevo modo de enfocarla y nuevos medios de expresión.

Las condiciones sociales en que se desarrollaba la revolución en aquellos años, y la sensibilidad y formación cultural de las masas creaban condiciones favorables para que fuera afianzándose la segunda tendencia. Los propios dirigentes del partido y del estado, encabezados por Lenin, respondiendo a esas condiciones y haciéndose eco de esa sensibilidad y esas aspiraciones, mostraron claramente sus inclinaciones y simpatías en favor de ella. Pero todos ellos, durante el primer decenio de la revolución, fueron conscientes de que el conflicto entre las diversas tendencias artísticas no podía ser resuelto por la unificación forzosa de las diferentes agrupaciones, o por la elevación de una corriente artística o tendencia estética al nivel de corriente o tendencia única y dominante.

En los años 20 coexistían —y no plácidamente—, una serie de tendencias estéticas, entre las cuales figuraba el realismo, pero ninguna de ellas contaba —pese a las actitudes públicas que, en pro o en contra suya, manifestaban los dirigentes del estado y del partido— con un espaldarazo oficial. La resolución del CC del PCUS, de 1925 “Sobre la política del partido en el terreno de la literatura” es muy elocuente en este punto. En ella se subrayaba que “en la sociedad de clases no hay ni puede haber un arte neutro, aunque el carácter de clase del arte en general y de la literatura en particular se expresa en formas infinitamente más diversas que, por ejemplo, en la política”. Es decir, se subrayaba la naturaleza ideológica del arte —lo cual de acuerdo con los principios básicos del marxismo nadie negaba—, y se admitía la legitimidad de diversas formas de expresión artística. En esta misma resolución se agregaba: “Si el proletariado dispone ya de criterios inequívocos por lo que se refiere al contenido político-social de una obra literaria, no dispone aún de respuestas definidas a las cuestiones relativas a la forma artística.” En consonancia con esto se afirmaba que “la crítica comunista debe luchar implacablemente contra las manifestaciones contrarrevolucionarias en la literatura”, a la vez que condenaba toda intervención administrativa en la creación

artística y literaria (“La crítica comunista —se decía en la misma resolución— debe eliminar de su modo de proceder el tono de ordeno y mando”). El partido por último, se negaba a adherirse a determinada corriente artística y se pronunciaba en favor de la libre competencia entre los diferentes grupos y tendencias con el fin de que en el curso de ella se fueran definiendo los rasgos característicos de la forma que mejor pudiera responder a la época.

El conflicto no se planteaba, pues, como se ha sostenido después —considerando el problema retrospectivamente— entre tendencias artísticas decadentes y progresistas, desde el punto de vista ideológico, sino entre tendencias diversas, empeñadas en servir a la revolución, que debían competir libremente hasta que se definieran en esa lucha las formas y el lenguaje que correspondieran a la nueva realidad. En el curso de esta lucha ni Lenin ni Trotsky ni Lunacharsky ni Bujarin ocultaban sus simpatías por determinadas corrientes, pero —de acuerdo con la resolución antes citada— ninguno propuso limitar la actividad o eliminar de un modo orgánico-administrativo las corrientes estéticas o artísticas que no compartían.

Así, pues, la experiencia que brinda el socialismo en sus diez primeros años de existencia es la de la búsqueda de un arte nuevo que responda a las exigencias y necesidades de la nueva sociedad, un arte cuyas formas y lenguaje ha de surgir en la confrontación de diversas tendencias estéticas y artísticas y en un clima de libertad de expresión literaria y artística sin más límite que la necesidad de combatir las manifestaciones ideológicas contrarrevolucionarias en el arte y la literatura.

XIV

Tal es el cauce en que se desenvuelve la praxis artística bajo el socialismo hasta la década del 30 en que la situación cambia radicalmente al resolverse el conflicto antes apuntado en favor de la corriente estética y artística realista. Dos hechos —ceranos en el tiempo— fueron decisivos en el cambio de la situación anterior. El primero fue la resolución del CC del PGUS, del 23 de abril de 1932, “sobre la reestructuración de las organizaciones literarias y artísticas”, que ponía fin a la diversidad de organizaciones existentes y proponía la creación de una sola asociación —la Unión de Escritores Soviéticos— a la que pertenecieran todos los escritores que apoyaran al poder soviético y desearan participar en la edificación del socialismo. Asociaciones análogas deberían constituirse en cada una de las diferentes ramas artísticas tras la disolución de las asociaciones existentes. El segundo hecho decisivo fue la celebración del Primer Congreso de Escritores Soviéticos [agosto de 1934 en Moscú], en el que el realismo socialista fue proclamado —y así quedó establecido en los propios estatutos de la Unión— como el método creador de la literatura soviética. Ambos hechos —aunque estrechamente relacionados entre sí— marcan dos eta-

pas decisivas de un proceso que se estaba gestando desde los años 20 [la búsqueda de un arte que respondiera a la nueva realidad], pero, ciertamente, el modo como se encauzó este proceso no compaginaba con los términos de la resolución del PC de la URSS de 1925: libre competencia de escuelas y tendencias, negativa a erigir una de ellas en tendencia oficial y dominante, y confianza en que los rasgos del nuevo arte irían destacándose en el curso mismo de la lucha de tendencias estéticas y artísticas.

Con la proclamación del realismo socialista como método fundamental del arte soviético, se consideraba resuelto el conflicto que durante largos años había enfrentado a corrientes diversas; se pensaba, en efecto, que el socialismo había encontrado ya su orientación artística cardinal: el realismo socialista, y que éste [como realismo fecundado por la ideología socialista], podía proporcionar las formas y el lenguaje que unos años antes se consideraban problemáticos. Una vez definido el arte más adecuado a la nueva sociedad, se inició un nuevo proceso que habría de culminar en las resoluciones del CC del PCUS, de 1946-1948, y que en la Unión Soviética prosigue hasta nuestros días. Las diferencias en este nuevo curso del proceso no son propiamente de carácter estético o artístico, sino de un orden coercitivo o administrativo que tienen muy poco que ver con la estética y el arte. La distensión provocada por el XX Congreso del PCUS afecta en lo esencial más a ese plano extraestético o extrartístico que a la orientación propiamente estética o artística establecida desde 1934 y reafirmada en los años 1946-1948, particularmente en las intervenciones de Zhdánov que inspiraron las resoluciones antes citadas. Dicha orientación es la que preside hasta hoy —con las excepciones que confirman la regla— las investigaciones estéticas y la praxis artística, en nuestros días, en la URSS y otros países socialistas —no en todos, y menos aún, entre los teóricos marxistas, y los artistas inspirados por el socialismo, fuera de esos países.

Así, pues, tomando en cuenta los dos hechos decisivos antes señalados podemos afirmar que el arte bajo el socialismo —particularmente en la sociedad soviética— conoce dos grandes periodos cuya línea divisoria pasa por los años 1932-1934, años en que se pone fin a la lucha de tendencias y corrientes artísticas y se consagra el realismo socialista como el método creador del arte soviético y, posteriormente, del arte de los demás países socialistas. El papel desempeñado durante largos años por el realismo socialista tanto en el plano teórico como en el práctico-artístico obliga a abordar de frente y a tratar de esclarecer algunas cuestiones radicales planteadas por la propia vida real.

La primera cuestión que hemos de abordar es la del origen mismo del realismo socialista. ¿Fue una invención de Stalin, o respondía a las aspiraciones de un sector importante de la sociedad soviética, y, dentro de ella, de los escritores y artistas soviéticos? ¿Se trataba de una necesidad artificial, impuesta desde arriba, o, por el contrario, de una necesidad, objetiva, real, que se desprendía tanto del propio desarrollo de la nueva

sociedad socialista, como de las tareas que se planteaban al partido y al pueblo soviético en su dura, difícil y victoriosa lucha por sentar —con la industrialización y la colectivización del campo— los cimientos de la nueva sociedad?

Una vez más hemos de procurar no dejarnos encerrar en falsos dilemas, ignorando con ello toda la complejidad del problema. En primer lugar, las tendencias realistas habían estado presentes en el escenario artístico desde los primeros años de la revolución. Esas tendencias se caracterizaban, a su vez, por su amplitud: desde las que tenían clavados los ojos en el realismo del siglo pasado hasta las que se veían fecundadas por adquisiciones de la vanguardia. En ellas figuraban —para referirnos ahora sólo a la literatura— escritores tan diversos como Gorki, Gladkov, Bábel, Pilniak, Shólojov, Fadéev, Leónov, Ivanov y Serafimóvich que aportaron en aquella década, anterior a los 30, obras de un alto valor artístico. El realismo contaba, además, con la simpatía de los grandes dirigentes de la época, con Lenin a la cabeza, y entre ellos el artífice de la política cultural y artística del poder soviético, Anatoli Lunacharsky. En cuanto que el arte realista, menos preocupado que las tendencias de vanguardia por las búsquedas formales era un arte más comprensible, contaba también con un público más amplio, ya que respondía más directamente a las aspiraciones de las masas. Por otro lado, al reflejar la realidad y mostrar un contenido ideológico más directo y una mayor fuerza educativa, el realismo aparecía cada vez más firmemente a los ojos de los dirigentes del partido y del propio pueblo como el modo de expresión artística más adecuado y efectivo. Fue así, como en la propia década de los 20, las tendencias artísticas opuestas —a la vez que las doctrinas estéticas que trataban de apuntalarlas— fueron debilitándose, aunque todavía no mediara una intervención directa del partido en estos problemas. Sin embargo, las tendencias no realistas —aunque debilitadas— no cedían espontáneamente su puesto. Y así, en el terreno de la pintura, encontramos hasta el momento de su disolución: junto a la AJRR [Asociación de Pintores de la Rusia Revolucionaria], adscrita a un arte realista, representativo, y adversaria del formalismo de “izquierda”, la OST [Sociedad moscovita de pintores de caballete], fundada en 1925, y cuyos miembros se hallaban fuertemente influidos por las tendencias de vanguardia.

La existencia de agrupaciones como la OST, en vísperas de la resolución de 1932 que las disolvía, demuestra que, pese a los avances de las tendencias realistas, para un amplio sector de creadores artísticos el realismo distaba mucho de ser el arte propio, adecuado, a la nueva realidad. Pero lo que no estaba claro para ellos lo estaba cada vez más para los dirigentes del partido. Y, fueron ellos los que, en definitiva, zanjaron el problema en favor del realismo.

No puede decirse por esto que el realismo socialista fuese una invención de Stalin, aunque evidentemente él desempeñó un papel importante en la fase última de este proceso, incluso al bautizar el método de creación adoptado

con el nombre de "realismo socialista". Pero no sería legítimo presentarlo como un producto artificial, fruto de una decisión personal.

El realismo venía ya dibujándose como el método más adecuado, aunque durante algún tiempo sus propios defensores no lo concibieran de un modo uniforme. Por eso, se hablaba de realismo tendencioso, realismo proletario, realismo monumental o realismo comunista, conscientes de que por un lado no se debía encerrarlo en una fórmula estrecha, y, por otro, para distinguirlo del realismo burgués del pasado, ya que se trataba no sólo de captar una nueva realidad, sino además de reflejarla desde una perspectiva ideológica nueva: la del socialismo. Así, pues, tomando en cuenta las circunstancias históricas concretas en que se desarrolló la construcción del socialismo como una fortaleza sitiada, el realismo aparecía por su función ideológica y educativa y por el grado en que aseguraba su comunicabilidad entre las masas, como el arte que respondía a las necesidades del partido, del estado y del pueblo. En la resolución de 1925, el partido se negaba a establecer una ecuación entre formas artísticas y políticas, y confiaba que el propio desarrollo artístico acabara por mostrar cuál era el arte que mejor respondía a la nueva sociedad. Ahora, se establecía la vinculación entre forma artística realista y necesidades de la sociedad socialista, y, en vez de esperar a que el propio desarrollo del arte zanjara la cuestión de cuál era el arte adecuado o considerando que este proceso ya había mostrado cuál era la forma o el lenguaje que mejor correspondía a la nueva sociedad, se dejaba que las masas —y el partido como intérprete de ellas— decidieran la cuestión en favor del realismo socialista.

XV

Vemos, pues, que el realismo socialista no era una simple invención de Stalin, o de los dirigentes del partido y del estado, o una necesidad artificial creada desde arriba, sino que respondía a la exigencia social de crear un arte que, reflejando la nueva realidad, con sus luces y sombras, no simplificándola ni adulterándola contribuyera a crear la nueva realidad. Ya en 1925 Lunacharsky había subrayado que el país necesitaba autoconoecerse, analizar su modo de vida, conocer el nuevo hombre y su conciencia en las nuevas condiciones. Y agregaba "el lector está ansioso de conocer y espera conocer nuestra realidad por medio de la literatura". Un arte realista al permitir este conocimiento venía a satisfacer esa necesidad vital. Pero el realismo tal como lo concebía el propio Lunacharsky —todavía a comienzos de la década del 30— era un realismo amplio, que abarcaba muchos y diferentes estilos y métodos de creación, y que no podía dejarse encerrar en fórmulas estrechas. Así concebido, —y así lo concebían no sólo Lunacharsky sino, en particular, los escritores y artistas que, durante la década del 20, habían mantenido en alto la bandera de un nuevo realismo en la lucha que libraban las diferentes tendencias artísticas— el ansia de

realismo por parte de amplios sectores de la sociedad y la necesidad de satisfacerla aparecían, al comenzar los años 30, no como algo artificial, sino como un fenómeno legítimo y objetivo.

Lo que produjo un cambio radical en la situación hasta el punto de cerrarse todo el periodo de floración artística y literaria abierto en 1917, fue el modo cómo se procedió para fortalecer al realismo frente a otras corrientes artísticas y tratar de satisfacer una necesidad estética y social que, objetivamente, existía: o sea, disolviendo todas las organizaciones artísticas y literarias para unificarlas por decreto, y proclamando el realismo socialista como el método creador del arte bajo el socialismo.

Aunque la disolución de las organizaciones existentes tuvo sus aspectos positivos ya que ponía fin a las tendencias absorbentes, sectarias y despóticas de la VAPP (Asociación Panrusa de Escritores Proletarios), y aunque el realismo socialista era definido en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 en términos tan vagos que permitían pensar todavía en un realismo abierto, sin embargo, se habían sentado las bases de un proceso que rompía radicalmente con el anterior. Esas bases quedaron sentadas, en efecto, al convertirse el realismo socialista en método creador único con la consiguiente reducción del área de la creación artística, ya que quedaban excluidas de ellas precisamente las escuelas y corrientes que —en el campo de la literatura, de la pintura, del teatro y de la arquitectura principalmente— habían ofrecido, en los años 20, los asombrosos frutos que permitieron hablar de una fusión del arte y la revolución, y de un acercamiento entre la vanguardia artística y la vanguardia política.

El nuevo periodo —y el rumbo que en él habría de tomar y tomó efectivamente la praxis artística—, implicaba una serie de postulados teóricos que se convirtieron, a su vez, en normas y principios justificativos de ella. Entre dichos postulados figuraban:

a) la elevación del arte realista al rango del arte por excelencia al convertirse el principio gnoseológico del reflejo en el principio estético fundamental, y la función cognoscitiva en la función esencial del arte.

b) la proclamación de un nexo indisoluble entre la perspectiva ideológica socialista y las formas o medios de expresión realista, con lo cual sólo el realismo socialista podía ser el arte adecuado bajo el socialismo.

c) la condena de las tendencias no realistas —las del arte moderno occidental, y las vanguardias, vinculadas a ellas— de los años 20 como formalistas y decadentes.

d) la exaltación de las tradiciones realistas del arte burgués, particularmente del realismo del siglo XIX.

e) la proclamación de la superioridad del arte de la sociedad socialista por ser el de la sociedad más avanzada y progresista, ignorando con ello la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad, formulada por Marx.

f) la concepción del papel dirigente del partido en el arte y la literatura como organismo que no sólo vela por el cumplimiento de la función ideoló-

gico-política, sino que fija también al método creador, ya que establece cuál es la forma de creación artística que el arte debe adoptar.

Los cuatro primeros postulados implicaban sendas concepciones del fenómeno artístico, de las relaciones entre arte e ideología, de la dialéctica de la tradición e innovación y, finalmente, de las relaciones entre la base y la supraestructura, o entre el desenvolvimiento histórico del arte y la sociedad que, como hemos tratado de demostrar a lo largo de esta introducción, no pueden sostenerse teóricamente, si el arte es —como hemos subrayado una y otra vez— una de las más altas expresiones de la capacidad creadora del hombre que justamente el socialismo está llamado —como jamás lo había hecho antes sociedad alguna— a inspirar y fortalecer.

En cuanto al quinto postulado —el de la intervención del partido en los asuntos literarios y artísticos— no sólo por lo que se refiere al contenido ideológico —cuando éste apunta directamente contra la revolución y el socialismo—, sino incluso con respecto a las formas o métodos de expresión (al decretar la validez de unas y la condena de otras), era insostenible desde el punto de vista teórico y causó daños incalculables en la práctica. Semejante concepción del papel del partido no podía deducirse del carácter ideológico y partidista del arte y, por otro lado, al limitar la libertad de expresión y creación atentaba contra la esencia misma del arte como actividad creadora, como se puso de manifiesto en los años 1946-1948 con la actitud de Zhdánov y las correspondientes resoluciones del CC del PCUS, sobre las cuestiones literarias y artísticas. En ellas el partido no se limitaba a denunciar supervivencias ideológicas del pasado o manifestaciones ideológicas nocivas que, por otro lado, eran discutibles ya que, de hecho, se negaba la utilización del arte como instrumento crítico de la sociedad presente, sino que incluso se señalaban cuáles eran los medios de expresión que debían ser excluidos y cuáles, por el contrario, debían ser empleados. Se llegó así a la situación verdaderamente sorprendente en que se encontraron grandes compositores soviéticos a los que un dirigente político les señalaba, por ejemplo, el uso que debían hacer de ciertos recursos expresivos como la melodía.

Todo esto trataba de fundarse en el artículo de Lenin "La organización del partido y la literatura del partido", de 1905, en el que partiendo del carácter ideológico y partidista de la prensa, de la literatura y del arte, se habla del papel del partido, de los escritores miembros de éste y de los escritores en general. Este artículo constituyó en todo el periodo que estamos examinando, el fundamento de la intervención del partido en los asuntos literarios y artísticos en los términos que reflejan los discursos de Zhdánov y las resoluciones de 1946-1948. Y sigue siéndolo en la actualidad, pues, como suelen decir los teóricos soviéticos del arte, en él se encuentra no sólo la concepción de la literatura y el arte como una parte de la lucha de la clase obrera y de su partido, sino incluso el fundamento teórico, ideológico-estético del arte del realismo socialista. Es curioso señalar que en los años 20 en que se desarrollaba en la Unión Soviética una aguda lucha

de tendencias estéticas y artísticas, e incluso cuando los dirigentes del partido y del estado no ocultaban sus simpatías por las tendencias realistas, el artículo de Lenin no fue invocado para justificar la intervención del partido en los términos en que ésta se produjo a partir de los años 1932-1934. No podía invocarse por dos razones: la primera, porque nadie —empezando por el propio Lenin, como ya hemos demostrado— pensaba en semejante concepción del papel dirigente del partido en el arte y la literatura; la segunda, porque —a despecho de sus interpretaciones posteriores— el artículo de Lenin no podía servir de fundamento a una intervención semejante.

La mayor parte del artículo citado se refiere a las tareas de la prensa y de la literatura del partido, y, por tanto, a la misión de los escritores miembros del partido que escribían en ella. Con respecto a esa prensa, y a los trabajos publicados en ésta, Lenin condena el "sin partidismo", exige una clara toma de posición y mantiene la necesidad de su subordinación al partido. Se refiere, pues, a la literatura política que aparece en la prensa del partido. Ahora bien, en el marco de este artículo Lenin también se refiere a la literatura propiamente dicha y, con respecto a ella, dice que hay que asegurar la mayor libertad e iniciativa personal, pues la literatura es lo que menos se presta a la nivelación mecánica; pero, al mismo tiempo, subraya que la libertad absoluta respecto de la sociedad es imposible y, con este motivo, muy en consonancia con los planteamientos clásicos de Marx, traza el cuadro de la literatura mercenaria bajo el capitalismo.

Hay, pues, en el artículo dos planos que no pueden ser identificados. Ahora bien, trasladando lo que dice Lenin respecto a la literatura política, hecha en la prensa del partido por escritores miembros de éste, a la literatura en general —partidista, por supuesto, dado su contenido ideológico— se ha convertido al artículo citado en fundamento de la concepción zdanoviana de las relaciones entre arte y política y del papel dirigente del partido en los asuntos literarios y artísticos, concebido aquél en los términos zdanovianos. Pero el artículo no justifica esa extrapolación, y menos aún si se toma en cuenta la actitud adoptada por Lenin en los años 20 cuando existían y se combatían entre sí las más diversas corrientes artísticas. Lenin no preconizó el control del partido, aunque tampoco consideraba que había que cruzarse de brazos ante el caos. Es evidente —como lo demuestran las resoluciones de 1925— que Lenin tenía conciencia de que la búsqueda del nuevo arte, socialista, pasaba por el reconocimiento de esa diversidad y lucha, y no por la imposición forzosa de una corriente determinada sobre la base de decretos, excomuniones o medidas administrativas.

Fue así como sobre la base de estos postulados el realismo socialista se convirtió en la doctrina que dirigió y justificó la práctica artística bajo el socialismo durante años y años. Las voces aisladas y dispersas de grandes teóricos que no aceptaban semejante concepción del realismo, o tal modo

de concebir las relaciones entre el arte y la política, o entre el arte y el partido, apenas si pudieron hacerse oír, y cuando lo lograban se oían tan débilmente que casi no ejercieron influencia alguna en un proceso cuyas raíces estaban fuera de la vida artística misma. Ya nos hemos referido anteriormente a Lunacharsky para quien el realismo socialista no era un estilo o un método de creación determinado, sino el arte que habría de dominar en toda una época, justamente el arte que Lenin y los dirigentes bolcheviques de los años 20 esperaban que se dibujara en el curso mismo de la lucha de tendencias y corrientes artísticas. Fuera de la Unión Soviética, ya en esa misma década, el gran marxista italiano Antonio Gramsci, advertía en notas escritas desde la cárcel, contra el intento de crear artificialmente un nuevo arte o de presionar políticamente para que surjan los artistas que han de expresar una nueva realidad. "Los artistas no se pueden crear artificialmente", pero esto no significa —agregaba también— que el nuevo mundo cultural no suscite nuevos artistas. "Un nuevo grupo social que entre en la vida histórica con una actitud hegemónica, con una seguridad en sí mismo que antes no tenía no puede dejar de suscitar en su seno personalidades que antes no hubieran tenido fuerza suficiente para expresarse completamente en cierto sentido." La espléndida floración artística de los años 20 en la Unión Soviética ¿no era una confirmación de esta tesis de Gramsci? Y la cautela con que Lenin y los dirigentes del partido observaban el proceso de formación de un arte nuevo, rehuendo las medidas artificiales, la presión política exterior, las reglamentaciones externas ¿no confirmaba también esta clara visión de un proceso en el que se conjuga la libertad de creación y la necesidad social que encauza al arte en cierto sentido?

Gramsci tenía una gran confianza en las posibilidades creadoras de un nuevo mundo social. Y si estas posibilidades no se realizaban, las causas tendrían que buscarse en la vida misma —o más exactamente, en la falta de vida— de ese mundo social. En pocas palabras, confiaba en las nuevas fuerzas creadoras del socialismo, y desconfiaba por completo de un arte creado artificialmente, y presionado políticamente para expresar un nuevo contenido. Éste y no otro es, a nuestro juicio, el sentido de estas palabras suyas: "El hecho de que el hombre presione para que el arte de su época exprese un determinado mundo cultural es actividad política, no crítica artística: si el mundo cultural por el que se lucha es un hecho vivo y necesario, su expresividad será irresistible, encontrará sus artistas. Pero si, a pesar de la presión, su irresistibilidad no se ve, no opera, quiere decir que se trata de un mundo ficticio y postizo, de elucubraciones gratuitas y mediocres que se quejan de que los hombres de mayor estatura no estén de acuerdo con ellos."

Bertolt Brecht —como Lunacharsky— aceptaba también el realismo socialista, pero no podía concebir que la nueva realidad pudiera ser captada con los medios de expresión que habían surgido justamente para expresar, en una fase histórica dada, la realidad burguesa. Y, así en 1940,

cuando el realismo socialista, ya proclamado oficialmente, resucita los principios del viejo realismo, Brecht se niega a aceptar que el realismo socialista sea una mescolanza de viejo realismo y de nueva visión —socialista— del mundo.

Así pues, estos grandes marxistas —como en general los dirigentes del partido y del estado soviético durante el primer decenio de la revolución— no impugnaban que el arte —por la vía realista— respondiera a una necesidad social, sino el modo artificial, exterior de satisfacerla, y rechazaban igualmente la concepción estrecha, cerrada, del realismo, reducido a un estilo que, en definitiva, era el del viejo realismo burgués. La intervención del partido en los asuntos literarios y artísticos en la forma en que se practicó desde 1934 en la Unión Soviética expresaba ese modo artificial, exterior, de satisfacer la necesidad social de arte, que habría de conducir a una limitación o negación de la libertad de creación.

XVI

Vemos, pues, que las condiciones concretas en que se desarrolló la construcción de la primera sociedad socialista favorecían, por las razones que antes hemos señalado, la existencia de tendencias realistas, pero esas condiciones lejos de exigir la abolición de las tendencias artísticas opuestas favorecieron, durante más de un decenio, la eclosión de diversas tendencias, vinculadas a los esfuerzos innovadores de la vanguardia artística occidental. Hemos visto, asimismo, que la creación de una nueva sociedad y la forja de un hombre nuevo planteaban también tareas ideológicas y educativas al arte, y que los artistas tenían que responder a un encargo social. Durante años el arte y los artistas pudieron hacer frente a las nuevas tareas, y satisfacer encargos sociales sin ver en su actividad creadora una actividad artificial, externa, o estrechamente utilitaria. En un complejo proceso —no exento de altibajos, dificultades y contradicciones— el arte y la revolución iban acercándose, mientras llegaba el día en que en el proceso mismo de la lucha de corrientes artísticas encontraran un lenguaje común. Ahora bien este proceso cambió radicalmente cuando, a partir de los años 30, fue dirigido desde arriba, de un modo exterior, voluntarista y subjetivista, y se entró en el periodo del dominio incompartido de la teoría y la práctica del realismo socialista. Al calificar de voluntarista y subjetivista esta intervención en el proceso artístico queremos subrayar con ello que se trataba justamente de una violación del curso objetivo que dicho proceso iba tomando para encauzarlo artificialmente; es decir, para encaminarlo de acuerdo con exigencias exteriores, artificiales, que se pretendían justificar por la necesidad de responder a la necesidad de un arte de elevado contenido ideológico que reflejara —desde una perspectiva socialista— la nueva realidad. Pero en rigor, el cambio radical no se produjo por el empeño de satisfacer esa necesidad, sino por la política

artística que se introdujo —por primera vez— para satisfacer una necesidad que no era la que Lenin y los dirigentes de los años 20 siempre habían tenido presente.

Se trataba de una nueva política artística cuyas raíces tienen que ser buscadas en los propios cambios que fueron produciéndose en la vida económica, política y social de la Unión Soviética, sobre todo desde la muerte de Lenin.

No hay que perder de vista un solo instante la enorme tarea histórica que el triunfo de la Revolución de Octubre planteaba al Partido Bolchevique y al pueblo soviético al tener que construir la primera sociedad socialista en las más duras condiciones internas y en las más difíciles y hostiles condiciones externas. No hay que olvidar, por otro lado, que dado el atraso cultural de las amplias masas trabajadoras rusas, esa grandiosa tarea pesaba, fundamentalmente, por lo que se refiere a su dirección y participación consciente, sobre sus capas más avanzadas y sobre el sector más lúcido, organizado y abnegado de ellas: el Partido Bolchevique. Esto explica que, en los primeros años de la revolución, dijera Lenin —con aquel lenguaje franco y directo con que siempre presentó la verdad— que los soviets que, según su programa, eran órganos de gobierno ejercido por los trabajadores, en realidad eran órganos de gobierno para los trabajadores, gobierno ejercido no por las masas laboriosas, sino por las capas más avanzadas del proletariado.

Al faltar la participación directa de las masas trabajadoras en el gobierno y en el control de sus decisiones, se fortaleció cada vez más la dirección desde arriba, no fiscalizada desde abajo, con lo cual se crearon condiciones favorables para las deformaciones burocráticas del estado, las limitaciones de la vida democrática en el partido y la sociedad, todo lo cual —favorecido a su vez por las difíciles condiciones internas y externas— condujeron al dominio de los métodos burocráticos y personales de dirección que se han agrupado bajo el eufemismo de “culto a la personalidad” de Stalin.

En el terreno del arte y la literatura estas condiciones y peculiaridades del desarrollo socialista no podían dejar de reflejarse. La diversidad de corrientes estéticas y artísticas —sobre todo cuando tenían como marco común su reconocimiento de la revolución— fue un hecho aceptado y reconocido como legítimo, pese a las tendencias sectarias del Prolet-Kult y, posteriormente, de la VAPP (Asociación Panrusa de Escritores Proletarios) y organizaciones afines en otras artes. Particularmente, mientras vivió Lenin, la discusión de las ideas estéticas y la confrontación de posiciones y realizaciones de diferentes escuelas y tendencias —no obstante las francas simpatías de Lenin y otros dirigentes por determinadas tendencias, vinculadas sobre todo a las formas tradicionales de expresión— fue un hecho igualmente reconocido y considerado como legítimo dentro y fuera del partido. Las tendencias realistas coexistían con las vanguardistas dentro de un proceso objetivo que, de acuerdo con la resolución de 1925, no debía

ser forzado ni encauzado artificialmente, estableciendo un signo de igualdad entre las formas artísticas y las formas políticas.

Pero a partir de los años 30, las deformaciones burocráticas del estado socialista se van acentuando y bajo el influjo de los grandes éxitos alcanzados por el país en el terreno de la economía —con la creación de la base económica del socialismo— y en el de la cultura, se pierde de vista el peligro que representan. Y no sólo se deja de ver en ellas —como había aconsejado Lenin— el enemigo principal, sino que acaban por convertirse en características normales —en cuanto a los métodos stalinistas de dirección— lo que en verdad era ajeno al socialismo, o una degeneración de él. La política en el terreno del arte y la literatura no podía salir de un cuadro general que afectaba a la vida soviética en su conjunto. La disolución de las organizaciones artísticas y literarias en 1932, su unificación posterior impuesta por la misma resolución, y la proclamación del realismo socialista como el método artístico creador bajo el socialismo, no fueron sino el comienzo de la introducción de los métodos burocráticos de dirección en el terreno del arte y la literatura, que habrían de alcanzar su culminación en las medidas adoptadas en los años 1946-1948. Con ellas no sólo se consumaba la ruptura total entre el realismo socialista y las tendencias acusadas de decadentes y formalistas, sino que se rechazaba en bloque el arte de occidente a la vez que se exaltaba en un sentido nacionalista la tradición artística rusa. Para asegurar la realización de los principios del realismo socialista no sólo se exigía una representación verídica de la realidad que había que conjugar con la exaltación de los “héroes positivos” velando los aspectos negativos (es decir, las contradicciones y dificultades reales), sino que se establecía el alcance de la comunicabilidad artística, y los medios de expresión adecuados para lograrla. Partiendo, a su vez, de una concepción estética utilitaria —social, el partido se convertía en guardián de la pureza ideológica del arte elevando para ello el criterio político al rango de criterio fundamental, con la particularidad de que el criterio político se convertía por ello en estético consumando así una identificación que tan justamente condena Gramsci.

La política artística que se inicia en los años 1932-1934; que alcanza su formulación más doctrinaria, normativa y dogmática en los discursos de Zhdánov y resoluciones del CC de los años 1946-1948 y que impregna la teoría y la práctica artística en la Unión Soviética y en los países socialistas hasta el XX Congreso del PCUS ha causado daños incalculables en diferentes direcciones: a) al desarrollo artístico, al privarle de las posibilidades creadoras que un realismo de vía estrecha vino a cercenar; b) a la propia sociedad socialista —surgida ante todo para desarrollar al hombre como ser creador— al limitar, en primer lugar, esas posibilidades de creación, y, en segundo lugar, al reducir la propia utilidad social del arte, ya que el arte que se convierte en ilustrador de tesis ideológico-políticas o en un medio para satisfacer tareas políticas directas, acaba por no servir a la sociedad ni al arte; c) a la propia estética mar-

xista porque, al presentarse la estética del realismo, como la estética propiamente marxista y convertirse de hecho en una estética normativa, programática, se limitaba por un lado su objeto de estudio y, por otro, perdía su carácter objetivo y científico como teoría de una praxis creadora que no puede agotarse en ninguna de sus formas concretas.

Ciertamente, estamos generalizando, y no podemos dejar de reconocer la existencia de fecundas investigaciones teóricas y de realizaciones valiosas en el terreno de la praxis artística. No olvidamos, por supuesto, los nombres de Shólojov, Leónov, Gladkov, Olga Berholts, Pavlenko y otros —citiéndonos al campo de la literatura— que, en el marco de una política cultural y artística dogmática y normativa nos han legado obras de alto valor artístico o que trataron de reflejar verídicamente la realidad pese a los obstáculos que a esta tarea ofrecían las tesis consagradas del “héroe positivo”, de la “ausencia de conflictos”, etc.

Pero el reconocimiento de los logros alcanzados por el arte y la literatura no puede impedir, a su vez, reconocer sinceramente que a partir del inicio de la década del 30 —y tanto más cuanto más profundamente se extienden los métodos burocráticos de dirección— se va debilitando el enorme esfuerzo creador de la década del 20 y que, particularmente en algunas artes como la arquitectura, el cine y la pintura, el anatema de decadentismo y formalismo sopla como un viento glacial.

Ahora bien, no se trata de establecer comparaciones superficiales entre lo realizado en la década del 20 y lo no realizado después, pues ello significaría tanto como querer juzgar al periodo posterior a los años 1932-1934 por lo que objetivamente, dado el marco trazado desde arriba, ya no se podía hacer. Dejemos, pues, como una pérdida irreparable, la creación artística no realista que se truncó bajo la losa de decretos, resoluciones y anatemas. Pero las energías creadoras —con las excepciones que confirman la regla— ¿fluyeron por un cauce verdaderamente realista, por una representación verídica de la realidad desde una perspectiva ideológica socialista, como se proponía desde 1934 al definirse el realismo socialista? ¿Lo que se postulaba como realismo socialista y lo que, en la práctica se hacía pasar, en general, por tal era propiamente realismo socialista? Con estas preguntas, tocamos el fondo vivo del problema. Si por realismo entendemos una representación verídica de la realidad, representación sin límites, total, no limitada por la exigencia de destacar los aspectos positivos, y que incluye, por tanto, la crítica de ellos; si el realismo en cuanto que pone la realidad sin contemplaciones ante nuestros ojos coadyuva a elevar nuestra conciencia de ella, y, en este sentido contribuye a transformarla; y, finalmente, si la ideología socialista que lo impregna está en él no para soslayar lo existente en nombre de lo que no existe aún, aunque debe existir, ni para idealizar o barnizar lo real, sino justamente para permitir ver la nueva realidad tal como es, sin aditamentos ideales o extraños porque sólo esa ideología permite llegar, tras lo fenoménico, a los conflictos y contradicciones esenciales, no puede ser consi-

derado como verdadero realismo el que ofrece un cuadro falso, superficial o mutilado de la realidad ni puede considerarse socialista la perspectiva que, en vez de acercarse a la esencia de lo real, a sus contradicciones, sirve para idealizar o barnizar aquél y para velar éstas.

Si las tendencias realistas respondían —como hemos subrayado una y otra vez— a una necesidad social de conocimiento de lo real, para que el hombre socialista, viéndose con ayuda del arte y la literatura, tal como es, cobrara conciencia de sí mismo y, de ese modo, pudiera participar más conscientemente en la creación de la nueva sociedad, el reproche más grave que se le puede hacer al realismo socialista es no haber sido propiamente tal, y, en consecuencia, no haber respondido a la alta misión social (ideológico-educativa) que debía cumplir. Así, pues, la crítica fundamental que puede hacerse a la política artística iniciada en los años 30, una vez cerrado el cauce por el que podían discurrir las tendencias no realistas, no es haber fomentado un arte realista, sino haber hecho pasar por tal, una visión idealizada o falsa de la realidad socialista. Y hasta qué punto lo real era escamoteado, o hasta qué grado la desrealización de lo real se presentaba como representación verídica de la realidad, lo prueba retrospectivamente la lectura del relato de Solzhenitzin, *Un día en la vida de Iván Denisovich*, en el que se describe de un modo fiel, sin límites ni contemplaciones, un aspecto de la vida real en la época de Stalin.

XVII

El cuadro que hemos trazado de las vicisitudes del arte bajo el socialismo corresponde, en sus trazos generales y con las excepciones de rigor, al cuarto de siglo transcurrido en la Unión Soviética desde comienzos de la década del 30 hasta 1956, en que tiene lugar el XX Congreso del PCUS. Dentro de ese periodo hay que incluir el decenio que se inicia en los años 1945-1946 en que una serie de países emprenden —después de la derrota de la Alemania hitleriana— la vía del socialismo.

Como el realismo socialista aún respondiendo —como ya hemos señalado— a ciertas necesidades sociales de la nueva sociedad estaba vinculada tanto en sus orígenes como en su desarrollo, y tanto en su formulación doctrinaria como en su aplicación práctica a las deformaciones burocráticas del estado y del partido que alcanzaron su expresión en el conjunto de fenómenos designados con el nombre de “culto a la personalidad”, es evidente que al quebrantarse el sistema staliniano de dirección del partido y de la vida social, entró también en crisis la versión zdanoviana de esos métodos burocráticos de dirección en el arte y la literatura. La lucha contra las deformaciones burocráticas del estado y las consecuencias del culto a la personalidad, alcanzó en mayor o menor grado a la teoría y la práctica del realismo socialista en cuanto que éste

aparecía como la justificación de dichos métodos en el terreno del arte y la literatura. Ahora bien, independientemente de la amplitud mayor o menor de dichas reacciones y de los altibajos que se registran en ella —hasta nuestros días: en consonancia con las vicisitudes mismas del llamado proceso de desestalinización—, dichas reacciones podemos reducir-las fundamentalmente a dos:

1] la reacción contra lo que se considera su envoltura dogmática, pero salvando la médula del realismo socialista, a fin de favorecer la creación de un arte verdaderamente realista-socialista. Esta reacción apunta, a su vez, en una doble dirección: a] contra los que se empeñan en mantener la concepción del realismo socialista que dominó hasta el XX Congreso [con sus “héroes positivos”, ausencia de conflictos y “barnización” de la realidad] y b] contra los que pretenden abrir las puertas del arte bajo el socialismo a las corrientes modernistas a las que se califican de decadentes y ajenas u hostiles al socialismo;

2] la reacción de los que consideran que el destino del arte bajo el socialismo no se puede plantear —como en el pasado— en términos de exclusión (realismo o antirrealismo, figurativismo o no figurativismo); de lo que se trata es de crear un arte socialista que pueda recurrir a las más diversas formas de expresión, o métodos de creación, lo cual implica acabar, a su vez, con el monopolio de que ha gozado en los países socialistas —tanto en la teoría como en la práctica artística— el realismo socialista.

La primera posición es la que sigue dominando en la Unión Soviética y en algunos países socialistas. De acuerdo con ella se reconoce que en el llamado periodo del “culto a la personalidad” hubo cierta tendencia a falsear o “embellecer” la realidad, así como una dura crítica no fundada a algunos escritores y artistas, junto con la práctica de métodos administrativos, de ordeno y mando, en las relaciones del partido con ellos. Pero, en lo fundamental, se considera justa la línea zdanoviana trazada en las resoluciones de 1946-1948 y válida en lo esencial. Así pues, la situación del arte no ha cambiado en el fondo en estos países aunque esfuerzos aislados de escritores, artistas e investigadores teóricos ponen de manifiesto una soterrada, pero viva, aspiración a cambiarla. En algunos países socialistas, principalmente en Polonia y Rumania, la estética del realismo socialista ha perdido su posición dominante, y se ha abierto el camino a nuevas formas de expresión. En China, la política proclamada en la década del 50 de acuerdo con la cual debieran florecer cien flores y competir cien escuelas o tendencias diversas, pareció que iba a abrir una ancha brecha en la concepción del arte estrechamente utilitaria que allí, como en otros países socialistas, había dominado hasta entonces. Pero esta política fue aderezada posteriormente para ajustarla a las tesis de Mao Tse-tung de 1937 en el Foro de Yenán, es decir, en las condiciones de la dura guerra civil que libraba entonces el pueblo chino. En el discurso de Mao de aquel tiempo encontramos, sin embargo, claras resonancias de

la concepción zdanoviana del realismo socialista: el arte reducido a un esquema político, búsqueda de una comunicabilidad directa y fácil, concepción utilitaria-social del arte, y de acuerdo con ella, supeditación del criterio estético al criterio político.

Nos encontramos, pues, en los países socialistas con una situación que presenta dos caras: o bien, continuación en lo fundamental de la política artística anterior, o bien apertura a nuevas formas de expresión —con la consiguiente pérdida del dominio del realismo socialista—, apertura, por un lado, muy amplia, que se traduce a veces, en un debilitamiento del contenido ideológico del arte; y por otro, apertura precaria ya que se halla sujeta a las vicisitudes y vaivenes del proceso contradictorio, tímido y lento, que sigue en esos países la lucha contra las causas y consecuencias del “culto a la personalidad”.

La Revolución Cubana ofrece, a ese respecto, una posición original que podemos situarla, sin embargo, en el marco de la reacción (2) antes citada. En virtud de una serie de circunstancias de orden diverso que no podemos analizar aquí la Revolución Cubana se ha caracterizado desde sus orígenes y, posteriormente, en su desarrollo por su originalidad y espíritu creador. Las condiciones en que se ha desarrollado exigían que se manifestara como lo que esencialmente es toda verdadera revolución: como un acto creador, que, por serlo, abre a su vez un ancho campo a la realización de las posibilidades creadoras en todos los órdenes, incluyendo por supuesto, al arte. La propia naturaleza creadora de esta revolución, surgida por otro lado cuando se ponía sobre el tapete la necesidad de liquidar las causas y consecuencias de los métodos burocráticos y dogmáticos que habían frenado el despliegue de las posibilidades creadoras en la vida social, incluyendo el arte, en los países socialistas, conducía necesariamente a una política artística nueva, distinta de la que hasta hacía pocos años había dominado en el campo socialista. Y así, casi desde el primer momento, superados rápidamente los obstáculos dogmáticos que se interponían en este camino, esta política fue claramente formulada por Fidel Castro, en 1961, reafirmada después en el artículo del Che Guevara “El socialismo y el hombre en Cuba”, y aplicada firmemente, sin desviaciones ni retrocesos, en las relaciones entre el estado y los escritores y artistas. Esta política podemos sintetizarla en estos principios:

1] Negación de todo monopolio a determinada corriente artística o literaria, y, por el contrario, libertad de expresión artística y de creación.

2] Renuncia a todo intento de crear artificialmente, o de apresurar la aparición de un nuevo arte o de nuevos artistas revolucionarios.

3] Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada.

Estos tres principios, pese a su aparente generalidad o vaguedad, fijan claramente la situación del arte en la Cuba socialista.

El primero hace imposible el monopolio de una forma o lenguaje artístico determinado y, por tanto, deja atrás los dilemas de realismo o anti-realismo, arte figurativo o abstracto, etc., ya que garantiza la libertad

de expresión y creación (tanto por lo que toca a los temas como a los medios de expresión).

El segundo principio —muy a tono con los planteamientos gramscianos— aunque reconoce la necesidad vital de un arte revolucionario, es decir, a la medida de las exigencias y necesidades del nuevo hombre que está surgiendo, se renuncia a forzar su aparición por medio de decretos o medidas orgánicas o administrativas.

El tercero sitúa el problema en su plano central: mientras ese nuevo arte llega —es decir, el arte que ha de surgir como producto de la nueva sociedad y tras el empleo de las más diversas formas de expresión— la revolución se asegura el derecho a combatir y rechazar lo que vaya directamente contra ella. Con esto se establece claramente que si bien el estado o el partido no fija criterios artísticos ni combate a nadie por sus gustos estéticos, o por el empleo de ciertos medios de expresión, no renuncia a una crítica política en interés de la revolución ni cierra los ojos ante las manifestaciones ideológicas incompatibles con ella.

La experiencia que brinda en el terreno del arte y la literatura la Revolución Cubana se aparta, obviamente, de la que en nombre del realismo socialista se ha desarrollado y desarrolla en nuestros días en otros países socialistas. Pero tampoco puede estimular a quienes crean que la libertad de creación artística sólo puede alcanzarse privando al arte de su función ideológica o política, con lo cual —es decir, colocando el arte a espaldas o en contra de la revolución se establece a un nuevo nivel la contradicción entre aquel y ésta. Se olvida que se trata de crear un nuevo arte que responda —como siempre ha respondido— a una necesidad social y humana, la que corresponde a la nueva sociedad, a los nuevos hombres.

Para no ser infiel a su naturaleza creadora el arte tiene que encontrarse con la sociedad nueva que es ella misma creación, y que hace posible el despliegue de las actividades creadoras. A su vez, una sociedad de este género no puede ser un obstáculo para que el arte sea, ante todo, creación. Y el reconocimiento de la libertad de expresión, sin más límite que los supremos intereses de la revolución, constituyen una condición esencial de ello.

Sólo a la luz del principio vital creador que impregna a una sociedad y al arte de ella, éste puede dejar de ser un mero instrumento o medio. Sólo así, siendo libre, el arte cumple la función más alta: ser una de las formas de humanización, o de autoproducción del hombre. Pero, a su vez, sólo la libertad de creación que no atenta contra lo que crea las condiciones mismas de esa libertad —la sociedad que forja al hombre para que pueda desarrollar sus posibilidades creadoras— hace posible el arte que ha de surgir de la nueva sociedad.

Lo decisivo, por ello, para el arte mismo es crear la nueva realidad y a esto el arte ha de contribuir de tres maneras:

a] elevando y extendiendo la capacidad de creación, y dando así al hombre conciencia de su propia naturaleza creadora.

b] ampliando y enriqueciendo la conciencia de la nueva realidad, reflejándola, criticando sus aspectos negativos y, de este modo, ayudando a crear la nueva realidad.

c] contribuyendo a humanizar cuanto rodea al hombre —y puesto que el arte es uno de los más vigorosos medios para ello— integrándolo en la vida cotidiana, estetizando la producción y la técnica.

Vemos, pues, hasta qué punto en una sociedad socialista en la medida en que se enriquece el hombre y se elevan sus necesidades espirituales, el arte puede cumplir diversas funciones que no se hallan separadas por una barrera insalvable. De ahí la imposibilidad de reducirlo a una determinada forma o medio de expresión.

La nueva sociedad necesita un nuevo arte que cumpla funciones diversas y recurra asimismo a los más diversos medios de expresión.

Tal es el horizonte que se abre al arte en la sociedad socialista y al que se ha de encaminar necesariamente superando los obstáculos que aún subsisten.

XVIII

Después de nuestro examen del estado actual de la estética marxista, así como de la praxis artística que, durante años, se ha dado bajo el signo del socialismo e inspirada por principios estéticos marxistas, llega la hora de recapitular. Ciñéndonos ahora al marco teórico, podemos comprobar que hoy día ya no cabe hablar de una estética marxista única, sino de una diversidad de corrientes que para muchos oscilan todavía entre la estética de un realismo socialista (en la que cabe aún admitir las gradaciones que se extienden desde la teoría realista de un Georg Lukacs hasta el realismo doctrinario y dogmático de los últimos epígonos del zdanovismo) que excluye otras formas de expresión y lenguaje, y las que admiten la legitimidad del realismo socialista como una corriente artística abierta, dispuesta a la polémica y confrontación con otras contemporáneas. Pero cada vez son más los marxistas que se niegan a fundar la estética sobre la base de estos dilemas y antítesis en torno a los cuales durante largos años, han girado la discusión y el examen de los problemas del arte contemporáneo.

Esos dilemas pierden su sentido si el arte se considera una forma específica de la actividad creadora del hombre. La estética marxista se nos presenta, entonces, como la teoría de una praxis creadora, específica, cualesquiera que sean sus formas históricas, sus funciones diversas, o las necesidades sociales que, en diferentes épocas, haya de cumplir. Y a la luz de esa concepción cabe enfrentarse también a los problemas que plantea el arte de nuestro tiempo. Esta estética marxista debe ser una teoría

abierta en un doble sentido: a] dispuesta a la discusión de sus tesis con otras teorías estéticas, y, en primer lugar con las que no coinciden con ella dentro del propio campo marxista, y b] dispuesta a admitir como un objeto de investigación y explicación los cambios que se operen en la praxis artística.

Y ahora, fieles al primero de los dos postulados que acabamos de señalar, cedamos el paso a otras voces diversas e incluso opuestas en el campo de la estética marxista. Callemos, pues, para que desde este momento nuestros lectores puedan escucharlas.

TEXTOS

I

EL MARXISMO Y LA ESTÉTICA

II

LA ESENCIA DE LO ESTÉTICO

III

LA NATURALEZA DEL ARTE

IV

LA OBRA DE ARTE

V

ARTE, IDEOLOGÍA Y SOCIEDAD

VI

ARTE E HISTORIA

VII

VALORACIÓN ESTÉTICA
Y CRÍTICA ARTÍSTICA

VIII

REALISMO Y ARTE MODERNO

IX

ARTE Y CAPITALISMO

X

ARTE Y SOCIALISMO

XI

ARTE Y POLÍTICA

I EL MARXISMO Y LA ESTÉTICA

MIJAÍL LIFSHITS
LA ESTÉTICA HISTÓRICA DE MARX Y ENGELS

G. A. NEDOSHIVIN
LA ESTÉTICA MARXISTA-LENINISTA COMO CIENCIA

YANKO ROS
ESTÉTICA MARXISTA Y ESTÉTICAS POLÍTICO-
PROGRAMÁTICAS

INTRODUCCIÓN

Una de las primeras tareas que se plantea a la estética marxista es la de determinar su propia naturaleza. ¿En qué relación se halla hoy día con el pensamiento de Marx y Engels? ¿Qué la distingue de las estéticas tradicionales? ¿Cuál es su objeto? ¿Cuál es su verdadero carácter atendiendo al objeto específico de su estudio y a las vías o métodos de su investigación? Finalmente, como reflexión teórica que no puede dejar de tomar en cuenta los cambios fundamentales que se operan en la praxis artística ¿cuáles son sus relaciones con el arte y, particularmente, con la forma concreta de actividad artística que se despliega en las sociedades socialistas?

A este manojito de cuestiones responden los tres textos que hemos recopilado en el presente capítulo, aunque cada uno de ellos hace hincapié en determinados aspectos de esa problemática. Así, el investigador soviético Mijaíl Lifshits subraya la importancia de los escritos de Marx y Engels para la estética frente a la subestimación de que fueron objeto en el pasado incluso dentro del propio campo marxista. Con este motivo, subraya lo que, a su juicio, constituye su idea estética fundamental: el descubrimiento de las condiciones económico-sociales que obstaculizan o favorecen el florecimiento de la creación artística. Planteando históricamente la cuestión, Lifshits muestra hasta qué punto la estética anterior —sobre todo, la estética idealista alemana— había tenido conciencia de ese problema aunque sin lograr encontrar su solución. Al concebir la estética marxista históricamente, y a la luz de ese problema fundamental, Lifshits

muestra, sobre todo, su enlace con las estéticas que le preceden desde el siglo XVIII, y pone de manifiesto el punto en que aquella, como investigación específica, hunde sus raíces en el marxismo como teoría del modo capitalista de producción.

El estudio del estético soviético G. A. Nedoshivin trata de determinar el contenido de la estética como ciencia marxista-leninista. Para él la estética es, ciertamente, una disciplina científica, estrechamente relacionada con la filosofía marxista-leninista, y basada en ésta sobre todo en dos de sus ramas fundamentales: la teoría del conocimiento (y, en particular, el pivote de ella: la teoría leninista del reflejo), y el materialismo histórico. De acuerdo con esta concepción, el arte se le presenta como "una forma específica de conocimiento de la realidad y de acción sobre ella", y de ahí su doble e importante significación: cognoscitiva y social. Por otro lado, al vincular la estética con la praxis artística de la sociedad socialista llega a la conclusión de que "nuestra estética es la estética del realismo socialista y todos sus problemas teóricos se examinan en ella desde el punto de vista de las tareas vitales que se plantea el arte de la época contemporánea".

El trabajo de Nedoshivin forma parte del tratado colectivo *Fundamentos de estética marxista-leninista*, publicado en Moscú en 1960, que constituye una visión muy representativa de la estética soviética, después del XX Congreso del PCUS.

Los dos textos del escritor yugoslavo Yanko Ros, que insertamos a continuación, corresponden al periodo inmediatamente anterior al citado Congreso, y aunque apuntan sobre todo a las concepciones estéticas zdanovianas que dominaban a la sazón en la Unión Soviética, sus críticas alcanzan, por anticipado, a la estética soviética del periodo de distensión —abierto después del XX Congreso— que representa en general el tratado antes mencionado, y, en particular, el estudio de Nedoshivin. Yanko Ros rechaza, en primer lugar, el criterio del reflejo como principio fundamental de la estética materialista, y pone de relieve que ese principio ha formado parte también de las estéticas idealistas; se trata, pues, de un principio que puede tener un contenido tanto idealista como materialista. Pero, incluso con este último contenido, lo rechaza como "principio fundamental" ya que al entrar en contacto con la práctica artística suscita numerosas dificultades teóricas.

La estética marxista la concibe Yanko Ros como una estética científica; o sea, como una teoría que descubre en el arte leyes y estructuras reales y necesarias. Justamente, por ello, es incompatible —a su modo de ver— con las estéticas que se supeditan a las exigencias políticas o pretenden dar instrucciones a los artistas (estéticas político-programáticas). Por ser ciencia, tampoco puede atribuir un valor absoluto y objetivo a una forma determinada de arte, estilo o técnica.

MIJAÍL LIFSHITS

LA ESTÉTICA HISTÓRICA DE MARX Y ENGELS*

En sus obras y cartas, Marx y Engels sentaron la base de la enciclopedia del marxismo revolucionario. Mas es evidente que no pudieron culminarla en todas sus ramificaciones. Esto superaba las posibilidades de una existencia humana, incluso aunque fuera tan titánica y poderosa como la de Marx y Engels. Tengamos en cuenta que Marx quería exponer el contenido positivo de la dialéctica hegeliana; pero no pudo realizarlo, pues falleció antes de realizar su propósito. Más tarde, el populista N. Mijailovski exigía a los continuadores de Marx que le señalaran el "libro" en el que hubiera sido expuesta su doctrina completa, en un orden tan sistemático como se ofrecía la doctrina de Darwin en el *Origen de las especies*. Las publicaciones burguesas estuvieron mucho tiempo sin reconocer a Marx como filósofo, basándose en que no había dejado un manual sistemático de su filosofía.

Algo parecido ocurrió con la concepción de Marx y Engels acerca del arte. Se veía en ella solamente opiniones fortuitas, que no contenían teoría alguna. Incluso publicistas marxistas tan insignes como Plejánov y Mehring, consideraban que ellos tenían que crear la ciencia en esta esfera partiendo de la nada, rigiéndose únicamente por el concepto general de materialismo dialéctico. Existe cierta relación entre el dominio del oportunismo en el movimiento obrero de la época de la II Internacional y la circunstancia de que el ideal estético-social de Marx y Engels permaneciera apartado, como algo que no era obligatorio para los socialistas. En la historia del arte y de la literatura se veía sólo un material para confirmar la teoría del materialismo histórico. Únicamente en los geniales artículos de Lenin acerca de Tolstoi, y en otras de sus obras, fue logrado un importante avance en la dirección que enlaza el comunismo científico con el legado de Belinsky, Chernichevsky y Dobroliúbov, Goethe y Schiller, Lessing y Diderot.

Por otra parte, no puede considerarse fortuita la circunstancia de que uno de los representantes más destacados de la estética marxista de la época de la II Internacional, Franz Mehring, estuviera en el ala izquierda de la socialdemocracia alemana; y de que Plejánov, sin duda alguna el más descollante de ellos, fuera una personalidad del movimiento revolucionario ruso. Plejánov en Rusia y Mehring en Alemania, conservaron

* Del prólogo de M. Lifshits a su recopilación *Marx y Engels sobre el arte*, en dos tomos, Moscú, 1957, en ruso, t. I pp. ix-xxviii (trad. esp. del prólogo tomada de: C. Marx y F. Engels, *Sobre la literatura y el arte*, Ed. Política, La Habana, 1965, pp. 15-31.)

en cierta medida el legado de la democracia revolucionaria, que veía en el arte la representación de la vida y la consecuencia de sus fenómenos. Este elemento de la *apreciación de la vida*, perteneciente a la estética, era ajeno al marxismo de la II Internacional con su pretensión de estricto apego a lo científico y su renuncia a la crítica revolucionaria del régimen burgués. Si se admitía tal apreciación, era en forma de criterio puramente subjetivo, como el sistema neokantiano de los "valores" convencionales disfrazados a veces con el manto sociológico, e incluso clasista, de la "cultura proletaria" o del útil "mito social" (en las tendencias anarcosindicalistas de los años 1889-1914).

Por ello quedaron inadvertidos los pensamientos de Marx y Engels acerca del arte, ricos en contenido ideológico e íntimamente ligados a la teoría del conocimiento y al punto de vista histórico y universal del marxismo. Incluso gente dedicada especialmente al estudio de su legado literario, soslayó del conjunto estos fragmentos, que constituyen un armónico sistema de criterios. Tal actitud respecto a los criterios de Marx y Engels, en su condición de vestigio del marxismo dogmático, no ha cedido su puesto inmediatamente a nuestra actual valoración. Del mismo modo, muchos literatos tampoco comprendieron en el primer momento, la importancia de principio de los artículos de Lenin sobre Tolstói, ni de otros documentos del leninismo relacionados con el arte y la literatura.

Todavía a finales de la década del veinte, se consideraba como algo incuestionable que Plejánov ocupaba el primer puesto entre las autoridades marxistas en el terreno del arte. Incluso existía el término "ortodoxia plejanovista". Gozaba de una gran influencia sorda la teoría sociológica de A. Bogdánov. Incluso Shuliátikov y Friche, a los que no reconoció Plejánov en su tiempo, tenían numerosos imitadores.

Ya en 1929, en la compilación en honor a V. Friche, M. Pokrovski escribió: "Hace ya mucho que tenemos una teoría del proceso histórico, en tanto que la fundación de la teoría marxista de la creación artística no ha hecho más que empezar." Más adelante añadía: "Esto no es algo como la historia general o la economía política. En esto nos legaron diversos modelos clásicos nuestros grandes maestros. En cuanto a la historia de la literatura, no hay otra cosa que algunos trabajos de Plejánov y Mehring."¹

Y así veían las cosas no sólo Pokrovski y el propio Friche, ya que en pos de ellos seguía una legión de autores de menos categoría. Todos imbuían al lector la idea de que en Marx y Engels no se podía encontrar nada, excepto el punto de vista histórico más general; y que había que crear desde el principio, la teoría marxista del arte y la literatura, orientándose fundamentalmente por los artículos de Plejánov y por los dudosos descubrimientos de la "sociología del arte" occidental. El legítimo lugar que pertenece, a nuestro juicio, a las ideas estéticas de los fundadores

¹ Cfr. la recopilación: *Marxistskoie iskusstvoznanie i V. M. Friche* (La ciencia marxista del arte y V. M. Friche), Moscú, 1931, p. 29.

del marxismo, lo han ocupado solamente como resultado de una prolongada lucha contra las reminiscencias del viejo punto de vista, que se conservaba como un sistema de criterios de la llamada sociología vulgar. Lo que aparecía, ya con respetables vestiduras académicas o ya en forma de las más variadas corrientes ultraizquierdistas.

No puede echarse en olvido el enorme trabajo crítico desplegado por el partido, sobre todo en el periodo de los grandes avances sociales de finales de la década del veinte y principios de la del treinta. Otras de las importantes circunstancias políticas que brindaron nuevas posibilidades a la ilustración marxista, fue la derrota del "sectarismo presuntuoso" en la Internacional Comunista y el inicio de la táctica de Frente Popular en Occidente. Muestra la experiencia que, en nuestros días, las ideas estéticas de Marx y Engels desempeñan un gran papel en la lucha ideológica de los partidos comunistas y obreros en todos los países.

Cautiva, en el marxismo, a los más reflexivos representantes de la intelectualidad actual, la gran idea de la misión histórica de la clase obrera; y no sólo en la esfera de la producción material, sino en todas las esferas de la cultura y el arte. Esto es completamente lógico. Ya desde el momento de su aparición, la sociedad burguesa fue para los mejores pensadores del pasado, la encarnación de la sesuda trivialidad y del prosaísmo. El marxismo continúa esta crítica pasando de las formas de su manifestación, a la esencia de la cuestión de la naturaleza económica del capitalismo el grado supremo de la seguridad mercantil. Al confrontar fragmentos de las *Obras* de Marx y Engels, tratamos de mostrar que su criterio acerca del desarrollo histórico del arte en la época de la civilización burguesa, no era una opinión casual, manifestada en un momento de animadversión especial hacia el medio circundante; sino una deducción, profundamente meditada del análisis de los rasgos fundamentales del modo capitalista de producción.

En el centro de la vieja cultura se hallaba el individuo aislado, como "átomo" que entraba en conflicto con los demás miembros de la sociedad, tan solitarios como él, en el gran mercado de la vida. Los pensadores y artistas del pasado sometieron a una investigación minuciosa la dialéctica de sus pasiones y aspiraciones, los distintos casos de choque entre los deberes y los derechos, la jerarquización de capacidades y cualidades personales impuesta al individuo por toda la organización de la vieja sociedad. Esos pensadores y artistas establecieron un común antagonismo entre la pasión del sujeto egoísta y el desinterés abstracto del deber, entre lo sensitivo y lo racional, entre lo poético y lo prosaico, entre lo útil y lo ético, entre el gusto individual y el juicio colectivo.

La vieja estética creó un sistema completo de semejantes relaciones antagonicas. Pero las causas reales, históricamente transitorias, de estas colisiones internas, seguían siendo confusas para los pensadores del pasado debido a la falta de madurez de las condiciones sociales circundantes. Las contradicciones del mundo interior les parecían consecuencia de la duali-

dad originaria de la naturaleza humana, condenada a una constante fricción entre el ideal y la vida real.

En la estética de los ilustrados del siglo XVIII esas contradicciones adquieren la forma de "paradojas" de la naturaleza humana. Así es, por ejemplo, la famosa *Paradoja acerca del autor*, de Diderot. Esta es, en esencia, la paradoja de la convivencia humana. Diderot aplica en todas partes la analogía entre el teatro y la vida. Por una parte es un sensualista que defiende el derecho a la vida sensitiva y aboga por el realismo en el arte; por otra parte, al analizar la lógica interna de la creación artística en el ejemplo de la interpretación de las actrices *Cleron* y *Diumenil*, llega a la conclusión de que el peor actor es el que sólo siente sus sufrimientos, el que sólo sabe representarse a sí mismo. "El espectáculo es algo semejante a una sociedad bien organizada, en la que cada uno renuncia a parte de sus derechos en beneficio de todos, en aras del conjunto. ¿Quién puede determinar mejor la medida de este sacrificio? ¿El entusiasmo? ¿El fanático? De ningún modo. En la sociedad, el que mejor lo hace es la persona justa; y en el teatro, el actor ponderado. Vuestra escena callejera es para la escena dramática como la horda de salvajes para la asociación de personas cultas."

Partiendo de esto, hace Diderot la deducción que tuvo tanta importancia de principio para su época: el verdadero actor, así como el bienhechor real del género humano, el genio de la vida social, deben aspirar a refrenar el egoísmo natural y patológico de las pasiones y de los intereses personales, por medio del frío "ideal", del "modelo ideal". Es cierto que las escenas no coinciden con la verdad de la vida. El actor es un farsante. El arte crea la ilusión de la armonía social, pero este noble engaño o autoengaño es útil, y la exactitud de la vida, en la que el hombre está apartado de las demás personas por la burda contradicción de los intereses, es una desviación respecto a una verdad más elevada.

En tal planteamiento del problema, se contiene un importante pensamiento; pero por las condiciones de aquellos tiempos sólo pudo alcanzar un desarrollo unilateral. El problema tratado aquí fue expuesto en la *Paradoja* de Diderot con gran brillantez y, a la vez, de modo demasiado incisivo, con colores fantásticos y extravagantes. Surgió la "aberración de la vista", característica del siglo XVIII. Se había perdido el punto de partida realista de la ilustración francesa, y el realismo, debido a la limitación de su base histórica, pasó a ser todo lo contrario. Allí donde el hombre aparece como propietario privado, *homo economicus*, en el aspecto moral se contempla como un egoísta congénito, como un beligerante potencial de la "guerra de todos contra todos" de Hobbes; y el principio social aparece como algo artificioso, ilusorio, como la sombra de un ideal abstracto que exige de la persona privada el ascetismo cívico, el olvido de sí mismo. El arte de la época de la Revolución francesa y del imperio napoleónico lleva la impronta de la evasión conciente, surgida en las búsquedas del pensamiento del siglo XVIII.

En Kant, las paradojas de la teoría estética se transforman en antinomias insolubles, que se elevan al dualismo fundamental de la necesidad natural y la libertad, del mundo real y del mundo ideal. El punto central de la crítica kantiana de la capacidad de razonar es la llamada *antinomia del gusto* que desarrolla aquello que fue ya aportado por la "analítica de lo bello" y la "deducción de los juicios estéticos puros". Por una parte, según palabras de Kant, el "juicio del gusto determina el objeto del lado del placer (como belleza) con la pretensión de la conformidad de cada uno, como si el placer fuera aquí algo objetivo"; y de otra parte, "el razonamiento del gusto no se determina por medio de la demostración, y esto le confiere un aspecto de juicio subjetivo". La gente dice que de gustos no se discute y no se ha escrito nada; y al mismo tiempo continúa discutiendo acerca de ellos, y no puede dejar de disputar, ya que todo razonamiento verdadero del gusto, a diferencia de la apreciación de un guisado, contiene la exigencia imperativa del reconocimiento social. Así, pues, las normas del gusto, obligatorias para todos, aparecen aquí en contradicción insoluble con aquello que fue llamado por Kant en cierta ocasión "egoísmo estético". En la antinomia kantiana del gusto aparece ante nosotros una nueva manifestación de la contradicción existente entre la sociedad y el individuo, presentada con mayor agudeza dialéctica que en los franceses de la Ilustración, y, al mismo tiempo, hiperbolizada hasta el idealismo. El dualismo de la naturaleza humana adquiere en la filosofía alemana de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, un sentido absoluto. Son justas, en igual medida, la tesis y la antítesis de la antinomia kantiana; y nuestra capacidad cognoscitiva, según el filósofo, es importante para explicar la posibilidad de su existencia conjunta.

Esta es la orientación general de la filosofía de Kant, que transforma el ideal de la vida social en la inaccesible "cosa en sí". Sólo de una manera gradual puede la humanidad acercarse a este ideal, sin esperanza de alcanzarlo alguna vez. Según la doctrina de Kant, a la par con el desarrollo de la civilización, crece la suma del mal social.

"El mal radica en la naturaleza humana", y puede ser velado con el manto de la cultura, que surge debido a la propia necesidad natural (naturaleza); pero no se le puede desarraigar enteramente, a no ser en los sueños del poeta.

Al advertir el carácter contradictorio de la conciencia humana, lo que constituye de por sí un importante mérito, la vieja estética no vio, ni podía ver, la base histórica objetiva de estas contradicciones, que contiene el enigma de su forma de desarrollo, hipertrofiado hasta un burdo antagonismo. La vieja estética no podía establecer el vínculo objetivo de estos problemas psicológicos, con las condiciones generales de la formación de la personalidad, en el marco de la organización social basada en la desigualdad y en la lucha de clases. La vieja estética buscaba la salida en la utópica "posición media", en la enigmática "síntesis de los contrarios".

Este ideal se presenta ante el pensador como la forma armónica de la vida social y del desarrollo personal del hombre; como la unidad suprema de lo sensible y lo racional, de lo ideal y de lo real, de lo personal y lo social, en determinadas épocas felices que han superado ya la "barbarie de los sentimientos" (según expresión de Vico), pero no son víctimas, todavía, de las contradicciones de la sociedad civilizada, de la "barbarie de la reflexión" secundaria. La realización histórica del ideal solía remitirse al pasado, ante todo a la Grecia de la época de Pericles, "Helvecio halla la felicidad del hombre social en la posición media" —escribió Diderot. Creo, análogamente, que existe cierto grado de civilización que corresponde en mayor medida a la felicidad del hombre en general, y que no está tan lejano del estado salvaje como suele imaginar; pero, ¿cómo volver a él cuando te has alejado?; y, cuando te encuentras en él, ¿cómo quedarte allí? Esto no lo sé. Quizá se desarrolle la vida social en el sentido de un perfeccionamiento fatal, con el que nos deleitamos casi con la misma necesidad con la que encanecen en la ancianidad nuestros cabellos. Los legisladores antiguos sólo conocían el estado salvaje. El legislador de nuestros días, más ilustrado que aquéllos, al fundar una colonia en algún punto desconocido de la Tierra, quizás encuentra el régimen intermedio entre el estado salvaje y nuestra maravillosa civilización; régimen que refrenaría el rápido progreso del descendiente de Prometeo, lo defendería contra el milano y proporcionaría al hombre un lugar entre la infancia de un salvaje y nuestra marchita senilidad.

Para la gente de la época de Diderot y Helvecio, el arte era el mensajero de esta feliz "posición media", y un poderoso recurso para convencer a las personas de que tal estado era *posible* para elevar al hombre a las cumbres de la civilización. El desarrollo de la teoría estética en el siglo XVIII y primera mitad del XIX, está íntimamente vinculado al criterio utopista de la creación artística y del placer de lo bello. Bajo el firmamento del arte se veía el dichoso país en el que se había sembrado la simiente de la armonía del mundo interior. De aquí que esta armonía de las fuerzas humanas, como suponían ya los escritores ingleses del siglo de la reina Ana, debía extenderse también al mundo exterior. En la Inglaterra del siglo XVIII fue investigada minuciosamente, por primera vez, la psicología del sujeto estético y (a base de fuentes antiquísimas) surgió la doctrina acerca del papel original del gusto como eslabón intermedio entre el mundo de la egoísta lucha de intereses y la esfera espiritual de los deberes morales. Constituye un punto común de la literatura del siglo XVIII, la elevada apreciación del arte como medio de relación entre los hombres capaz de atenuar su desarrollo unilateral en el sistema de división del trabajo y, ante todo, capaz de enlazar la masa popular con la instrucción, separada de ella.

En estrecha ligazón con la *economía política* y la *teoría de los sentimientos morales*, las dos grandes secciones que en el marco de la ciencia de aquel tiempo abarcaban la esfera del egoísmo y la esfera de la conviven-

cia, los ilustrados ingleses elaboraron también la *crítica del gusto* como elemento importante de la teoría de la civilización, de la cultura exterior. Esta orientación del pensamiento es hasta cierto grado un rasgo original de la estética inglesa del siglo XVIII. Los ilustrados franceses, representados por Montesquieu, Diderot y los enciclopedistas, pusieron en primer plano el *papel social y educativo del arte* (es muy característica, en este aspecto, la teoría de las "pasiones artificiales", del abate Dubos). Su ideal estético está ligado directamente a la idea de la revolución en las relaciones sociales, a la instauración de un orden razonable en la Tierra. Por último, la tercera orientación, la principal del pensamiento de Europa occidental en el siglo XVIII —la ilustración alemana, que evolucionó hasta ser el humanismo de Goethe y Schiller, y la filosofía de los grandes idealistas desde Kant hasta Hegel— traslada el centro de gravedad a la *educación estética*, en el sentido estético de la frase; como medio de superación de las contradicciones sociales o, en término extremo, de la limitación personal motivada por la desigualdad y la acción mutiladora de la división del trabajo.

La teoría de la educación estética, en la forma en que salió de Schiller, que desarrolló los elementos de la misma, ya existentes en Kant, se distinguía notablemente de la estética inglesa. Ésta, con pocas excepciones, planteó la cuestión de la educación del individuo en el marco más angosto de la civilización burguesa. Para la poesía y la filosofía alemana de finales del siglo XVIII y principios del XIX; la cuestión consiste en algo de más importancia: en el tipo de la personalidad polifacéticamente desarrollada e íntegra, relacionada con la sociedad circundante por un firme vínculo moral. Tal planteamiento del problema aproximó esta doctrina a la teoría francesa de la educación social, e incluso en ciertos aspectos le hizo avanzar a una posición más de vanguardia. Pero, por otra parte, la estética alemana, en muchos conceptos, está muy cerca del liberalismo inglés, con su tono moderado. Por ejemplo, en los trabajos teóricos de Schiller —admirables por lo elevado del punto de vista general y por la profundidad y sutileza del análisis—, la educación estética del individuo se manifiesta como la antítesis del método revolucionario de transformación del mundo real. En las contradicciones de la revolución burguesa, a finales del siglo XVIII, Schiller halla el reflejo de la eterna antinomia del alma y el cuerpo, de la oposición insoluble entre la necesidad y la libertad. En el burdo "reino de las fuerzas", las diferencias sociales y los conflictos pueden ser atenuados sólo por la acción humanizadora del arte, de la poesía.

Siendo la más profunda y a la vez la más abstracta de las teorías filosóficas del arte, la doctrina de los pensadores alemanes de aquellos tiempos absorbió todas las viejas estéticas. Con una comprensión más diáfana de la monstruosidad de las relaciones sociales circundantes, a su filosofía del arte le quedaba sólo describir la solución ideal de las contradicciones; lo que Kant reconoció que era inaccesible. "La preponderancia de la prosa en todo nuestro estado en conjunto —escribió Schiller a Herder

el 4 de noviembre de 1795— no le ofrece al genio poético otra salvación que no sea la evasión de la esfera del mundo real.”

Este motivo alcanzó el desarrollo más pleno y unilateral en la filosofía del arte de los románticos alemanes. El papel excepcional que el pensamiento estético de los siglos anteriores atribuía al reino de las bellas imágenes, aparece con una presentación mística en las páginas del *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling. El grado del arte se considera como la culminación de este sistema. La creación artística, según palabras de Schelling, debe estimarse como la “única Revelación ancestral”. El arte es el órgano de lo absoluto y debe unificar todo lo que dividió, opuso y deformó la historia. “El arte logra realizar lo imposible.”

Pero la filosofía que atribuía al arte un papel tan grande y saludable, no pudo superar sus contradicciones propias. La fuerza del arte depende de la realidad sensible de sus imágenes y es, si no una parte, por lo menos un reflejo del mundo real, contra el que se enfilan las exigencias de la *educación estética*. Si el arte, como algo ideal, es superior a la vida, la idea pura, privada de la envoltura sensible de la imagen artística, debe ser superior al arte. Este punto de vista fue defendido por Hegel, el representante más destacado de la escuela de los idealistas alemanes. Hegel considera la oposición de lo *ideal* y lo *real* históricamente; pero lo hace sobre el terreno del idealismo absoluto. Por ello, la historia real es absorbida en él, en fin de cuentas, por el esquema lógico de las contradicciones contenidas en la unidad de la idea absoluta. Su estética reproduce la vieja antinomia del alma y el cuerpo en una forma todavía más ascética y abstracta.

Por una parte, Hegel admite que el desglose interno y lo problemático de la conciencia social, son rasgos inherentes a épocas determinadas, preñadas de profundas contradicciones sociales. Hegel juzga negativamente la idealidad de Schiller y lo romántico. Partiendo de su punto de vista, no tienen consistencia alguna la sublimación y el intento de superar los conflictos de la vida real en la fantasía artificial. He aquí como ejemplo uno de los excelentes fragmentos de la *Estética* de Hegel:

“Esta ilusión de idealidad es, parcialmente, la noble abstracción de la subjetividad actual, que carece de valentía para establecer una conexión directa con la realidad externa; y, en parte, es una especie de violencia ejercida por el sujeto sobre sí mismo, a fin de salir de este círculo, si por nacimiento, clase o situación, no se ha evadido de él. Como medio para tal evasión, solamente le queda encerrarse en sí, en el mundo interno de los sentimientos, del que no sale. El individuo que se cree consustancial con esta irrealidad, ya que no hace otra cosa que contemplar el cielo con melancolía, considera, por ello, que tiene el derecho de despreciar a todo ser terrenal. El verdadero ideal, sin embargo, no es indeterminado ni meramente interno, sino que debe extenderse multiformemente, en toda su integridad, más allá de sí mismo, hasta ser captado desde fuera. Pues el hombre, esta plena concentración de lo ideal, vive; por su naturaleza él

es aquí y ahora, en la época actual, la individualidad infinita, pero es la vida concerniente a la oposición con la naturaleza exterior circundante, y, por ello mismo, está relacionada con ella y con la actividad en ella."

No obstante, de estas palabras de Hegel no debe deducirse que considera realizable el ideal real de la práctica humana. La ingenua unidad del hombre con la sociedad y la naturaleza es, para él, un peldaño superado en alguna ocasión; y a ese mundo que se disgrega en sí, Hegel, como idealista, propone curarlo, no con remedios prácticos, sino con la resignación filosófica: la conciliación de los contrarios en la "plenitud concreta de la idea". Hegel explica las épocas del florecimiento clásico del arte en el pasado como la suprema manifestación del ideal social; y reconoce, al mismo tiempo, este ideal como escalón de la infancia —infancia que no vuelve— de la sociedad humana, sustituido por la reconciliación viril con el prosaísmo sensato de la época burguesa.

Fue esta una dialéctica rigurosa y profunda, que no admitía la regresión a la sencillez perdida, a la manera de Rousseau; o la "posición media" de Helvecio y Diderot, situada entre los extremos de la sociedad primitiva y la civilización. Hegel traza, con una gran comprensión histórica, las condiciones sociales que hacen imposible en el siglo XIX la poesía épica de los antiguos o la pintura de los italianos de las postrimerías del medioevo. Se refiere al carácter general de la producción material, al aislamiento mutuo de los miembros de la "sociedad civil", vinculados entre sí solamente por un "sistema de dependencia física universal"; se refiere al auge colosal del estado policiaco, que reglamenta la vida del individuo, al carácter abstracto de la cultura espiritual, y al predominio de la reflexión en la vida intelectual.

En algunos pasajes, Hegel llega muy cerca del materialismo; pero la ausencia de perspectivas revolucionarias y el reconocimiento del régimen burgués como posibilidad única para el avance de todas las fuerzas humanas, le cierran la visión de la deducción real que debe hacerse de su análisis, el cual a menudo es brillante. En lugar de hacer esto, Hegel trata de demostrar lo imposible, la muerte espiritual; o, empleando el lenguaje filosófico de la escuela hegeliana, "la enajenación" de la civilización burguesa aparece en su sistema como una gran adquisición del espíritu, que ya no necesita de las formas sensibles concretas inmediatas de las culturas antiguas y se manifiesta ahora en forma pura, como autoconocimiento de la idea absoluta. La estética clásica alemana coloca al arte sobre la vida y, a la vez, lo sitúa a nivel muy bajo respecto al pensamiento abstracto.

Así, pues, la estética o la filosofía del arte de los tiempos anteriores a Marx y Engels, se mantiene en el círculo de los mismos problemas, los que no puede resolver debido a la limitación de su horizonte histórico. Las contradicciones inherentes al viejo régimen social, aparecen aquí como enigmas eternos de la naturaleza humana. No se encuentran en la historia. Diríase que están por encima de ella.

Los fundadores del marxismo llamaron *ideología* a este modo de razonar, empleando este término en sentido negativo.

La teoría histórica del conocimiento de Marx y Engels, comprende la doctrina acerca de cómo surgen de las contradicciones de la realidad falsas formas de conciencia, reflejos equívocos —unilaterales e hiperbolizados hasta lo fantástico— de los hechos reales. Es preciso que las concepciones informes que surgen en el cerebro de la gente, se transformen en “verdaderas fuerzas estimulantes” es preciso hallar el aspecto real que permita restablecer las proporciones y relaciones de los diversos aspectos de la realidad, falsamente apreciados en la conciencia bajo la influencia de unas limitadas condiciones históricas.

“Los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres son reales y actuantes, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él corresponde, hasta llegar a sus formaciones más amplias. La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser conciente, y el ser de los hombres es el proceso de su vida real. Y si en toda la ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a su proceso de vida directamente físico.”²

La comprensión del vínculo contradictorio existente entre la realidad histórica y su reflejo en la conciencia de la gente se hace factible, de por sí, solamente como resultado del desarrollo objetivo de las contradicciones sociales, las que toman una forma más madura y asequible al análisis certero. Por ejemplo, el desarrollo del capitalismo y el auge de la clase obrera descubren el verdadero sentido de la historia anterior. El surgimiento del marxismo —gran revolución ideológica y verdadera salida de los marcos del horizonte corriente del pensamiento social del pasado— constituye un reflejo de ese hecho.

Los enigmas de la vieja cultura son analizados por el marxismo a la luz de la historia real. El marxismo está muy lejos de mantener una actitud despectiva hacia estas “ideas objetivas”, en las que se contiene siempre un reflejo de la vida real y una representación más o menos fantástica de sus procesos. El propio aspecto condicional de tales representaciones pertenece a las formas históricamente transitorias de la conciencia, independientes de la gente, que emanan de los hechos materiales de la producción social. Esto se refiere también a las ideas más corrientes de la anterior estética y de la filosofía de la historia.

Marx mostró que el terreno real de la “posición media”, —que los escritores del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX remitieron a la Grecia Antigua y a las postrimerías del medioevo— es la forma clásica de la economía mercantil simple. La base económica de la cultura antigua, en

² C. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, 1958, p. 25.

la época de su florecimiento, fue la pequeña hacienda campesina y la producción de los artesanos independientes. "Ellos —escribió Marx en *El Capital*— forman a la vez la base económica de la comunidad clásica en sus mejores tiempos, después de desmoronarse el colectivismo oriental primitivo, y antes de que la esclavitud se adueñase de la producción en un grado de cierta consideración."³

Este modo de producción "sólo florece, sólo despliega todas sus energías, sólo conquista su forma clásica adecuada, allí donde el trabajador es propietario libre de las condiciones de trabajo manejadas por él mismo: el campesino dueño de la tierra que trabaja, el artesano dueño del instrumento que maneja como un virtuoso". Marx mostró más adelante que esta "forma clásica de sociedad", basada en la pequeña propiedad libre, jamás existió en forma pura, sino que estuvo compaginada siempre con la esclavitud y las relaciones de dependencia personal. Además, este tipo de organización social "sólo es compatible con los estrechos límites tradicionales de la propiedad y la sociedad. Querer eternizarlo equivaldría, como acertadamente dice Pecqueur, 'decretar la mediocridad general'".⁴

Una vez que empiezan a regir las leyes de la producción mercantil, engendran inevitablemente todas las desproporciones y antagonismos del régimen capitalista. El tipo clásico de pequeña producción, que frena el desarrollo de las fuerzas productivas, debe desaparecer infaliblemente, cediendo su lugar a la concentración de la producción y del trabajo social, aunque este proceso se opere al precio de sacrificios inauditos. El capitalismo está basado en una desviación respecto de la norma más sagrada de la sociedad del trueque —la igualdad de los equivalentes—, en la negación de su premisa: la propiedad privada basada en el trabajo personal. A medida que se desarrollan las contradicciones del régimen burgués, la decantada "posición media", que en las épocas de prosperidad de Atenas o Florencia tenía todavía una realidad relativa, se va convirtiendo definitivamente en utopía.

A la vez que valoraba altamente el desarrollo artístico de las épocas clásicas, Marx estaba muy lejos del deseo de volver a la "infancia normal" de la sociedad humana. Este estado no podía renacer; y como él, tampoco podían renacer las formas artísticas ni el propio procedimiento de percepción estética inherente a los individuos de las épocas pasadas. "El encanto que tiene para nosotros su arte no está en contradicción con el escalón social, insuficientemente desarrollado, en que surgió. Por el contrario, es su resultado, y está ligado indisolublemente al hecho de que las relaciones sociales sin madurar, en las que surgió y únicamente podía surgir, jamás podrán repetirse."⁵

³ C. Marx, *El Capital*, I, 3a. ed. esp. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1964, p. 270, nota 21.

⁴ *Ibid.*, p. 647.

⁵ C. Marx, *Introducción a la crítica de la economía política*. En: *Contribución a la crítica de la economía política* (ed. alemana, Dietz Verlag, Berlín, 1951, p. 270).

Es evidente que el secreto de la superioridad del arte griego, que conserva en cierto sentido la "importancia de la norma y del modelo inaccesible", no consiste en la propia falta de desarrollo social como tal, sino en la falta de desarrollo de las contradicciones sociales en sus épocas más maduras; es decir, en la dualidad del progreso ulterior adquirido sobre la base de la sociedad clasista.

Las formas abstractas en que se manifestaban las contradicciones sociales del pensamiento de vanguardia del pasado, fueron completadas por Marx y Engels con un contenido económico concreto. Puede servir de ejemplo el problema del juego y el trabajo, hartamente conocido en el planteamiento que les dio Schiller.

El marxismo analiza esta oposición de manera histórica, es decir, en el marco concreto de la sociedad clasista; y, ante todo, en el modo capitalista de producción, que despoja al trabajo de todo vínculo con la creación y con el libre juego de las fuerzas físicas y morales. Es natural que el trabajo pertenecerá siempre a la esfera de la necesidad material. La creación del sistema universal del trabajo social es un enorme mérito del capitalismo. que crea, por otra parte, una ruptura malsana entre el trabajo y la libre creación del ser viviente. En esta ruptura se encierra el enigma de la "enajenación" hegeliana. La masa de trabajo social acumulado se manifiesta contra el individuo trabajador en una forma abstracta y, a la vez, completamente real, del capital. Lo muerto domina sobre lo vivo. A la "enajenación" del trabajo corresponde el predominio de su aspecto *cuantitativo* —que se expresa en el valor de cambio de la mercancía— sobre el aspecto cualitativo: la naturaleza específica de una determinada actividad y su producto.

Mientras los pensadores del pasado expresaban en las más variadas formas la contradicción existente entre el desarrollo progresivo de la sociedad y el mundo poético del arte, en la doctrina de los fundadores del marxismo esta contradicción adquiere por primera vez rasgos y fronteras históricas reales. La creación suprema de la vieja sociedad es el sistema de producción capitalista; pero el concepto de productividad del trabajo, inherente a esta formación económica (que no coincide con el concepto de productividad en el sentido "social" de la palabra, según expresión de Marx), contradice las condiciones de la creación artística. Esta relación consiste en el predominio del trabajo abstracto, propio del capitalismo, sobre la naturaleza original de los distintos tipos de actividad humana; en el dominio de la cantidad sobre la calidad. Lo que diferencia en una forma nítida, el criterio burgués de la división social del trabajo, del criterio de los tiempos más antiguos. En el marco del modo capitalista de producción, Milton, que escribió el *Paraíso perdido*, es un trabajador improductivo; pero las mamarrachadas de los escritoruelos artesanos que componen novelas de baja estofa al modo fabril, son trabajo productivo, ya que multiplican el capital del editor.

El interés de la sociedad por el arte de Milton y por toda creación

auténtica (en este ejemplo de la *Teoría de la plusvalía* de Marx) es directamente opuesto al interés de la acumulación: lo único comprensible para la conciencia del poseedor del capital, en tanto se trata de materias serias.

De aquí se desprende la fórmula de Marx, ampliamente conocida: "Así, la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, como el arte y la poesía."⁶ Se desprende de esto la comparación, corriente en Marx y Engels, de la sociedad burguesa con la antigua y la época del Renacimiento; comparación inconveniente al capitalismo.

Esto no quiere decir que el arte detuviera su desarrollo en los tiempos de la burguesía, tras haber alcanzado un nivel elevado en la antigüedad y en las postrimerías del medioevo. Es evidente que la música y, sobre todo, la literatura, no se someten a esa ley; y, además, otras esferas del arte han promovido muchas personalidades insignes en la época del capitalismo. Pero sería muy ingenuo pensar que Marx y Engels no lo sabían. Sus puntos de vista se basan en la dialéctica materialista; y aquel que no quiere estudiar esta ciencia, no le queda más que reprocharse a sí mismo.

Tomemos un ejemplo análogo de otra rama. El capitalismo es la negación de la democracia. No pueden ser iguales ni libres las personas que no son iguales en el sentido económico, y que no están liberadas de la férula del hambre. Pero jamás negó el marxismo la importancia de la lucha de las masas populares por los derechos democráticos y la posibilidad de alcanzar ciertas conquistas en este terreno. En este planteamiento del problema estriba la contradicción; pero se trata de una contradicción real, y no imaginaria. Pues precisamente sobre el terreno del capitalismo surge la exigencia de democracia; y, a la vez que el desengaño agranda provechosamente las desilusiones sobre la democracia formal, crece la experiencia de la lucha de clases, que enseña que la democracia verdadera sólo puede ser conseguida mediante la destrucción del poder del capital.

Esa es también aproximadamente la situación del arte en la sociedad capitalista. Se operó su desarrollo en condiciones desfavorables, bajo el yugo de la esclavitud capitalista, en lucha contra el medio circundante. Esa lucha engendró sus formas especiales de creación y enseñó al artista, según expresión de Belinsky, a "buscar la medicina en el propio mal"; ella misma constituye de por sí un grandioso avance en la historia del arte o, por lo menos, de algunos de sus tipos y posibilidades. Otros tipos de actividad artística pertenecen al pasado. "En cuanto a algunas formas del arte, como la poesía épica, se ha reconocido incluso que, en su forma clásica, que hizo época en la historia mundial, jamás hubieran podido crearse en cuanto empezó la producción artística como tal; de tal modo que, en la esfera del propio arte, ciertas formas que tienen enorme importancia, sólo son posibles en un grado relativamente bajo de desarrollo artístico. Y si esto tiene lugar en el campo del arte, en las relaciones entre

⁶ C. Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, F.C.E., México, 1945, t. I, p. 262.

los distintos tipos del mismo, todavía es menos sorprendente que exista esta circunstancia en las relaciones de toda la esfera del arte respecto al desarrollo social general.”⁷

Al examinar el problema de la suerte del arte en el periodo burgués de la historia mundial, partiendo de este único punto de vista científico y dialéctico, es fácil comprender que el elevado desarrollo de formas de la creación artística, tales como la música, la poesía lírica, y la prosa sobre todo la novela, conocida por la antigüedad solamente en la época de su decadencia, no contradice la tesis de Marx sobre la hostilidad del régimen burgués al arte y a la poesía, sino que, por el contrario, la corroboran. A propósito, esta hostilidad es casi el tema fundamental de la creación artística, por lo menos en el siglo XIX.

La estética histórica de Marx y Engels no tiene nada en común con el lamento sentimental suscitado por la decadencia de los derechos patriarcales y la poesía del pasado. Esta estética demuestra, sobre todo, la enorme importancia revolucionaria de los cambios económicos originados por el desarrollo de la sociedad mercantil, particularmente sobre la base del capitalismo. En una amplia perspectiva histórica, estos procesos son también beneficiosos para el desarrollo artístico de la humanidad. El propio afán de riquezas, que dicta el principio capitalista de la producción en aras de la producción, con toda su monstruosidad, es sólo la forma limitada y deformada del desarrollo ilimitado de las fuerzas humanas. Lenin aplica este postulado de Marx en la lucha contra el romanticismo económico de los populistas, que veían en el régimen de vida patriarcal la armonía idílica entre la producción y el consumo, a un bajo nivel de desarrollo.

En el primer esbozo de *El Capital* hay un pasaje admirable que contiene un análisis comparativo de la cultura antigua y la burguesa, desde el punto de vista de su capacidad para crear las *formas acabadas de un determinado contenido*, o, por el contrario, para trazar el camino al *desarrollo ilimitado* de este contenido.

En el primer caso corresponde la preferencia al mundo antiguo; y, en el segundo, al mundo capitalista. Citemos enteramente este pasaje.

“En la antigüedad no encontramos ni una sola investigación sobre qué formas de propiedad de la tierra, etc., era la más productiva, la que creaba mayor riqueza. La riqueza no aparece como finalidad de la producción, aunque Catón pudo ocuparse excelentemente de la investigación sobre qué laboreo del campo era más conveniente, o Bruto incluso pudo prestar su dinero al interés más elevado. Siempre, se investiga el problema: ¿qué modo de producción proporciona al estado los mejores ciudadanos? La riqueza aparece como finalidad en sí, únicamente en unos pocos pueblos comerciales —los monopolistas del comercio intermediario—, que vivían en los tiempos del mundo de la antigüedad

⁷ C. Marx, *Introducción a la crítica de la economía política*, ed. cit., p. 269.

como los judíos en la sociedad del medioevo. La cuestión consiste por una parte, en que la riqueza es una cosa plasmada en cosas, productos materiales, a los cuales se enfrenta el hombre como sujeto; por otra parte, la riqueza como valor es simplemente la facultad de disponer del trabajo ajeno, pero no con fines de dominio, sino para el consumo privado, etc. En todas las formas, la riqueza toma el aspecto de cosa, (ya sea una cosa o una relación condicionada por la cosa), que se encuentra fuera del individuo y está casualmente cerca de él. Así aparece en el modo de ver antiguo.

“Y de acuerdo con ello, por limitado que fuera en el sentido nacional, religioso o político, el hombre aparece siempre, pese a todo, como finalidad de la producción; de un modo mucho más elevado, si se compara con el mundo actual, en el que la producción aparece como finalidad del hombre, y la riqueza como finalidad de la producción. En realidad, si se hace caso omiso de la limitada forma burguesa, ¿qué es lo que constituye la riqueza si no la universalidad de las necesidades, de las capacidades, de los medios de consumo, de las fuerzas productivas, etc., de los individuos, creados por el intercambio universal? ¿Qué otra cosa constituye la riqueza que no sea el pleno desarrollo del dominio del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza, es decir tanto sobre las fuerzas de la llamada naturaleza, como sobre las fuerzas de su propia naturaleza? ¿Qué otra cosa es riqueza que no sea la absoluta revelación de las dotes creadoras del hombre, sin otras premisas que el desarrollo histórico precedente, que hace un fin en sí de esta integridad del desarrollo, es decir, el desarrollo de todas las fuerzas humanas como tales, sin supeditación a ninguna escala *establecida de antemano*? ¿Cuándo el hombre que se reproduce, y no en una dirección determinada, sino en toda su integridad, no aspira a ser algo inmutable sino algo que se encuentra en movimiento absoluto? En la economía burguesa —y en la época de la producción a la que corresponde—, esta completa revelación de la esencia interna del hombre se manifiesta como una plena devastación, como un proceso universal de cosificación (*Vergegenständlichung*); se manifiesta como completa enajenación y como la destrucción de todos los objetivos unilaterales, definidos como el sacrificio de la finalidad en sí, en aras de un objetivo completamente extraño. Por ello, el mundo antiguo se presenta, por una parte, como algo más elevado que el actual. Por otra parte, el mundo antiguo, es realmente más elevado que el actual en todo aquello en que trata de encontrar la imagen acabada, la forma y el límite establecidos previamente. El mundo antiguo proporciona la satisfacción que experimenta el hombre que se encuentra en un punto de vista limitado, en tanto que lo moderno no proporciona satisfacción; y allí donde aparece autosatisfecho, es banal.”⁸

Si es necesaria la fundamentación económica de la profunda diferencia,

⁸ C. Marx. *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie*, 1857-1858, Moscú, 1939. pp. 387, 388.

social y psicológica, entre la cultura de la época de Balzac y Dostoyevsky y la otra cultura, la que produjo las formas acabadas de la plástica griega, las citadas palabras de Marx son plenamente suficientes. Pero, claro es que su punto de vista no se agota con esta caracterización de los dos escalones. Es posible y necesario también un *tercer escalón* de la cultura. En él se elimina la forma negativa, la forma de "completa devastación" en que se manifiesta la riqueza universal de la "esencia humana" bajo el capitalismo.

"En los peldaños más tempranos del desarrollo, el individuo aparece más completo, precisamente, porque no ha elaborado aún la plenitud de sus relaciones y no se le han antepuesto como coacción y como relaciones sociales independientes de él. Del mismo modo que sería ridículo echar de menos esta integridad inicial, sería ridícula la idea de la necesidad de detenerse en esta completa devastación. Jamás se elevó el criterio burgués por encima de la oposición en relación con este criterio romántico; y, por ello, este criterio, como oposición legítima, lo acompañará siempre hasta un final dichoso."⁹ Sobre las ruinas del capitalismo surge el tercer peldaño histórico: la asociación comunista del futuro. Engels dice de ella: "La asociación del futuro compaginará la sensatez de las sociedades capitalistas con la solicitud por el bienestar social que hubo en el mundo antiguo y de esta manera alcanzará su objetivo."¹⁰

La ventaja más importante del periodo burgués de la historia es, a juicio de Marx y Engels, la circunstancia de que acaba con todo orden patriarcal estable y crea un sistema de rápido avance, en medio de las más tensas contradicciones sociales, que obligan a la humanidad trabajadora a contemplar de otro modo su situación y la lanzan a la lucha. El verdadero "reino de la libertad" no se encuentra en el pasado, sino en el porvenir. Los fundadores del marxismo no buscaron la solución de las contradicciones sociales en la utópica "posición media", sino en el completo y multifacético desarrollo de estas contradicciones, que lleva a la destrucción de su base material, la propiedad privada.

El propio Marx expuso su interpretación de esta dialéctica histórica en el admirable discurso que pronunció con motivo del aniversario de *La Gaceta del pueblo* periódico cartista, el 19 de abril de 1858: "En nuestros tiempos, cada cosa parece que está preñada de su propio contrario. Vemos que la máquina, que posee una maravillosa fuerza para reducir y hacer fructífero el trabajo humano, origina el hambre y el agotamiento. Las fuentes de riquezas de nueva invención, debido a algún sortilegio fatídico, se convierten en fuentes de privación. Parece ser que las victorias del arte son compradas al precio de la pérdida de la calidad moral. En la misma medida en que la humanidad se convierte en dueña de la naturaleza, el hombre cae en la esclavitud respecto a otro hombre o se

⁹ Ibid. Archivos de Marx y Engels, t. IV, p. 99 (en ruso).

¹⁰ Marx y Engels, *Obras completas*, t. XVI, 1a. parte, p. 451 (ed. rusa).

convierte en esclavo de su propia infamia. Incluso la diáfana luz de la ciencia, parece ser que no puede lucir más que en el fondo negro de la ignorancia. Es evidente que el resultado de todos nuestros descubrimientos, de todos nuestros progresos, consiste en que a las fuerzas materiales se les infunde vida espiritual; y la vida humana se rebaja hasta el nivel de una fuerza material. Este antagonismo entre la industria y la ciencia moderna por una parte, y la miseria y la decadencia, por otra parte, este antagonismo entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de nuestra época, es un hecho tangible, abrumador e incontrovertible. Dejemos que unos partidos se lamenten de esto y que otros pretendan rechazar los progresos actuales de la técnica, a fin de eludir con ello los conflictos de la época; o que se imaginen que un progreso tan palmario en la industria debe complementarse sin falta, con una regresión igualmente indubitable en la política. Nosotros, por nuestra parte, vemos, sin error alguno, en esto, la impronta del espíritu maligno que se manifiesta constantemente en todas esas contradicciones. Sabemos que para dirigir las nuevas fuerzas de la sociedad es necesario que prendan en nuevas gentes; y estas gentes son los obreros.”¹¹

Al leer estas líneas podría pensarse que han sido escritas hoy. Todos los cambios que se han operado en el mundo capitalista durante el siglo pasado, no han hecho más que avivar los colores de este cuadro del drama social de la época actual. Los colosales antagonismos y las desigualdades del capitalismo, sobre todo en su última fase, conducen directamente al cumplimiento de la histórica misión de la clase obrera, a la dictadura del proletariado. Sólo como resultado de esta conmoción social, escribió Marx en sus admirables *Cartas sobre la India*, el progreso de la humanidad dejará de asemejarse al repugnante ídolo pagano que únicamente quería libar el néctar en el cráneo de sus víctimas.

La historia impone, con férrea necesidad, la elección a la sociedad: o bien perecer en el engranaje de las monstruosas contradicciones del régimen capitalista; o bien crear nuevas relaciones, basadas en la destrucción del dominio del hombre sobre el hombre, en la colaboración mutua de los individuos y en la orientación razonable del desarrollo de las fuerzas sociales. Este ideal real de la historia de la humanidad es, en su forma desarrollada, el régimen comunista; o sea, “la auténtica solución de las contradicciones entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre: la auténtica solución de la disputa entre la existencia y la esencia, entre la libertad y la necesidad, entre el individuo y la especie. Ese ideal es la solución del enigma de la historia y, además, sabe que él es esa solución.”¹²

El resultado de esa gran conmoción social con que termina la “prehistoria” (*Vorgeschichte*) de la sociedad, debe ser la formación de un hom-

¹¹ Marx y Engels, *Obras completas*, t. XI, 1a. parte, pp. 5-6 (en ruso).

¹² Marx y Engels, *Primeros escritos*, ed. rusa, p. 588, Moscú, 1956.

bre íntegro, de desarrollo multifacético, exonerado de las consecuencias mutiladoras del sistema social de la división del trabajo, de la jerarquización servil de las profesiones.

El comunismo es la puesta en práctica real del ideal de la vida social y del desarrollo del individuo. "En los límites de la sociedad comunista —la única sociedad en la que el desarrollo original y libre de los individuos deja de ser una frase—, este desarrollo está condicionado precisamente por los vínculos de los individuos; vínculos que consisten, en parte, en las condiciones económicas y, en parte, en la solidaridad necesaria del desarrollo libre de todos; y, por fin, en el carácter universal de la actividad de los individuos sobre la base de las fuerzas productivas existentes.

"La toma de conciencia de sus interrelaciones será, claro es, distinta entre los individuos; y no será, por ello, ni "principio del amor" o *dévouement*, ni egoísmo".¹³

En una sociedad de personas no supeditadas ya a la acción embrutecedora de la desigualdad de clases y de las profesiones, dijeron Marx y Engels en *La Ideología alemana*, los filósofos veían el ideal al que denominaron *Hombre*. Todo el proceso histórico se analiza desde el punto de vista filosófico como un proceso de autoenajenación de este Hombre y de reincorporación a sí mismo. La historia real marcha en sentido contrario. El desarrollo múltiple del individuo es su resultado, alcanzado únicamente en el proceso de la propia lucha de clases, de la "práctica revolucionaria y crítica". En el terreno de la nueva sociedad se hace posible el "desarrollo de la fuerza humana que constituye la finalidad en sí, el verdadero reino de la libertad". Al abolir la propiedad privada, queda eliminado el mayor obstáculo al florecimiento de la creación artística.

Esa es la idea fundamental de la estética histórica de Marx y Engels.

¹³ Marx y Engels, *Obras completas*, t. 3, p. 441 (ed. rusa).

G. A. NEDOSHIVIN

LA ESTÉTICA MARXISTA-LENINISTA COMO CIENCIA*

QUÉ ES LA ESTÉTICA

A lo largo del desenvolvimiento histórico de la sociedad han surgido diferentes formas de conciencia social así como diversos sectores de la vida espiritual y de la actividad de los hombres. Dentro de ellos encontramos también, desde las fases más remotas de la historia de la humanidad, los sentimientos, vivencias y concepciones estéticas. Se ha creado así una forma específica de la conciencia social, en la que se fijan, cobran forma y se desarrollan las relaciones estéticas del hombre con la realidad. Esta forma de conciencia social es el arte.

Pero las relaciones estéticas no se reducen al arte aunque en él alcancen su más plena y acabada expresión. El hombre también se relaciona estéticamente con la propia realidad, con la naturaleza y la sociedad. Las vivencias estéticas no solamente se dan al contemplar las obras artísticas, sino también al entrar en relación con un amplísimo campo de objetos, fenómenos y acontecimientos de la naturaleza y de la vida social. La tarea de la ciencia estética estriba en estudiar también las leyes que rigen esas relaciones del hombre con el mundo real que le rodea. Pero, al mismo tiempo, la estética debe investigar, por supuesto, las relaciones mutuas existentes en la sociedad entre las diversas formas de manifestarse la actividad estética y el sector específico de ella que es el arte. Aunque este último se relaciona, a veces, más o menos estrechamente y se entrelaza con otras formas de la actividad social (la producción material, la política, la ciencia, la moral, etc.), no deja de poseer sus particularidades y leyes específicas.

Todo ello forma parte del círculo de intereses, o como suele decirse del "objeto" de una ciencia particular que ha recibido el nombre de estética.

La estética es la disciplina científica que estudia las leyes generales del desarrollo de las relaciones estéticas del hombre con la realidad y, especialmente, el arte como forma específica de la conciencia social. O dicho en otros términos: la estética se ocupa de las relaciones estéticas del hombre con la realidad así como de la forma más elevada de ellas: el arte, en particular. Ahora bien, ¿a qué tipo de ciencia pertenece la estética y cuáles son sus relaciones mutuas con otras ciencias cercanas y afines?

* De *Osnovy marksistsko-leninskoi estetiki* (Fundamentos de estética marxista-leninista), Moscú, 1960, pp. 9-26. Trad. esp. de Adolfo Sánchez Vázquez. [En lo sucesivo: A.S.V.]

Aunque como hemos de ver más adelante, los sentimientos y las vivencias estéticas surgen en el hombre bajo la acción de diversos objetos y fenómenos de la naturaleza, y se hallan condicionados por la influencia de las propiedades naturales de ellos, la estética no puede ser englobada dentro de las ciencias naturales. La actividad estética y las relaciones estéticas del hombre con la realidad son exclusivas del hombre y han surgido como resultado del desarrollo histórico y social. Por esta razón, la estética es una ciencia social. Pertenecen al grupo de ciencias que Federico Engels definió como históricas, es decir, a "aquellas que investigan en su sucesión histórica y en sus resultados actuales las condiciones de vida de los hombres, las relaciones sociales, las formas del Derecho y del Estado, con su supraestructura ideológica: filosofía, religión, arte, etc."¹

De ahí se desprende su indudable relación con otras ciencias, especialmente la filosofía. La estética es una disciplina filosófica. Como ciencia se ha formado en el seno de la filosofía y su historia. También se relaciona indudablemente su historia con la historia de la filosofía. La estética científica se halla en relación con la filosofía marxista-leninista, se basa en sus principios y se guía por sus métodos, sobre todo en dos aspectos fundamentales.

En primer lugar, en el aspecto gnoseológico, ya que tiene por base la teoría dialéctico-materialista del reflejo. Como es sabido, el problema filosófico fundamental es el de la relación entre el pensamiento y el ser. Al abordar la relación estética con la realidad, la estética marxista se guía por las tesis cardinales de la filosofía marxista-leninista acerca del primado del ser y del carácter derivado de la conciencia, y se rige asimismo por la dialéctica de las relaciones mutuas entre la realidad objetiva y el pensamiento en íntima vinculación con la práctica. Con otras palabras: al estudiar la naturaleza de la conciencia estética, la estética marxista-leninista se apoya en la teoría leninista del reflejo.

En segundo lugar, la estética se basa en la concepción materialista de la sociedad y de la historia. Si no nos basamos en la concepción materialista de la historia, en el materialismo histórico, no pueden resolverse acertadamente los problemas del origen y desarrollo de la conciencia estética en general y del arte en particular, ni tampoco pueden comprenderse adecuadamente las leyes fundamentales de la historia del arte y su papel social. Es decir, sólo en estrecha relación con la filosofía marxista-leninista puede desarrollarse fecundamente la ciencia estética.

Pero, al mismo tiempo, no hay que ver en la estética una ciencia que se limite a ilustrar tesis filosóficas generales. Se comprende de suyo que en la esfera de la conciencia estética actúan plenamente las leyes que rigen en la conciencia social en general. Pero las leyes generales operan en esta esfera refractándose de un modo específico. He ahí por qué el contenido expositivo de la estética no se puede reducir a tesis y leyes filo-

¹ F. Engels, *Anti-Dühring*, Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, 1959, pp. 109-110.

sóficas generales, aunque se ilustren con ejemplos extraídos del campo estético; en ese caso el material estudiado y, particularmente, el del arte, perdería toda su riqueza y complejidad.

Como cualquier otra ciencia, la estética posee su propia historia. La historia de las doctrinas estéticas o del pensamiento estético es, por ello, parte integrante de la ciencia estética. Sólo el estudio del desenvolvimiento de las ideas estéticas, desde sus orígenes hasta nuestros días, permite comprender cómo han ido surgiendo —en un proceso de lucha entre las diferentes tendencias y corrientes filosóficas, en medio de la pugna entre el idealismo y el materialismo— las concepciones científicas acerca del desarrollo de las ideas estéticas y cómo se ha operado el proceso de preparación de las condiciones históricas que han permitido la aparición de la estética marxista-leninista. Toda teoría estética es, en una u otra medida, la generalización del desarrollo artístico y de la actividad estética en una época histórica dada.

En cada teoría hallan expresión los intereses, exigencias, gustos artísticos y concepciones de una u otra clase social. Por primera vez en la historia, la clase obrera, como la clase más avanzada de la sociedad moderna, ha creado —luchando contra la burguesía y su cultura explotadora, así como contra el arte reaccionario y la estética regresiva— su propia cultura proletaria, cuya más alta expresión es el marxismo-leninismo.

La cultura artística de la clase obrera, de las masas trabajadoras, se manifiesta en las creaciones de los escritores, poetas y artistas en general, salidos de las filas del pueblo trabajador y de los representantes de la cultura avanzada, que se han puesto al lado de la clase obrera, junto al pueblo.

La aparición del marxismo, como expresión científica de los intereses vitales de la clase obrera y como concepción del mundo íntegra y armónica, —incompatible con toda reacción y con cualquier defensa de la opresión burguesa—, significó una verdadera revolución en todas las ciencias sociales, incluyendo la estética. El dominio de la estética idealista ha llegado a su fin. Frente a ella se alza ahora la estética basada en el firme fundamento de la concepción dialéctico-materialista del mundo que expresa los intereses, aspiraciones y gustos artísticos de la clase obrera y de las amplias masas populares. Por primera vez ha surgido la ciencia estética, libre de las limitaciones de que adolecían las teorías estéticas anteriores, incluso las más avanzadas.

La estética marxista-leninista representa una fase nueva y superior en la historia del pensamiento estético. Nace y se desarrolla sobre la base de la asimilación crítica y de la reelaboración creadora de las adquisiciones de todo el pensamiento estético avanzado de otros tiempos y constituye una generalización científica de la experiencia artística de la humanidad que ha enriquecido, a su vez, la experiencia del arte socialista.

Por ser la expresión científica de los intereses, aspiraciones e ideales estéticos de las amplias masas populares, la estética marxista-leninista

ejerce una benéfica influencia sobre el desenvolvimiento del arte socialista y del arte progresista en general. Enriquece nuestra actividad artística, nuestros estudios del arte y la crítica artística con sus ideas sociales y estéticas avanzadas y abre ante ellos la perspectiva de un desarrollo progresivo ulterior.

La estética soviética es una ciencia partidista. Al generalizar la actividad práctica de los artistas avanzados y expresar las aspiraciones populares de alcanzar una cultura artística, lucha a su vez por la aplicación de la política del Partido Comunista en el terreno del arte, contra la ideología burguesa reaccionaria, contra el formalismo y el naturalismo y en favor del florecimiento del realismo socialista. En esto se funda la estrecha vinculación de la estética marxista-leninista con la política.

Esta concepción del objeto y tareas de la ciencia estética se contraponen a las concepciones burguesas reaccionarias de nuestro tiempo. Por ejemplo, los representantes de la estética neotomista actual, como Jacques Maritain, han reelaborado la teoría aristotélica de la reproducción artística de la realidad en el espíritu de la escolástica medieval, pero, evidentemente, tomando en cuenta los gustos pervertidos y las aspiraciones del decadente arte burgués. El objeto de la estética para ellos radica en las emociones humanas que ponen en relación con el mundo sobrenatural. Proclaman, asimismo, la libertad absoluta del artista respecto de las leyes objetivas de la vida, postulan la plena arbitrariedad y el subjetivismo y afirman que esa libertad conduce al descubrimiento de las invisibles emanaciones del espíritu invisible que actúa en las cosas.

El existencialista católico Gabriel Marcel entiende por estética el empeño de captar el "misterio" de la vida con la ayuda de métodos irracionales. Amar el arte, dice Marcel, significa aprehenderlo sin razonamiento alguno.

Para los pragmatistas, como John Dewey y otros, corresponde a la estética el estudio de los principios de construcción de lo bello desde el punto de vista de una "situación" determinada. Esta concepción conduce a privar a lo bello de toda significación objetiva y a proclamar el subjetivismo en el arte. El meollo de semejantes teorías idealistas estriba en la tendencia a "disolver" el mundo objetivo en las representaciones humanas y a justificar el subjetivismo y el formalismo.

¿Qué relaciones guarda la estética con las ciencias del arte? Puesto que la estética estudia las leyes generales de las relaciones estéticas del hombre con la realidad así como las leyes del desenvolvimiento artístico, es legítimo preguntar qué relaciones mantiene con las distintas disciplinas que se ocupan del arte.

El arte es estudiado por varias disciplinas científicas. El vasto material recopilado por ellas exige de los investigadores una especialización más o menos rigurosa, que corresponde, en primer lugar, a los diferentes tipos

de arte, ya que cada uno de ellos posee sus propias peculiaridades que exigen, en cada caso, un estudio especial.

Tales son las ciencias o teorías de la literatura, del teatro, de las artes representativas y, en un sentido más amplio, de las artes plásticas, incluyendo la arquitectura y las artes decorativas, la teoría del cine, la musicología, etc. Cada una de estas ciencias estudia la historia del arte particular correspondiente y, al mismo tiempo, aborda los problemas específicos de la teoría de la rama artística de que se trate.

Como el arte es la forma suprema y específica de la actividad estética de la sociedad humana, la estética sólo puede existir y desarrollarse fecundamente apoyándose en el material acumulado e investigado en todos los sectores del arte, en la historia de este y en la práctica artística.

Si la estética no lo hace así, corre el riesgo de perderse en abstractos razonamientos y especulaciones. Pero, por otro lado, el estudio histórico del arte no puede realizarse a ciegas. Al analizar el material concreto, el teórico del arte debe partir de ciertos principios. Así, pues, las diferentes ciencias del arte no sólo proporcionan material a la estética, sino que toman de ella sus premisas teóricas. Dicho en otros términos: sin teoría del arte no hay propiamente historia del arte, y sin su historia no hay tampoco teoría artística.

La estética no sólo se halla en relación con la historia del arte, sino que se vincula también con la historia de la cultura y la historia política, con las ciencias que se ocupan de las cuestiones teóricas y de la historia de otras formas de la conciencia social: con la ética y la historia de las doctrinas morales, y con la historia de la religión y del ateísmo. La ética se relaciona también con la psicología como ciencia de las leyes y formas de la actividad psíquica humana y de su desarrollo. La pedagogía y la práctica educativa implican también los problemas de la educación estética como una de sus tareas fundamentales. La estética se apoya en el material concreto que le brindan otras ciencias así como en sus conclusiones. A su vez, sirve de fuente a otras ciencias en todas aquellas cuestiones y conclusiones que son necesarias o importantes para ellas.

Reviste una significación especial el subrayar la relación de la estética con la ética. En las condiciones propias del paso del socialismo al comunismo en todos los frentes adquieren una importancia excepcional las tareas encaminadas a formar la personalidad humana en todos sus aspectos y a forjar la conciencia comunista en las masas. El arte es uno de los medios más efectivos y valiosos en el cumplimiento de esas tareas. En la formación y educación comunista del hombre se entrelazan íntimamente los problemas estéticos y éticos. No hay que perder de vista, asimismo, que la ciencia estética no sólo enriquece la educación comunista de los trabajadores, sino que ella misma es también un medio de ella al formular los ideales estéticos del pueblo y ayudar a las masas a comprender los problemas vitales del arte.

La estética marxista-leninista no puede existir sin los más firmes lazos con la vida político-social y con la práctica del propio arte. La estética misma no es sino la generalización teórica de la práctica concreta de la creación artística así como la expresión de los gustos y concepciones estéticas existentes en una sociedad dada.

No hay que figurarse las cosas como si la estética debiera establecer abstractamente determinadas leyes y presentar ciertas exigencias al arte que éste debiera satisfacer después. Tal concepción se ha dado, en verdad, históricamente. Así sucedió, por ejemplo, con la estética del clasicismo al asignarse la tarea de construir un sistema de normas artísticas, basándose para ello en los principios "puros" de la razón humana. Semejante estética normativa se consideraba a sí misma como la legisladora de la práctica, aunque en realidad no hacía más que generalizar la práctica del arte clasicista.

La teoría estética procede de la práctica social y, en última instancia, se halla determinada por ella. Pero esto no significa que, una vez surgida, la estética no posea cierta autonomía relativa en su desarrollo y no influya sobre el arte mismo y sobre los gustos artísticos de la sociedad. Después de nacer de la práctica, la teoría estética se convierte más tarde en una fuerza activa que ayuda a los artistas a comprender las leyes del desarrollo artístico, así como de su propia creación y, de este modo, les permite también encontrar su propio camino y fijar su propia posición en la lucha entre diferentes tendencias y corrientes. Pero la estética no sólo sirve al artista; sirve también a las amplias masas de aficionados para orientarse en las actividades artísticas y desentrañar los profundos procesos que se operan en el arte. Con ello, contribuye asimismo a la elevación de la cultura estética de la sociedad.

Por supuesto, todo lo anterior se refiere principalmente a las doctrinas estéticas avanzadas y progresistas. Pero en la sociedad en la que existen clases reaccionarias hay también teorías estéticas reaccionarias. Estas se hallan vinculadas a su modo con la práctica e influyen sobre ella. El papel social de dichas teorías estriba en introducir en la sociedad, en su actividad artística, las falsas ideas que frenan el progreso ideológico y social.

Tal es el papel que hoy desempeña, sobre todo, la estética burguesa formalista al inculcar tanto en los artistas como en los que no lo son, ideas deformadas acerca del arte, la belleza, el gusto, etc., tratando de cerrar el camino a las ideas estéticas avanzadas, cada vez más vigorosas.

A veces se escucha la extraña opinión de que el artista no necesita estudiar ninguna teoría y que su inútil atracción por la estética sólo puede obstaculizar su actividad creadora. La creación artística —se dice en esos casos— es asunto de la inspiración y el análisis de las leyes del arte sólo puede impedir que un artista dotado pueda crear. Con este motivo, se

cita con frecuencia la obra de Pushkin *Mozart y Salieri*, recordándose al desdichado envidioso que, pese a todo su empeño en comprobar algebraicamente la armonía no pudo elevarse al nivel alcanzado por Mozart.

Por supuesto, el estudio de la teoría estética no puede reemplazar al talento y, al artista que carezca de él, el conocimiento estético más perfecto no le servirá para crear obras inspiradas. Ahora bien, al desplegar su actividad creadora ningún gran artista puede prescindir de la reflexión y de un vasto e intenso trabajo de la razón. No es casual que muchos artistas geniales hayan entrado también en la historia del pensamiento estético como grandes teóricos. Baste citar, a este respecto, a Leonardo de Vinci, Goethe, León Tolstoi, Stanislavsky, etc. Estos grandes creadores sintieron la necesidad interna de reflexionar sobre el arte en general y sobre su propia actividad artística.

Pero no sólo se trata de esto. Una teoría certera, asimilada y convertida en guía para la acción, puede imprimir al talento artístico la dirección correcta. Todo artista posee ciertos principios, ideas y creencias, inclinaciones y gustos. Sostiene siempre cierto programa estético, aunque no pueda presentarlo de un modo sistemático. Pero, si por temor a caer en la "teorización", elude abrazar un sistema, o, dicho en otros términos, renuncia al dominio de la ciencia estética, no por ello dejará de meditar sobre su propia actividad; ahora bien, al hacerlo a veces a tontas y a locas puede sufrir el influjo de ideas ajenas que acabarán por impedirle su desarrollo creador.

He ahí por qué el artista necesita de la estética, ya que su estudio le permitirá descifrar las grandes cuestiones del arte en general y de su actividad creadora en particular, y, al mismo tiempo, orientarse en las tareas relacionadas con el desarrollo artístico de la sociedad.

Pero, como ya hemos señalado, la estética es necesaria no sólo para el artista. Todo miembro conciente de la sociedad defiende ciertas ideas estéticas, posee determinado gusto, abraza tales o cuales inclinaciones artísticas y pronuncia ciertos juicios en materia artística. Y para no apartarse del camino recto, para comprender el arte profunda y seriamente y, por tanto, para obtener de él mayor satisfacción y goce, es preciso estudiar la teoría estética.

Ahora que se nos plantean las grandiosas tareas relacionadas con la educación estética del pueblo, formuladas en los documentos del XXI Congreso del PCUS, la importancia de la estética es particularmente evidente para las amplias masas populares. Esta ciencia puede y debe encauzar sus esfuerzos a la tarea de enriquecer por todos los medios la cultura artística de los ciudadanos soviéticos.

Así, pues, si la estética se apoya en la práctica y surge de su generalización, le corresponde el papel rector en la solución de los problemas artísticos prácticos. Y puesto que la conciencia social estética en general y el arte en particular tienen una gran importancia en la vida ideoló-

gica de la sociedad, es obvio que también la teoría estética desempeña un elevado papel en la vida social y en la lucha social.

La estética no es una disciplina abstracta, puramente académica; tiene siempre un carácter militante, partidista. Con frecuencia, los problemas sociales más agudos se han abordado y resuelto en el terreno del pensamiento estético. Así sucedió, por ejemplo, en el siglo XVIII en Francia y Alemania, cuando los enemigos progresistas del régimen feudal presentaron su programa social de lucha en el campo de la estética y en torno a los problemas relacionados con ella. Lo mismo puede decirse de Diderot y Lessing así como de Goethe y Winckelmann. Y a mediados del siglo pasado, la lucha contra el régimen de servidumbre en Rusia halló una viva expresión en la estética de los demócratas revolucionarios: Belinsky, Chernichevsky, Dobroliúbov, etc.

Las bases de la estética científica materialista, puestas por Marx y Engels, fueron desarrolladas y enriquecidas posteriormente en los trabajos de sus continuadores. V. I. Lenin aportó una contribución muy importante a la teoría marxista de la cultura y del arte.

La estética marxista-leninista desarrolla y enriquece las mejores tradiciones de la teoría avanzada del pasado y, en lucha contra la estética reaccionaria burguesa, defiende abierta y consecuentemente su partidismo comunista. Nuestra ciencia estética considera que su misión principal estriba en contribuir a que se estrechen los lazos del arte con la vida del pueblo y a que el arte cumpla con éxito su importante papel: elevar el pueblo hacia nuevas victorias en la edificación del comunismo. Su tarea fundamental es la de servir al pueblo, a su lucha por el florecimiento de la cultura artística de la sociedad y por el desarrollo de la práctica artística del realismo socialista.

La estética marxista-leninista ha nacido y se ha desarrollado no en los gabinetes de los sabios y al margen de la vida, sino en vivo contacto con la lucha práctica de la clase obrera y de su partido marxista por el triunfo de una nueva cultura. Por ello no es casual que todas sus adquisiciones se hallen vinculadas indisolublemente con la lucha del Partido Comunista por la creación de un nuevo arte, de un arte popular, verídico e impregnado por las ideas del socialismo.

La lucha contra la cultura burguesa reaccionaria, por la consolidación y el desarrollo de la cultura socialista, que se ha librado y sigue librándose bajo la dirección del PCUS, se ha planteado en diferentes etapas históricas determinadas tareas concretas que han de ser resueltas en el curso de la creación de una nueva cultura artística. Estas tareas las resuelve la vida misma y se comprueban en ella. Así, en estrecha relación con la práctica cobran forma y se precisan las tesis fundamentales de nuestra teoría estética. Subrayemos que justamente en la práctica del desarrollo de la cultura artística y de la dirección del arte ejercida por el PCUS se fortalece y desarrolla, ante todo, la estética marxista-leninista. Por esta razón, el partido también resuelve acertadamente los problemas

de nuestro desarrollo artístico, guiándose para ello por la aplicación consecuente de los principios del marxismo-leninismo en las condiciones históricas concretas de la vida y del movimiento de avance de la sociedad.

Es perfectamente comprensible, por ello que las tesis de Lenin sobre la cultura y el arte desempeñen en la actualidad y sigan desempeñando en el futuro un papel fundamental para la ciencia estética.

En la lucha contra la estética idealista actual adquieren una gran significación las tesis críticas, formuladas por Lenin, contra la filosofía idealista reaccionaria. La lucha de Lenin contra el objetivismo burgués, contra la sociología subjetivista y contra el kantismo, el machismo y otras manifestaciones del idealismo y deformaciones idealistas puso al desnudo hasta sus raíces las bases y esencia idealistas reaccionarias de las corrientes filosóficas contemporáneas y mostró asimismo su carácter antipopular, de clase, así como su papel de instrumento ideológico de la reacción burguesa. Con ello Lenin destruyó las construcciones filosóficas ideológicas que sirven de base a las tendencias modernistas y formalistas del arte burgués decadente de nuestro tiempo. En esa lucha desarrolló creadoramente y fundamentó firmemente las tesis materialistas y consecuentemente científicas de la teoría marxista del conocimiento, el principio del espíritu de partido del arte y la concepción materialista del proceso de creación artística. Todos estos problemas tienen una importancia decisiva para el desenvolvimiento de la nueva ciencia estética que es incompatible con cualquier manifestación de la estética reaccionaria y con cualquier intento revisionista actual.

Apoyándose en los trabajos de Lenin y en la experiencia de la edificación cultural en la URSS, el PCUS dirige el desarrollo de la literatura y del arte. En las resoluciones y disposiciones del CC del PCUS, en las medidas prácticas del partido y del estado relacionadas con la creación de la cultura socialista se concreta y desarrolla sucesivamente la teoría marxista-leninista de la literatura y el arte [...].

En los documentos del CC del PCUS sobre los problemas de la literatura y del arte se enriquecen creadoramente las ideas leninistas, aplicándolas a cada etapa histórica del desarrollo de la cultura artística del socialismo. Las decisiones del PCUS proporcionan una base firme, segura, forjada y comprobada en la práctica histórica de la cultura socialista, la más avanzada del mundo.

En los documentos del partido se desarrolla profunda y plenamente el problema del carácter ideológico y partidista del arte y se muestra el espíritu popular de la cultura socialista. En ellos se pone de manifiesto asimismo la vitalidad del arte verídico, realista, capaz de resolver las importantes tareas históricas que se plantean al pueblo en la época de la edificación del comunismo. El PCUS plantea a los artistas soviéticos la tarea de asimilar la herencia de los clásicos, de continuar y desarrollar las tradiciones progresistas del arte clásico en las nuevas condiciones históricas.

El PCUS libra una lucha consecuente contra todas las manifestaciones

de la ideología burguesa reaccionaria y contra el formalismo en el arte, como productos de la crisis general del capitalismo y, en particular, contra la influencia formalista que se deja sentir en algunos representantes inestables de los medios artísticos.

Como parte integrante de la cultura socialista, la estética marxista-leninista se ha formado y fortalecido en la edificación práctica del socialismo, llevada a cabo por el pueblo soviético bajo la dirección del PCUS. Esta vinculación de nuestra estética con la práctica, con la vida del pueblo, garantiza su vitalidad, así como la veracidad de sus ideas fundamentales.

Un rasgo importantísimo de la estética marxista-leninista que expresa su esencia y enorme significación social, es su carácter popular. La teoría estética marxista-leninista sirve consecuentemente al pueblo, enriquece su experiencia del desarrollo de la cultura artística del socialismo y lo perrecha con ideas estéticas avanzadas en su lucha por la edificación de la sociedad comunista.

Así, pues, los problemas de la estética constituyen una esfera que interesa ampliamente no sólo a los especialistas de una ciencia dada o a los cultivadores del arte.

Cualquier miembro de la sociedad puede opinar sobre los problemas artísticos o sobre las llamadas cuestiones de gusto. Puede decirse que los problemas estéticos tienen un carácter universal, no especial. Interesan a todos y a cada uno en particular. Por supuesto, los especialistas en estos asuntos son competentes en su campo y sus opiniones tienen cierta autoridad para la sociedad. Pero los conceptos estéticos no son patrimonio exclusivo de los "consagrados". Quien no se ha especializado en matemáticas no puede pronunciarse debidamente sobre las categorías de estas ciencias; sin embargo, no se le puede negar el derecho a emitir juicios sobre lo bello y lo feo, sobre el ideal estético y la verdad en el arte, etc. El empeño en cerrar el campo de lo estético a las amplias masas populares, al pueblo, es un rasgo característico del pensamiento estético reaccionario. No es casual que la estética burguesa reaccionaria de los últimos 80 a 100 años haya insistido especialmente en que el reino de lo estético es "esotérico", inaccesible a la "multitud", a la masa y que la intromisión de los "no iniciados" en esta esfera "sagrada" es "funesta" para el arte.

Ya en la estética del romanticismo reaccionario (Novalis, A. V. Schlegel) se observa la tendencia a contraponer la "burda multitud" y la "aristocracia espiritual", de la que es patrimonio exclusivo el reino de lo estético, de lo bello. Pero estas ideas se difundieron, sobre todo, desde fines del siglo pasado, particularmente en la estética del decadentismo y el simbolismo (por ejemplo, en la de Oscar Wilde y Federico Nietzsche). La contraposición del arte al pueblo es uno de los defectos más graves de la estética idealista de la época de la crisis de la conciencia burguesa. En nuestra época, después de la instauración del régimen soviético y del grandioso desarrollo de los movimientos de liberación de las masas populares se postula en forma muy combativa la idea del "aristocratismo" de la teoría

estética y de la práctica artística. Así, por ejemplo, uno de los filósofos burgueses más conocidos, José Ortega y Gasset, en su libro *La rebelión de las masas*, publicado en 1929, afirma que lo más funesto para la cultura estética de la humanidad es su carácter masivo.

Sería difícil encontrar una prédica más franca de lo antipopular en el terreno de la estética.

No es casual tampoco que los representantes del pensamiento democrático avanzado se hayan pronunciado siempre resueltamente contra esas ideas antipopulares. Lessing y Diderot en el siglo XVIII, Belinsky, Chernichevsky y Dobroliúbov en el XIX formularon insistentemente la tesis de la vinculación indisoluble de las ideas estéticas avanzadas con los intereses, ideales, aspiraciones y gustos de las masas populares.

Al continuar esta tradición progresista, la estética marxista-leninista, siendo como es la expresión de las ideas, aspiraciones y gustos de las masas populares revolucionarias, siempre subraya la amplia base popular de todos los conceptos estéticos verdaderamente científicos, ya que en fin de cuentas (en fin de cuentas puesto que en las condiciones de las sociedades explotadoras, antagónicas el pueblo se halla privado de la posibilidad de desarrollar plenamente y en todos sus aspectos sus capacidades estéticas) dichos conceptos se hallan condicionados por las relaciones estéticas de las masas trabajadoras, del pueblo, con la realidad. Precisamente, por ello, considerada la cuestión desde otro ángulo, las ideas y los conceptos estéticos tienen por principio un interés general y son comprensibles y, agregáremos, necesarios para cada miembro de la sociedad.

En la sociedad socialista la actividad artística se ha convertido en patrimonio de las amplias masas populares; en ella se han creado las condiciones para el estudio profundo de los problemas estéticos y la adquisición de los conocimientos necesarios para comprender el arte y gozar de él.

EL OBJETO DE LA ESTÉTICA

En su vida diaria y actividad práctica cotidiana los hombres hacen uso de diferentes conceptos estéticos. Así, por ejemplo, del hombre sensible a la belleza decimos que posee un sentimiento estético. Al proceso mismo de percepción de lo bello le llamamos percepción estética y su resultado es la vivencia estética. Con el fin de determinar más concretamente esa vivencia, diremos que se trata de un placer estético. Puesto que la vivencia estética entraña cierta valoración, tenemos derecho a hablar de la valoración estética o del juicio estético (en otros términos, juicio de gusto). Cuando el hombre no se limita a experimentar una vivencia estética directa, sino que reflexiona también sobre sus sentimientos e ideas, o sobre el objeto que los provoca, se eleva entonces al análisis estético. Y al generalizar los resultados del análisis estético, se sitúa en el terreno de la teoría estética.

La conciencia estética, como parte de la conciencia social total, la defi-

nimos como el conjunto de gustos, concepciones, ideales y programas artísticos elaborados en la práctica social.

Finalmente, todo lo que en la vida social y la actividad práctica humana refleja y expresa las relaciones estéticas del hombre con la realidad —el arte mismo, la lucha ideológico-artística, la elaboración de las teorías estéticas, el embellecimiento de los objetos de la producción y de los artículos de la vida cotidiana, etc., podemos llamarlo actividad estética.

Hemos enumerado algunos de los conceptos de lo estético más empleados. Como vemos, son muy amplios y diversos. Nuestro sentido estético nos permite distinguir la belleza y reaccionar vivamente ante ella; también nos permite reaccionar ante lo feo (lo deforme), lo sublime, lo trágico, lo cómico, etc. El objeto de la percepción estética puede ser tanto la naturaleza como los productos de la actividad humana creadora, y también el hombre mismo con su fisonomía externa y su mundo espiritual interno, con su destino personal y social, y pueden serlo asimismo los hechos y acontecimientos de la vida social; por último, puede ser objeto de la percepción estética (y en unos casos en primer lugar) la vasta y polifacética esfera del arte. No es casual que acostumbremos a ver en él la esfera de lo específicamente estético.

Así, pues, en la práctica atribuimos el concepto de estético a un anchísimo campo de relaciones del hombre con la realidad. Aún más; habitualmente determinamos con gran seguridad qué es lo que en la realidad corresponde al mundo de lo estético. Si nos sentimos cautivados por el espectáculo de un ballet, sabemos que estamos experimentando una vivencia estética. En cambio, si observamos la marcha de un juego de fútbol, podemos experimentar una pasión deportiva, aunque en este caso el "bello" juego de los futbolistas pueda suscitar en nosotros el correspondiente sentimiento estético.

Hay que llamar la atención sobre la infinita diversidad de fenómenos, formas, hechos y objetos —tanto de la realidad como del arte— que son fuente de percepciones y vivencias estéticas.

Veamos dos puntos extremos para que este diapasón resulte totalmente claro.

Ante todo, pueden darse y se dan efectivamente vivencias estéticas elementales. Estas vivencias, por regla general, son muy limitadas y a veces primitivas. Hay que señalar que en los últimos tiempos nuestra ciencia no les ha prestado suficiente atención, aunque en la práctica son muy importantes, ya que sin ellas no se da ninguna percepción estética de la obra de arte. Por otro lado, en la vida cotidiana, esas vivencias elementales surgen a cada momento. Se trata aquí del placer que nos producen ciertos colores, formas, combinaciones de sonidos, etc. Marx llamaba al sentido del color el sentido estético más popular, queriendo significar con ello, evidentemente, que en la vida del hombre la reacción emocional ante un color o una combinación de ellos desempeña un papel importante. Así sucede con los colores de nuestra ropa, de los adornos, cosas cotidianas,

paredes de las habitaciones, etc. He ahí por qué las vivencias estéticas elementales tienen tanta importancia en nuestra vida diaria, y no sólo en ella.

La capacidad de sentir o percibir la armonía de los colores o de los sonidos sirve también de base a una percepción artística muy rica o a la percepción de una obra de arte. Las vivencias estéticas elementales vienen a ser, por tanto, la base del desarrollo del gusto artístico. Y por limitadas o pobres en contenido que sean cuando se las considera aisladamente, en su conjunto constituyen una esfera importantísima de nuestros sentidos estéticos.

Así, pues, en un polo de lo estético encontramos las vivencias elementales de forma, color, etc. Fijemos la atención ahora en el otro polo, o sea en el de nuestras vivencias estéticas cuando adquieren todo su alcance, toda su plenitud y su contenido concreto; o sea, la esfera de la vida social del hombre. Fácil es comprender que aquí la esfera de las vivencias estéticas presenta una gran multiformidad. Así, por ejemplo, las hazañas que se realizan en aras del pueblo no sólo las apreciamos desde un punto de vista moral, sino también estético. A lo largo de los siglos perdura la hazaña de Leónidas, quien con 300 espartanos cerró el camino a los persas en el paso de las Termópilas. Esta gran hazaña perdura a través del tiempo como un ejemplo legendario de lo bello, lo sublime y lo heroico. El heroísmo de los espartanos es un elevado ejemplo moral de sacrificio por la patria. Pero el relato de la noble lucha de aquellos patriotas suscita en nosotros, al mismo tiempo, una profunda conmoción estética. Aquí llama la atención la vinculación entre la vivencia estética y la apreciación moral acerca de los hombres o acontecimientos.

Puede decirse que una de las peculiaridades del juicio estético estriba en su íntima relación con los juicios morales. Lo bello y lo bueno se hallan ligados indisolublemente, y, por ello, no es de extrañar que ya en la antigua Grecia la educación moral de la juventud entrañara necesariamente un aspecto moral. Lo bueno se inculcaba con ayuda de lo bello. A su vez, lo bello, como objeto del placer estético, es inconcebible al margen de lo moral. No es casual que la estética reaccionaria aspire a separar lo moral y lo estético y formule la tesis de que los criterios estéticos no tienen nada que ver con la moral.² [. . .]

Además de los fenómenos de la naturaleza y de la vida social, dentro de las vivencias estéticas del hombre, entra también la percepción del arte. Por tanto, la esfera de lo estético se amplía de nuevo y se vuelve aún más compleja.

La dificultad estriba en que debemos hallar algo común que nos permita abarcar en un concepto, el de lo "estético", tanto los fenómenos complejos de la vida social como las percepciones elementales de formas y de objetos;

² Entre los que pugnan por alzar una muralla entre lo estético y lo ético figuran J. Maritain, M. Adler y T. S. Elliot. En ese mismo espíritu reflexiona también B. Croce sobre las funciones del arte.

tanto el contenido moral del hombre como las propiedades simples, elementales, como, por ejemplo, la fascinación que produce un color o una mariposa. Pero esta no es la única dificultad que se nos plantea al definir el objeto de la estética, pues no se trata sólo del hecho de que lo estético se halla vinculado a fenómenos diversos y distintos cualitativamente. Lo importante es explicar cómo en el objeto de una sola ciencia entran, a la vez que el arte, las relaciones estéticas del hombre con la realidad que se dan al margen de la actividad artística.

Es evidente, ante todo, que en el campo de estudio de la estética como ciencia entra el arte en toda su amplitud. Acudimos al arte precisamente para obtener vivencias estéticas. Ahora bien, de los intereses estéticos prácticos de los hombres forman parte también una gran cantidad y variedad de fenómenos y hechos de la vida real, de la naturaleza y la sociedad. Por supuesto, no sólo las obras de arte suscitan en nosotros vivencias estéticas, sino ante todo la propia realidad que es objeto de la actividad artística. Podemos extasiarnos ante la belleza de un paisaje reproducido por un gran pintor, como, por ejemplo, Savrásov o Levitán, pero para gozar de la belleza de la naturaleza no es forzoso, en modo alguno, ir a la Galería Tretiakov; basta salir de la ciudad y contemplar un paisaje. El placer que nos produce la belleza de la naturaleza será para nosotros tan valioso como el que suscita la contemplación de una obra de arte, y, en algunos casos, será aún más intenso y más pleno.

Lo mismo puede decirse de los fenómenos de la vida social. Apreciamos estéticamente los hechos o acontecimientos de la vida social que son objeto de una representación artística. Una heroica hazaña, representada artísticamente, puede ser objeto de una vivencia estética. Recuérdese, por ejemplo, la novela *La Joven Guardia* de A. Fadéev. Pero ¿acaso las muestras reales de sacrificio por la patria de los ciudadanos soviéticos durante la gran Guerra Patriótica no pueden ser fuente de ricas vivencias estéticas, independientemente de que hayan sido tratadas artísticamente o no? Una hazaña es sublime no sólo por el arte, sino también por sí misma.

Es indudable que no sólo el arte pertenece al círculo de los intereses estéticos del hombre. Ya hace tiempo que la estética materialista (y de un modo muy claro y consecuente en los trabajos de Chernichevsky) subrayó que la fuente fundamental de lo bello en el arte es lo bello en la vida, en la realidad misma. Por consiguiente, la estética no tiene razón alguna ni ningún derecho para excluir lo bello real del campo de los problemas estéticos.

Sin embargo, entre nuestras relaciones estéticas con la realidad efectiva y las relaciones con las obras de arte existe una diferencia esencial. Volviendo a nuestro ejemplo anterior de lo bello natural, podemos decir que cuando vamos a la Galería Tretiakov para contemplar los lienzos de Savrásov o Levitán y gozar de la belleza de sus paisajes, lo que tenemos presente ante todo es la satisfacción de nuestras necesidades estéticas. Y nuestra actitud ante la naturaleza representada por el pintor reviste, sobre todo (si

es que no exclusivamente) un carácter estético. Aquí este factor dominante y decisivo, al igual que el factor estético en nuestra relación con la realidad, no es lo principal en la mayoría de los casos, sino que tiene una significación concomitante. Si abordamos la cuestión en un amplio plano sociológico, veremos que para el hombre social la naturaleza (y en general la realidad) no es primariamente objeto de las vivencias estéticas. Se trata de un aspecto importante que acompaña constantemente a toda actividad humana, pero que sin embargo es derivado y secundario. El geólogo que busca nuevos yacimientos de minerales útiles es muy sensible con frecuencia a la belleza de la naturaleza y siente placer al contemplar las abruptas montañas en cuyas entrañas se ocultan esos minerales, pero las montañas son ante todo para él objeto de su actividad práctica. En consecuencia, por lo que toca a la realidad el factor estético desempeña un papel distinto del que desempeña en el arte. Puede decirse que la valoración estética de la realidad es un aspecto importante de la actividad humana, pero que sólo para el artista es principal, determinante. Y el producto de la actividad artística —la obra de arte— es para nosotros ante todo una fuente de vivencias estéticas.

La práctica de cada sociedad, de cada pueblo, comprende como un elemento necesario la asimilación estética de la realidad. Al definir su actitud ante la vida, los hombres formulan diferentes ideas, concepciones y teorías, incluyendo también sus ideas estéticas. Los hombres necesitan conocer y valorar lo que hay de bello y de feo en el mundo. La conciencia social en su conjunto necesita de valoraciones estéticas —más o menos desarrolladas— de la realidad, valoraciones en las que se refractan de un modo específico las ideas morales, sociales, políticas y de otro género de una sociedad o clase dadas.

En el curso del desarrollo social surge la necesidad de una forma específica de conocimiento y de práctica social que afiance, formule y enriquezca las relaciones estéticas del hombre con la realidad. En verdad, es en el arte donde cobra forma, por un lado, y se desarrolla, por otro, la conciencia estética de la sociedad. El arte es, por ello, la forma más alta de relación estética de los hombres con la realidad.

De esta manera, el arte del realismo socialista se vuelve tanto más rico y perfecto cuanto más plenamente expresa las ideas artísticas (o los ideales estéticos) del pueblo, a la vez que los afirma y enriquece. Así pues, el arte surge en el curso de la práctica social y del desarrollo de la percepción estética de la realidad, y más tarde se convierte él mismo en instrumento de la elaboración de las concepciones artísticas. La enorme significación social y cognoscitiva del arte demuestra el carácter específico de la función social de la asimilación estética y de la valoración de la vida circundante, para lo cual ha surgido también esta forma específica, artística, de asimilación del mundo.

El arte es una forma específica de conocimiento de la realidad y de acción sobre ella. El carácter específico del arte se halla ligado indisolu-

blemente y ante todo al hecho de que la conciencia estética apunta al mundo de los fenómenos, cosas y relaciones percibidos sensiblemente y tiene por fin el desenvolvimiento universal del hombre en cuanto tal. Vemos, pues, que las relaciones estéticas de los hombres con la realidad en general y con el arte, como forma específica de la conciencia social, se hallan en una mutua, íntima e interna conexión y, por esta razón, son objeto de estudio de una sola ciencia: la estética.

Hoy más que nunca se pone de manifiesto la enorme importancia de la estética marxista-leninista para el desarrollo del arte avanzado y progresista, al que corresponde un papel excepcionalmente importante en la labor ideológica del PCUS, en la educación comunista de los trabajadores.

El partido vela por el desarrollo y florecimiento de la literatura y el arte, por la elevación de su nivel ideológico y artístico. Para ello parte del criterio de que el pueblo necesita de obras literarias, pictóricas, musicales, cinematográficas y teatrales que sean comprensibles para él y reflejen el énfasis de su trabajo y su vida, así como la lucha por la construcción de la sociedad comunista.

Para crear esas obras existen las condiciones necesarias. Ante los artistas se abren ampliamente las vías del desarrollo creador; ellos tienen la posibilidad de elegir cualquier tema, de acercarse a cualquier aspecto de la realidad y de aplicar los medios artísticos que consideren necesarios para representar verídicamente la realidad. El método del realismo socialista garantiza posibilidades ilimitadas a la creación de las obras que necesita el pueblo.

El realismo socialista es el arte de la etapa superior del desarrollo de la sociedad humana, el arte de la época del socialismo. Constituye asimismo un periodo, cualitativamente nuevo, de la cultura artística universal y al mismo tiempo, es el resultado lógico del desenvolvimiento del arte universal. Nuestra estética es la estética del realismo socialista y todos sus problemas teóricos se examinan en ella desde el punto de vista de las tareas vitales que se plantean al arte de la época contemporánea.

La doctrina marxista-leninista, de la que es parte integrante nuestra ciencia estética, pertrecha al artista con una profunda comprensión de las leyes del desarrollo social en su tarea para alcanzar —con su creación— la auténtica verdad de la vida.

YANKO ROS

ESTÉTICA MARXISTA Y ESTÉTICAS POLÍTICO-PROGRAMÁTICAS

MATERIALISMO E IDEALISMO EN ESTÉTICA*

La idea de que la estética científica actual, que nosotros llamamos estética marxista o estética dialéctico-materialista, es la heredera natural y la continuadora de las tradiciones materialistas de la estética "clásica", es una idea bastante conocida y tan justa que no requiere comentarios detallados. Mucho más controvertible es saber si la estética "clásica" es de por sí y enteramente materialista, y en caso de que no lo sea, determinar lo que en ella es materialista y lo que no lo es. ¿Qué es la estética materialista? ¿En qué se diferencia esencialmente de la estética idealista?

Con frecuencia resulta difícil hallar una respuesta clara, precisa y concreta a cuestiones muy simples. Con el fin de ilustrar las numerosas dificultades que ofrece una definición general de la estética materialista, citaré a continuación la breve definición que de ella da Boris Zihel: "Todos los pensadores que consideran la naturaleza, el ser, como lo primario y el espíritu como lo derivado o secundario, constituyen desde hace largo tiempo el campo de los materialistas en filosofía. Y todos los que, de un modo u otro, reconocen que la realidad *se refleja* en el arte y que la obra artística es tanto más bella cuanto que la naturaleza, la vida, se reflejan más perfecta, plena y esencialmente en ella, forman el campo de los materialistas en estética. De esta manera, se acercan bastante entre sí el idealista objetivo Aristóteles —cuyas concepciones son en gran parte totalmente materialistas—, el materialista mecanicista Diderot, el espinosista Lessing y los materialistas dialécticos Marx, Engels, Lenin, Mehring y, por supuesto, Plejánov."

El punto débil de esta definición es que puede ser entendida de dos modos distintos. [. . .] Es poco clara, imprecisa, y, además, aunque la hayamos comprendido bien, es bastante discutible. Las dos tesis que deben caracterizar exclusivamente a los materialistas en estética, ¿no forman parte, desde siempre, de numerosos sistemas de estética idealista, y no sólo como elementos de una concepción materialista que se habrían introducido inadvertidamente en ellos, sino como base necesaria de la construcción idealista? Por otro lado, al parecer, estas dos tesis (1a., el arte es la imagen o el reflejo de la realidad objetiva y esencial; 2a., esta imagen es tanto más bella cuanto más concuerde con su objeto, con la realidad que refleja)

* Del artículo "Problemas de la estética marxista" publicado en la revista *Questions Actuelles du Socialisme*, núm. 34, París, 1956, pp. 135-141. Trad. de A.S.V.

han sido formuladas por primera vez en el marco del idealismo. Tengo presente a Platón quien ha sido uno de los primeros inventores de la teoría de la imitación y de este "principio fundamental" de la conformidad o concordancia entre la imagen y su objeto. Como es sabido, Platón rechazó el arte griego de su tiempo y del pasado al afirmar, sobre todo que el arte no es digno del reconocimiento de los filósofos, ya que la realidad objetiva y esencial no se refleja en él de una manera directa y adecuada. Esta realidad es para Platón el "mundo de las ideas".

Después de Platón, la "conformidad entre la imagen y el objeto" representa uno de los principios básicos de muchas estéticas idealistas y, lo más frecuentemente, bajo esta forma: la "belleza" se halla ligada íntimamente a la verdad y es el "reflejo" de ella cuando no la verdad misma.

La "conformidad de la imagen con el objeto" no es el único principio de la estética de los filósofos idealistas que sólo encuentran la realidad esencial y suprema en el mundo trascendente de las ideas y de la divinidad. Es más frecuente aún que la idea de la concordancia de la imagen y el objeto se presente en las estéticas idealistas de modo que dicha concordancia se conciba en el sentido de que el objeto de la representación artística es el mundo terrestre, la naturaleza, la vida. Ahora bien, esta idea no excluye en absoluto la posibilidad de construir con ella una estética idealista, y las palabras "naturaleza" y "vida" significan a menudo en la estética "clásica" una naturaleza y una vida entendidas de una manera absolutamente idealista. Así lo demuestran numerosos ejemplos de la historia de la estética, desde Aristóteles a Diderot.

Agreguemos un ejemplo mucho más banal: como es sabido, los críticos clericales y otros han reprochado a las obras de Cankar¹ el no pintar la verdadera vida, la realidad objetiva. Posteriormente, la crítica reaccionaria norteamericana ha reprochado la misma cosa a las obras de los realistas críticos Dreiser, Sinclair Lewis o Steinbeck; o sea, haber falseado y descrito con inquina la sociedad norteamericana y el "american way of life". Es evidente que esas críticas seudoestéticas que se encuentran un poco en todas partes —tanto en los Estados Unidos como en la Unión Soviética— tienen por base, más o menos conscientemente, la creencia de que el arte es un reflejo de la realidad y de que la "concordancia entre la imagen y el objeto" constituye un criterio de primer orden para juzgar el valor de la imagen. Pero es evidente que los profetas reaccionarios del "american way of life" o los estéticos provincianos del clericalismo esloveno difícilmente podríamos considerarlos como materialistas en estética.

La conclusión que podemos sacar de estas reflexiones es la siguiente: las dos tesis citadas (1a., el arte es, o debe ser, una imagen de la realidad objetiva; 2a., su belleza depende de la conformidad de la imagen con su objeto) no constituyen "en sí" y en general los elementos específicos de la estética materialista. Dichas tesis son propiedad común —y en el

¹ Escritor esloveno de comienzos del siglo xx.

mejor de los casos sólo son formalmente idénticas— de los materialistas e idealistas. Por consiguiente, pueden tener, a lo que parece, tanto un contenido materialista como idealista.

Nos hemos acercado así a otro modo posible de comprender la definición de Zihrl. Pero debo decir que esa posibilidad es mucho menos evidente si se toma en cuenta que es más bien el fruto de las suposiciones de los lectores. La citada definición podría formularse entonces de esta manera: la principal diferencia, en estética, entre los materialistas y los idealistas, radica en el hecho de que unos y otros conciben de distinto modo la realidad objetiva que el artista debe expresar adecuadamente. Los idealistas identifican esta realidad con el mundo trascendente o con la naturaleza y la vida concebidas de una manera idealista. Los materialistas están convencidos de que la realidad objetiva y única realidad esencial que el artista representa, es el mundo de los fenómenos materiales; piensan asimismo que el arte debe reflejar ese mundo lo más adecuadamente posible, representándolo tal como es en la "realidad", en su naturaleza material, independiente de la conciencia humana, pero accesible a la concepción materialista del mundo; como es sabido, la concepción materialista del mundo "no significa otra cosa que la concepción de la naturaleza tal como es, sin aditamentos extraños" (Engels).

Esta definición de la estética materialista y de su "principio fundamental" es, ciertamente, más clara y precisa, y al mismo tiempo más real, que la precedente. Tiene en cuenta la historia de la estética contemporánea. Sin embargo, no podemos dejar de señalar inmediatamente su punto débil que se pone al descubierto en cuanto la confrontamos con las obras artísticas concretas. Reflejar la realidad adecuadamente "tal como es, sin aditamentos extraños", significa en verdad representarla desprovista de todos esos complementos fantásticos e idealistas que la subjetividad humana, en virtud de su limitación y de su condicionamiento históricos, introduce y no deja de introducir en ella para modificarla así a su imagen y semejanza. Es sabido que muchas obras artísticas del pasado, desde la *Epopéya de Gilgamech* hasta la *Divina Comedia* o el *Fausto*, están llenas de esos "aditamentos extraños" que lejos de constituir un defecto del que habrían podido prescindir, representan un principio importante, e incluso podría decirse que el principio constitutivo esencial de su valor.

Y el hecho que citamos a continuación se halla aún menos de acuerdo con el "principio fundamental", a saber: que la obra de arte es tanto más bella cuanto más adecuada (o más fielmente) refleja la realidad objetiva (entendido todo esto en un sentido materialista). En efecto, la novela de Máximo Gorki, *La madre* o su pieza *Vassia Zheleznova* reflejan la realidad mucho más adecuadamente (en un sentido materialista) que *Las Bacantes* de Eurípides. Y, sin embargo, es probable que estas dos obras de Gorki sean de un valor inferior al de la pieza de Eurípides.

Podrían agregarse muchos ejemplos del mismo género. Todos ellos demostrarían que la relación entre la fidelidad del reflejo y el valor estético

de las obras de arte no es tan simple que pueda ser condensado en el axioma tan dogmáticamente inflexible de Zihel, que yo he tratado de formular con precisión desde un punto de vista materialista: "la obra de arte es tanto más bella cuanto mayor sea la concordancia entre ella y la naturaleza, la vida...". Parece incluso que cuanto más nos esforzamos por comprender ese axioma y de comprobarlo de un modo preciso y consecuente desde el punto de vista materialista tanto más imprecisa, inestable e improbable se vuelve su base empírica. La historia del arte del pasado no confirma con seguridad y firmeza la tesis que expresa dicho axioma en su afirmación dogmática.

El "principio fundamental" de la estética materialista, formulado con precisión, tropieza pues, al entrar en contacto con la práctica artística, con problemas casi insolubles y sumamente complicados. La única verdad incontrovertible que se puede afirmar a este respecto es que una problemática tan embrollada no puede ser resuelta más que mediante un análisis detallado de todas las cuestiones que se plantean con ella. Este análisis debe establecer el carácter específico de la imagen artística de la realidad, qué dominio de la realidad objetiva es el principal objeto de la expresión artística y, sobre todo, debe explicar lo que hay de reflejo en el arte, lo que hay de expresión y lo que hay de típico. Semejante análisis constituirá el mejor estudio previo para la elaboración de los principios más generales y fundamentales de la estética materialista. Ahora bien, sabemos que la teoría marxista del arte no ha abordado detalladamente hasta ahora ninguno de esos problemas y que en los trabajos de Plejánov, Mehring, Lukacs, Todor Pavlov y otros no se encuentran respuestas satisfactorias y exactas a esas cuestiones.² Es, pues, natural, que no se pueda discutir acerca del "principio fundamental" de la estética materialista sin topar inmediatamente con contradicciones teóricas aún no resueltas y, a primera vista, casi insolubles, y, en todo caso, confusas.

Estos hechos nos advierten que los trabajos encaminados a la elaboración de la estética marxista deben orientarse menos hacia la formulación de "principios fundamentales" que hacia un análisis científico detallado de las obras de arte. Solamente de este modo se podrá construir una estética marxista y hacer de ella una ciencia que estudie y defina el arte, su estructura, su función y sus leyes, todo lo cual podrá hacerlo ella mejor que las estéticas precedentes.

² Tal vez no podría decirse lo mismo de L. I. Timoféev, cuya *Teoría de la literatura* tiene cosas buenas.

ESTÉTICA CIENTÍFICA Y ESTÉTICAS PROGRAMÁTICAS *

El marxismo siempre ha pretendido ser un conocimiento científico en todos los dominios de la realidad, de la naturaleza y la sociedad. Por ello, ha inscrito en su programa la exigencia de conocer científicamente el arte, de crear una ciencia teórica que lo estudie de un modo científico. Y esta exigencia es perfectamente lógica y natural.

Desde el punto de vista marxista, dicha ciencia es posible y necesaria toda vez que el arte es un fenómeno real y objetivo con una estructura y leyes específicas. Como es sabido, la gnoseología marxista considera que el conocimiento científico del mundo no es sino el conocimiento de las leyes que se manifiestan en sus fenómenos. Lo que quiere decir que la estética sólo se convierte en ciencia cuando comienza a descubrir las verdaderas leyes: las leyes reales de la creación y de la obra artísticas y no las leyes inventadas o especiosas en ese dominio. En pocas palabras, sólo es ciencia cuando descubre en las obras particulares lo esencial para el arte, lo general y necesario: la ley.

Ello quiere decir que la estética marxista es idéntica a la estética científica, y que, en este caso, el término *marxista* es sinónimo de *científico*. Sólo se necesita uno de los dos términos si consideramos como estética únicamente la teoría científica del arte, y como teoría científica el método marxista. Sin embargo, el empleo de los dos términos se halla prácticamente justificado y es útil en muchos casos [...]. Ahora bien, es cierto que muchas estéticas que pretenden ser científicas, no lo son en verdad [...].

Por otro lado, en los últimos tiempos, en muchos casos se ha intentado cubrir la expresión "estética científica" e incluso la de "estética marxista", con estéticas puramente político-programáticas. Estas estéticas introducen en el sistema que nosotros llamamos "estética marxista" muchas tesis que no son científicas, sino político-programáticas.

Así, por ejemplo, muchas tesis de la estética elaborada en la Unión Soviética bajo el rubro de estética marxista no son completamente científicas, sino político-programáticas, lo que no quiere decir que no haya, en esta estética, importantes elementos científicos. Dichos elementos científicos se encuentran en gran número en las grandes estéticas clásicas, desde Aristóteles hasta Hegel y Taine, o, si se quiere, hasta Lukacs y Timoféev, pero casi siempre mezclados con elementos no científicos, especulativos. Ahora bien, lo que decide el carácter científico de una estética es sólo el hecho de que las leyes y las estructuras que ella descubre en el arte son verdaderamente reales y necesarias y no puras especulaciones, o abstracciones injustificadas y adaptadas a las exigencias políticas. La estética marxista, si se me permite definirla parafraseando una definición del materialismo de

* De la intervención de Y. Ros en el Pleno de la Unión de Escritores de Yugoslavia, celebrado en Belgrado los días 10, 11 y 12 de noviembre de 1954. Texto aparecido en la revista *Questions Actuelles du Socialisme*, Agencia Yugoslava de Información, núm. 27, París, 1954, pp. 175-179. Trad. de A.S.V.

Engels, no es más que “la concepción del arte tal como es, sin aditamentos extraños” [...].

Entre nosotros, la estética marxista es identificada frecuentemente con la sociología marxista del arte o ciencia que estudia las condiciones sociales del arte e investiga el reflejo de esas condiciones en las obras artísticas. Por ejemplo, la sociología marxista estudia cómo se refleja la decadencia del feudalismo en el *Quijote*, analiza la *Orestiada* con respecto a la descomposición del matriarcado o examina cómo se refleja la acumulación originaria capitalista en las obras de Shakespeare.

Estos ejemplos demuestran que la sociología marxista del arte se distingue de la estética marxista por su objeto de estudio, así como por el interés que la mueve. La estética marxista es la ciencia del arte en cuanto tal, la ciencia de sus leyes específicas, en tanto que la sociología marxista del arte únicamente estudia éste en cuanto refleja la estructura social y es una de las formas de la conciencia del hombre. Su objeto no es el arte y sus leyes, sino lo que se refleja en él.

Para el sociólogo marxista, el arte es un documento de estados y procesos sociales... Por ello, es comprensible que le interese muy poco el arte en sí y que vea en él, sobre todo, un material susceptible de análisis sociológicos. Y esa es la razón de que la única tesis teórica que la sociología marxista ha formulado acerca del arte sea la que expresa la frase bien conocida de que “el arte es el reflejo de la realidad social”.

Para el sociólogo marxista esta tesis es suficiente. También es importante para la estética marxista a la que sirve, naturalmente, de base, pero para ella solo es una base a partir de la cual hay que construir la estética marxista.

Es cierto que la estética científica puede y debe descubrir, en el material artístico concreto, las leyes generales del arte, de su estructura y su función y que puede descubrir, asimismo, lo que es arte y lo que no lo es, así como las diferencias entre arte y no-arte. Sin embargo, sabemos que el arte se presenta siempre bajo formas nuevas y que, por consiguiente, sus leyes fundamentales se manifiestan y concretan en formas fenoménicas siempre nuevas y desconocidas, en cada concreción individual.

La producción artística corriente no es sino creación de formas fenoménicas nuevas. Por esta razón, la estética científica no puede prever ni planificar programáticamente los detalles en que la generalidad artística habrá de realizarse de nuevo. He ahí por qué la estética científica no puede dar a los artistas instrucciones e indicaciones prácticas acerca de la creación de obras artísticas concretas ni transformar su conocimiento en una estética programática y práctica.

La estética científica puede transmitir a los artistas los conocimientos relacionados con los aspectos técnicos y puramente formales del arte, pero, como es sabido, son precisamente esos aspectos de la creación artística los que se hallan sujetos a cambios revolucionarios muy bruscos y a constante renovación. De ahí que la importancia de dichos conocimientos para

la práctica artística sea mínima, para no hablar ya del hecho de que la estética científica no puede atribuirles un valor científico, puesto que al otorgar con ello un valor absoluto y objetivo a ciertas formas de arte históricamente condicionadas, formas de estilo o técnica, dejaría de ser ciencia para erigirse en guardián de estilos y programas estéticos del pasado.

Todo ello quiere decir que la creación artística es un asunto que compete exclusivamente a los artistas, al programa estético consciente o inconsciente de ellos, a la estética práctica. Las obras de arte son la realización de esos programas, así como la manifestación de las leyes generales del arte en una forma nueva y específica. La estética científica no puede prever ni exigir programáticamente esas nuevas formas; las registra ulteriormente, las analiza y estudia para descubrir así las leyes y la estructura general del arte bajo su forma concreta nueva y específica.

Por tanto, la estética marxista no puede ser una estética práctica o programática. Es, sin embargo, normativa en cierta medida, dado que los conocimientos científicos generales acerca del arte, sus leyes y estructura, pueden servir de criterio objetivo en la apreciación de obras nuevas.

II LA ESENCIA DE LO ESTÉTICO

L. N. STOLOVICH
LA ESENCIA SOCIAL DE LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS

A. YEGÓROV
LA OBJETIVIDAD NATURAL DE LO ESTÉTICO

G. A. NEDOSHIVIN
LA RELACIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE
CON LA REALIDAD

INTRODUCCIÓN

El problema de la esencia y fuentes de lo estético ocupa un lugar central en toda concepción estética ya que en torno a su solución giran las principales categorías estéticas. En una u otra forma, este problema se ha planteado a lo largo de la historia del pensamiento estético y ha recibido diversas soluciones que, en lo fundamental, pueden reducirse a tres: 1a.] la de las estéticas metafísicas, idealistas objetivas, que ven lo estético como una propiedad objetiva que tiene su fuente fuera del hombre, en un ser suprahumano (Idea, Espíritu, Dios), gracias al cual se da lo bello en el mundo real, sensible; 2a.] la de las estéticas idealistas subjetivas que ven la fuente de lo estético en la conciencia humana y, como un producto o proyección de ella, en las cosas reales; 3a.] la de las estéticas naturalistas o materialistas metafísicas que consideran que lo estético es inherente a la realidad misma (la naturaleza o las cosas materiales), independientemente de toda relación humana (práctico-espiritual) con ella.

Las posiciones marxistas aquí representadas coinciden en rechazar las dos concepciones idealistas antes citadas. Este rechazo tiene por base: a] con respecto a las estéticas idealistas objetivas: un innamentismo radical (o, como dice Engels, la aceptación del mundo tal como es, sin aditamentos extraños); b] con respecto a las estéticas idealistas subjetivas: la concepción del hombre como ser práctico-espiritual, lo cual impide considerar la actividad estética como una actividad puramente subjetiva, y el objeto estético como una mera proyección o producto de la conciencia del in-

dividuo. Por lo que se refiere al tercer tipo de solución del problema de la esencia y fuentes de lo estético (la del naturalismo o el materialismo metafísico), mantiene todavía cierta vigencia —como habremos de ver en seguida— entre algunos estéticos marxistas. Vemos, pues, que los textos aquí presentados muestran una común oposición a las estéticas idealistas, y una distinta actitud con respecto a una estética naturalista, o metafísica en sentido tradicional.

Así, el investigador soviético L. N. Stolovich subraya —frente a las concepciones subjetivistas— la objetividad de lo estético, pero entendiéndola no en un sentido físico, natural, sino social. Las propiedades estéticas son objetivas “en virtud de que su contenido se halla determinado por relaciones sociales que existen objetivamente”; estas propiedades, a su vez, “se forman objetivamente en el proceso de la práctica histórico-social”. Lo estético es, por tanto, una propiedad objetiva y social de la realidad, y, en consecuencia, no puede darse al margen del hombre social. Dentro de nuestra antología esta posición se halla representada asimismo por el estético rumano Breazu, razón por la cual debe ser tenido también en cuenta, en este punto, su estudio sobre el valor estético (cap. VII).

El texto del teórico soviético del arte A. Yegórov representa un punto de vista diametralmente opuesto. A juicio suyo, las propiedades estéticas de la realidad existen independientemente de la relación —espiritual o práctica— que el hombre pueda tener con ellas. Según él, afirmar que lo bello no existe objetivamente en la naturaleza y que la fuente de las propiedades estéticas hay que buscarlas en la realidad social —como sostiene Stolovich y los adeptos de la concepción social de lo estético— significa caer en un subjetivismo estético. Así, pues, la posición de Yegórov coincidiría con la de los estéticos materialistas metafísicos al considerar que lo bello existe objetivamente en las cosas materiales, en la naturaleza, aunque se diferenciaría de ellos al reconocer el papel de las relaciones sociales, de la práctica social, en la relación estética del sujeto (es decir, en la formación de sus juicios, conceptos o ideales estéticos) con esa realidad estética natural u objetiva.

G. A. Nedoshivin concentra su atención en el modo de ser de la relación estética del hombre con la realidad como relación con el mundo determinada por la práctica. Se detiene, por ello, en sus rasgos distintivos con respecto a otros modos de relación del hombre con la realidad, y en el fundamento práctico, objetivo, de la relación estética. Con este motivo, nos muestra el modo peculiar de entrar en ella el sujeto y el objeto. Ahora bien, el problema fundamental examinado en los dos textos anteriores, o sea, el del tipo de objetividad de las propiedades estéticas, no lo aborda Nedoshivin de frente. Sin embargo, al subrayar el carácter social, práctico y creador de la relación estética se halla más cerca de una concepción social de lo estético (como la de Stolovich) que de la posición estética naturalista, que representa Yegórov.

L. N. STOLOVICH

LA ESENCIA SOCIAL DE LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS*

La estética marxista-leninista, basándose en el materialismo dialéctico y el materialismo histórico, tiene la posibilidad de fundamentar científicamente y descubrir tanto la objetividad de las propiedades estéticas de los fenómenos de la realidad como el carácter específico de ellas.

Pese a esta posibilidad, nuestra literatura estética se ha limitado a hacer constar la objetividad de lo bello [...]. Con frecuencia se concibe falsamente incluso en qué consiste la objetividad de las propiedades estéticas y, en particular, la objetividad de lo bello. Así, por ejemplo, algunos camaradas consideran que la objetividad de lo bello estriba en lo mismo que la objetividad de los fenómenos naturales. Partiendo de que la naturaleza no sólo existe al margen de la conciencia del hombre, sino también con anterioridad a la humanidad, se supone que también la objetividad de lo bello radica en su existencia antes de que surgiera el hombre. Al plantear así la cuestión de la objetividad de lo bello se ignora su esencia social y se reducen las propiedades estéticas de los fenómenos a sus cualidades naturales.

Por objetividad de un fenómeno el materialismo dialéctico entiende su existencia al margen de la conciencia humana e independientemente de ella, pero bien entendido que la objetividad no sólo es propia de los fenómenos naturales que existen con independencia del hombre, sino también de las relaciones sociales. Por ejemplo, las relaciones de producción son objetivas no porque puedan existir antes del hombre, sino porque se forman independientemente de su conciencia y voluntad. Las propiedades estéticas de la realidad, al igual que las relaciones estéticas, tienen desde sus orígenes un carácter social. Estas propiedades estéticas así como las relaciones estéticas con la realidad solamente surgen en una fase determinada del desarrollo de la sociedad. La naturaleza no poseía dichas propiedades con anterioridad al hombre. Pero, por supuesto, el carácter social de las propiedades estéticas no niega su objetividad.

La objetividad de las propiedades estéticas de los fenómenos y objetos de la realidad estriba en que dichas propiedades se forman y existen con independencia de la conciencia artística o de la percepción estética que puede reflejar más o menos adecuadamente esas propiedades.

En el artículo de V. V. Vanslov "¿Existe lo bello objetivamente?"¹ se

* Del artículo titulado "Sobre las propiedades estéticas de la realidad", aparecido en la revista *Voprosy filosofii* (Problemas de filosofía), Moscú, 1956, núm. 4, pp. 79-82. Trad. de A.S.V.

¹ *Voprosy filosofii*, núm. 2, 1955.

plantea y resuelve acertadamente, en lo fundamental, el problema de la objetividad de lo bello, pero, lamentablemente, esta solución no se halla suficientemente fundada.

El deficiente estudio del problema de la objetividad de las propiedades estéticas de la realidad conduce no pocas veces a algunos de nuestros investigadores a una concepción subjetivista de ellas. Así, por ejemplo, en el proyecto de programa del curso de "Fundamentos de estética marxista-leninista", publicado por el Ministerio de Enseñanza Superior en 1955, encontramos la siguiente formulación: "Lo bello como correspondencia de los fenómenos de la realidad con el ideal estético." Dejando a un lado el aspecto lógico de esta formulación en la que lo bello se define mediante lo estético, es evidente que aquí se considera que lo bello no existe en la realidad misma, si ésta no es fecundada por el ideal estético.

Las propiedades estéticas de un objeto o un fenómeno no pueden darse al margen de las propiedades naturales —mecánicas, físicas y biológicas— que posee dicho objeto o fenómeno. No puede existir un objeto bello al margen de la forma, proporcionalidad de las partes, colores, etc., que le son inherentes, aunque, por otro lado, es indudable que las propiedades estéticas de las cosas no pueden reducirse a sus propiedades mecánicas, físicas y biológicas. Pero ¿cómo se explica el hecho —ya advertido por la estética materialista premarxista— de que las propiedades estéticas se hallen vinculadas a la manifestación de cierta legalidad de unas u otras: regularidad, ritmo, simetría, armonía o "racionalidad"? La estética marxista-leninista permite responder a la cuestión de por qué los objetos y fenómenos en que se pone de manifiesto determinada legalidad, producen en nosotros una impresión estética.

La relación estética del hombre con la realidad entraña una afirmación del hombre en el mundo real, una conciencia gozosa de sus posibilidades y fuerzas humanas y de su capacidad creadora, un sentimiento de libertad. Esta afirmación *espiritual* del hombre en la realidad sólo es posible como resultado de su afirmación *material* en ella en el proceso de la actividad humana laboral, que se despliega sobre la base del conocimiento de las leyes objetivas, es decir, de la medida objetiva de los objetos y fenómenos de la naturaleza. En la literatura estética marxista se acepta en general que la relación estética del hombre con la realidad surge originariamente vinculada al trabajo humano. La "naturaleza humanizada", al decir de Marx, es el fundamento de todos los sentidos humanos y sentimientos del hombre, pues como él señala "es la existencia de su objeto, la naturaleza humanizada, lo que da vida no sólo a los cinco sentidos, sino también a los llamados sentidos espirituales, a los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etc.), en una palabra, al sentido *humano*, a la humanidad de los sentidos".²

² C. Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. En: C. Marx y F. Engels, *Escritos económicos varios*, Ed. Grijalbo, México, 1962, p. 87.

Así, pues, la manifestación concreta de cierta legalidad en los objetos (regularidad, simetría, armonía, "racionalidad") adquiere una significación estética gracias al trabajo humano, ya que esa legalidad o sujeción a leyes es condición necesaria de la actividad humana, de la afirmación del hombre en la realidad con todas sus fuerzas y capacidades.

Pero el trabajo es condición universal de la existencia humana cualquiera que sea la formación económico-social o cualesquiera que sean las relaciones sociales de que se trate. Por esta razón, la significación estética de la regularidad, armonía, simetría y "proporcionalidad" en las cosas tiene un carácter demasiado abstracto. Si un fenómeno u objeto es regular, simétrico o armónico, esto sólo permite juzgar acerca de sus propiedades estéticas *externas*, pero no de la esencia estética del objeto o fenómeno. Por su esencia, el hombre puede mostrar rasgos impecablemente correctos así como repulsivos. Por otro lado, lo bello puede manifestarse en diferentes formas no reducibles a la corrección externa, a la simetría o a la armonía. Para tener una plena idea estética del objeto no basta percibir sus cualidades formales, sino que es preciso ante todo captar el *contenido social concreto* expresado en ellos.

Este contenido social concreto de las propiedades estéticas del fenómeno se determina por el papel que desempeña en la sociedad un fenómeno dado, por las relaciones sociales que en él se manifiestan. Al darle oro por el veneno que le vende, dice Romeo al boticario en la tragedia de Shakespeare: "¡He aquí tu oro, veneno más funesto para el alma de los hombres y causante de más muertes en este mundo abominable que esas pobres mixturas que no te dejan despachar! ¡Yo soy quien te vende a tí el tósigo; no tú el que me lo vendes a mí!"³

El sentimiento de repugnancia que el oro puede provocar al convertirse en dinero no se determina por las propiedades físicas del oro que es, según la expresión de Marx, una "luz innata".

Las propiedades estéticas de los objetos consisten en la capacidad de las cosas concreto-sensibles de suscitar en el hombre determinada actitud ideológico-emocional hacia ellas, gracias al papel que desempeñan en el sistema concreto de relaciones sociales. Así, pues, las cualidades naturales de los objetos y fenómenos se presentan como la forma de sus propiedades estéticas, mientras que el significado social de esos objetos y fenómenos, que se constituye objetivamente en el curso de la actividad práctico-social, se manifiesta como el contenido de las propiedades estéticas. Las propiedades estéticas de las cosas son propiedades sociales suyas. Al vincular la propiedad estética de una cosa con determinadas necesidades sociales, humanas Marx llamaba valor de uso a la función estética de ella.⁴

Puesto que las propiedades estéticas expresan el significado social de objetos y fenómenos percibidos sensiblemente, esas propiedades no han de ser

³ W. Shakespeare, *Obras completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 261.

⁴ Cf. G. Marx y F. Engels, *Obras completas*, 1a. ed. rusa, t. XII, 1a. parte, p. 14.

captadas exclusivamente por el intelecto, sino también por medio de los sentidos. Pero, a su vez, dado que dichas propiedades estéticas tienen un contenido social, la percepción de ellas presupone tanto una actitud intelectual como volitiva (un deseo o una aspiración del hombre). La percepción estética es una percepción ideológico-emocional en la que se conjugan el pensamiento, la voluntad y el sentimiento. Al percibir las propiedades estéticas de los fenómenos de la realidad amamos u odiamos un fenómeno, nos reímos de otros, simpatizamos con un tercero, etc.

Lo antes expuesto explica el tipo de objetividad de las propiedades estéticas de los objetos y fenómenos de la realidad. Son objetivos, en primer lugar, porque por su forma son propiedades del mundo objetivo que existe fuera de la conciencia del hombre. En segundo lugar, tienen un carácter objetivo en virtud de que su contenido se halla determinado por las relaciones sociales que existen objetivamente y se desarrollan conforme a las leyes objetivas del desenvolvimiento social.

Al mismo tiempo hay que señalar que sólo la concepción histórico-materialista de las relaciones sociales puede servir de base a la concepción de la objetividad del contenido de las propiedades estéticas de la realidad. En cambio, en la concepción idealista de las relaciones sociales las palabras acerca del carácter social de la belleza o de otras propiedades estéticas de la realidad y del arte encubren la negación de la objetividad de las propiedades estéticas. Así, A. Bogdánov ha señalado más de una vez el carácter social del contenido del arte. Pero, según él, "el contenido social del arte se reduce en parte a la transmisión de sus vivencias directas de un hombre a otros y en parte a la comunicación de la experiencia acumulada a otros".⁵ Y puesto que para Bogdánov las "vivencias directas del hombre" y la "experiencia socialmente organizada" significan la sustitución del ser social por la conciencia social, el concepto de "contenido social del arte" significa la exclusión de todo contenido objetivo de él. Ahora bien, la negación total del contenido objetivo del arte presupone también la negación de la objetividad de las propiedades estéticas de la realidad.

No es casual que los sociólogos vulgares que partían de esas mismas premisas metodológicas rechazaran abiertamente tanto el contenido objetivo del arte como la objetividad de las propiedades estéticas de la realidad. Los conceptos estéticos como el de lo bello, a juicio de los sociólogos vulgares, no tienen ningún fundamento objetivo y son una invención de los ideólogos de las clases explotadoras. Por ejemplo, en la revista de la RAPP⁶ *Literatura proletaria* [1931, núm. 4] se publicó un artículo titulado "El fin de la belleza", en el que la supervivencia de la idea de

⁵ Bogdánov, *De la psicología de la sociedad*, 2a. ed., 1906, p. 85 (en ruso).

⁶ RAPP: sigla en ruso de la Asociación Rusa de Escritores Proletarios (*Rossiiskaya assotsiatsiya proletarskij pisatelei*), fundada en 1925 y disuelta en 1932 para dejar paso a una organización literaria única: la Unión de Escritores Soviéticos. [E.]

lo bello entre los ciudadanos soviéticos se vinculaba con la existencia de los *kulaks*.

Afirmar que las propiedades estéticas tienen un contenido histórico-social, significa "incluir" las relaciones sociales en los objetos y fenómenos concretos en el proceso de la práctica histórico-social. Desde el punto de vista de la teoría idealista de la "proyección sentimental", las propiedades estéticas no tienen un carácter objetivo, ya que se forman gracias a la proyección de esas propiedades en los objetos por la conciencia humana. Pero, según la estética marxista-leninista, las propiedades estéticas de la realidad se forman *objetivamente* en el proceso de la práctica histórico-social, es decir, se crean independientemente de la percepción estética y de la conciencia artística, que reflejan las propiedades estéticas de los objetos y fenómenos reales. Por otra parte, la posibilidad de reflejarla se halla determinada por el desarrollo de los sentidos y del pensamiento del hombre en virtud de su participación en la práctica histórico-social.

A. YEGÓROV

LA OBJETIVIDAD NATURAL DE LO ESTÉTICO*

¿Qué es lo bello, la belleza, qué son las propiedades estéticas,¹ que originan en los hombres el sentimiento de lo bello? ¿Tienen carácter objetivo o bien son producto de la conciencia? ¿Cuál es la naturaleza de los conceptos estéticos, de los ideales? ¿Qué valor tienen en el arte?

Para poner de manifiesto la esencia estética e ideológica del arte es preciso responder a todas esas cuestiones, aunque sólo sea para poder explicar el carácter específico del arte, su lugar y papel en la vida social. Y tendremos que empezar por la polémica, no sólo porque —como nos enseña la tradición— nos permite abordar la solución del problema por el camino más corto, sino también porque en ese sentido las cosas distan mucho de ser indiscutibles. Bastará con decir que últimamente entre nuestros filósofos e historiadores del arte, peritos en la estética marxista-leninista, está muy difundida la opinión, de que la existencia de las cualidades estéticas de la realidad es imposible sin el hombre (el sujeto cognoscente). Unos la sostienen abiertamente, sin ambages.² Otros la exponen en forma más sutil y velada; en opinión de estos últimos todo cuanto calificamos de bello es el reflejo del hombre, de su conciencia sobre el mundo de las cosas en el proceso de la práctica.

Pero el fondo del asunto apenas si cambia por este motivo. Tanto en el primer caso como en el segundo, se evidencia una posición común. No en vano tanto unos como otros llegan, al fin y al cabo, a la conclusión de que lo bello, la belleza³ “existe tan sólo en el marco de la percepción estética de los fenómenos de la realidad”,⁴ de que la belleza es una forma en la cual “se ‘trasluce’ siempre la esencia humana”.⁵

* Del libro de A. Yegórov, *Arte y sociedad*. EPU, Montevideo, 1961, pp. 98-112.

¹ El propio término de “propiedades estéticas de la realidad” es totalmente correcto si consideramos esas propiedades como la peculiaridad estética de objetos y fenómenos de todo el mundo objetivo, y no como un surtido de rasgos limitados o elementos sueltos que pueden enumerarse con los dedos y que son, según V. Vanslov, “embriones de la imagen artística” (Cfr. *El contenido y la forma en el arte*, pág. 85, Moscú, 1956). Pero tal vez sería mejor, más correcto, utilizar el concepto de “lo objetivamente bello”. En el caso dado, los términos “propiedades estéticas de la realidad” y “lo objetivamente bello” se emplean indistintamente.

² Cfr., por ejemplo, A. Búrov, *La esencia estética del arte*, p. 157, Moscú, 1956. En el caso dado no me refiero a todas las obras de Búrov, a quien considero como un investigador de talento en el terreno de la estética marxista-leninista, sino tan sólo a su interpretación de lo bello, expuesta en el libro citado.

³ Los conceptos de “lo bello” y “la belleza” se emplean en este caso y en todos los siguientes como equivalentes.

⁴ *Problemas de estética marxista-leninista*, Moscú, 1956, p. 66.

⁵ A. Búrov, *La esencia estética del arte*, Moscú, 1956, p. 223.

Esta teoría ha arraigado profundamente en nuestra estética. Ha tomado sólidas posiciones en los cursos académicos, en manuales, folletos, monografías, adquiriendo casi la categoría de verdad inapelable. ¿Hay un fundamento para eso? No, de ninguna manera. Los autores de esos trabajos enuncian diversas ideas pero no en nombre propio, sino en nombre del... materialismo dialéctico. Para ellos, por ejemplo, es un craso error explicar las cualidades estéticas, expresivas, de la realidad, por las "propiedades naturales de las cosas".⁶ Según ellos esto constituía un error del viejo materialismo metafísico, subsanado por el materialismo marxista. Afirman que "el objeto estético es un objeto en cuya peculiaridad sensible se expresa obligatoriamente un contenido humano originado por la sociedad".⁷ Pero, ¿es así realmente?

Todo el materialismo coincide en que las cualidades de los objetos existen de un modo objetivo, es decir, independientemente de la conciencia y la voluntad del hombre. En este punto el materialismo dialéctico está de acuerdo con todas las demás formas de materialismo. Las diferencias radican en otras cosas: a saber, en la solución del problema referente a la correlación del objeto y el sujeto en el proceso de conocimiento del mundo objetivo por el hombre. En este punto el materialismo metafísico adolecía, ciertamente, de unilateralidad, que solamente el materialismo dialéctico logró superar. Esa unilateralidad consistía en que el sujeto —según las posiciones del materialismo metafísico— podía percibir tan sólo en forma pasiva las cualidades de los objetos y el mundo que existía independientemente de él. Dicho de otro modo, el materialismo metafísico no estudiaba la naturaleza en relación con la actividad humana, sino tan sólo como la acción del objeto sobre el sujeto cognoscente, es decir, de un modo contemplativo. En esto radicaba la debilidad y la unilateralidad del viejo materialismo.

El marxismo subsanó ese error, demostrando que el hombre conoce la naturaleza al actuar sobre ella durante el proceso del trabajo y que en este proceso, precisamente, se le revelan las fuerzas y las leyes de la naturaleza. Como hemos dicho ya, en el proceso de la asimilación del mundo objetivo, en el proceso de la práctica social se forma "el ojo humano", "el oído humano" y otros órganos sensoriales. A esto añadiremos ahora que el saber ver la pintura, oír la música se adquiere en la sociedad. Si el hombre no oye música, no aprenderá a escucharla; mientras que el hombre no se ponga a observar los colores de la naturaleza, a reproducirlos, no aprenderá a comprenderlos y a deleitarse con ellos en las obras pictóricas. Por eso decía Marx que la música hace nacer el oído musical y la pintura, "el ojo del pintor". En el mundo animal no hay ni "oído musical" ni "ojo de pintor". En la naturaleza hay sonidos, pero no hay música; hay un asombroso juego de colores, de matices, pero no hay pintura. La música y la pintura son creaciones de la práctica humana. Pero eso

⁶ V. Vanslov, *El contenido y la forma en el arte*, Moscú, 1956, p. 64.

⁷ *Ibid.*, p. 72.

no menoscaba en modo alguno el papel activo de la conciencia. Por el contrario: el materialismo dialéctico ha sabido explicar de un modo consecuente, y por primera vez, la gran fuerza del conocimiento humano por haber descubierto, precisamente, la unidad de la teoría y la práctica.

El problema de la naturaleza de lo bello tiene dos aspectos para los clásicos del marxismo-leninismo. Se analiza, primero, a la luz del carácter objetivo de la belleza y, segundo, a la luz de las relaciones estéticas del hombre con la realidad. Al hablar de la relación estética del sujeto con el objeto, los clásicos del marxismo-leninismo consideran como sujeto a la sociedad, y como objeto a todas las cosas (la naturaleza y la sociedad).

Es imprescindible hacer estas aclaraciones. El hombre en sus relaciones estéticas con la realidad no es un Robinson, que vive en una isla deshabitada. Sus necesidades, sentimientos y aptitudes tienen carácter social. Es cierto que a veces le parece que sus objetivos, opiniones y sentimientos son independientes del mundo. Pero eso es una ilusión. Ni un solo individuo está libre de la sociedad en que vive. Mas aún, cada individuo asimila a través de la instrucción y la educación los resultados de todo el desarrollo social, inclusive la ciencia, la técnica y el arte. El marxismo fue el que demostró por primera vez que esto sucede en el proceso de la práctica social y se manifiesta en la creación y desarrollo de la cultura, en el proceso de la producción material y espiritual. (Marx en sus primeros trabajos calificaba todo eso de industria.)

Ya en sus primeros trabajos, Marx explicó magistralmente que la ideología, la ciencia, el arte, la industria, las relaciones estéticas del ser humano, así como las demás relaciones, son producto de la sociedad en su movimiento histórico. Marx demostró que hasta las aptitudes humanas tienen origen social. Están impresas en los productos del trabajo humano y se perfeccionan en el curso de la práctica histórica, cuya base es la producción material. De esa forma el marxismo fundamentó de un modo real —y por primera vez— el desarrollo de la producción material y espiritual, dando una explicación verídica de todas las relaciones humanas con la realidad, sin excluir las de producción, las científicas, teóricas, estéticas, etc.

El marxismo ha demostrado que la conciencia humana es un producto de la práctica social y que se desarrolla a base de la práctica. Ha demostrado asimismo que el hombre en el proceso de la práctica crea objetos espléndidos, inmensos valores culturales, como el arte, y otras muchas cosas.

Pero, ¿significa esto, acaso, que *todas las propiedades* que calificamos de estéticas son producidas solamente por la práctica social? No, porque hay fenómenos bellísimos que en el momento dado no están incluidos en la práctica (la aurora boreal, por ejemplo). Es evidente, asimismo, que el hombre está en condiciones de admirar objetivamente lo bello no sólo en la sociedad, sino también en la naturaleza, que es anterior a la sociedad y al hombre. No es casual que hablemos, además de la belleza de las proezas humanas y de los fenómenos sociales, de la belleza de la aurora

boreal, de los dibujos de los copos de nieve, de las olas marinas o de los bosques frondosos saturados de luz solar, etc., teniendo en cuenta la originalidad cualitativa de los fenómenos naturales. Todos habrán admirado, probablemente, en más de una ocasión, la belleza de la "naturaleza salvaje", no elaborada por el trabajo humano. Chernichevsky tenía razón al decir que "lo bello en la realidad es plenamente bello".

En efecto, la materia en el proceso de su desarrollo y automovimiento crea diversas formas inorgánicas que se distinguen por su proporcionalidad y simetría. ¿Quién va a negar el carácter objetivo de esa belleza? En la naturaleza viva existen especies multifacéticas, desarrolladas "de un modo completamente natural", formas orgánicas en las que se evidencian con la mayor plenitud y vigor las peculiaridades cualitativas de la especie. El carácter objetivo de la belleza de esas formas orgánicas es indudable; son un producto de la evolución biológica, condicionada por la adaptabilidad del organismo al medio exterior y la herencia, por su interacción. Sin embargo, toda una serie de nuestros filósofos y críticos de arte, aunque reconocen de palabra el carácter objetivo de las propiedades estéticas, explican esa "objetividad" sólo en el sentido de que en esas propiedades "...gracias al proceso material efectivo de transformación de la realidad está plasmado el propio ser humano, se encarnan sus fuerzas vitales, adquiere 'corporeidad' su fisonomía moral".⁸ Según ellos, en el proceso de la práctica social, el contenido humano y social se expresa a través de las propiedades exteriores, concretas y sensibles de las cosas, objetos y fenómenos, y como consecuencia de ello, aparecen sus cualidades estéticas.⁹ Lo peor de todo es que los partidarios de semejantes teorías intentan citar a Marx.

Esas citas de Marx están de más, ya que éste jamás ha planteado así ese problema. Ni Marx ni Engels han afirmado nunca ni han podido afirmar que "...en la actividad laboriosa de la gente desaparece la contradicción entre el sujeto y el objeto".¹⁰

Marx y Engels han afirmado siempre que el mundo exterior ha existido mucho antes de la aparición del hombre y, por consiguiente, antes de la *práctica humana*. Han subrayado siempre que el mundo exterior sigue su propio camino, se desarrolla de acuerdo con sus propias leyes y que no es la práctica social la que determina las leyes del mundo objetivo, sino que, por el contrario, la práctica social para ser efectiva debe estar en consonancia con las leyes del mundo objetivo, debe tomar en consideración las cualidades objetivas de las cosas y los objetos. En virtud de ello, y hablando por boca de Lenin, la práctica tropieza a veces, en su contacto con el mundo objetivo, con dificultades, incluso imposibilidades de realización cuando se aleja del conocimiento y no reconoce la realidad exterior como algo realmente existente. Esto significa que la "objetiva-

⁸ *Problemas de la estética marxista-leninista*, Moscú, 1956. p. 63.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ V. Vanslov, *El contenido y la forma en el arte*, Moscú, 1956, p. 65.

ción de la esencia humana" (de sus aptitudes) presupone que la naturaleza es un objeto que existe fuera de la conciencia humana.

Es indiscutible que para ver la belleza de la realidad es preciso anuar el conocimiento con la práctica. Es cierto, asimismo, que el hombre, al actuar, imprime su sello en todos los objetos de su trabajo. Pero el problema del conocimiento del descubrimiento de la belleza (de lo bello) en la realidad no es lo mismo que el problema de la existencia de la belleza objetiva.

Los partidarios del subjetivismo estético opinan de otro modo. Sustituyen el problema de la existencia del mundo objetivo y las propiedades objetivas que calificamos de estéticas, por el problema del papel de la práctica social en el conocimiento y hasta por el papel del sujeto en ese conocimiento. Debido a ello, convierten la práctica humana en una especie de fetiche. Y como desdeñan el planteamiento materialista del problema que afirma el carácter primario de la naturaleza y el secundario de la conciencia, son incapaces de explicar correctamente la correlación del objeto y el sujeto en el proceso del conocimiento. Consideran que el sujeto, en el proceso de la práctica, es activo, mientras que el objeto permanece completamente neutro; que el placer estético que experimenta el ser humano no lo causan los objetos sino él mismo. Por extraño que parezca, tampoco toman en consideración que el hombre, al contemplar la naturaleza y enriquecer así su contenido espiritual, no crea, ni mucho menos, el mundo exterior: descubre las propiedades objetivas de los objetos, la belleza en ellos existente. Dicho en pocas palabras, dan una interpretación subjetiva a la práctica social y a su papel en la asimilación artística de la realidad.

La estética y la teoría del conocimiento marxista-leninistas al considerar que los conceptos e ideas de la belleza son un reflejo del mundo objetivo de las propiedades objetivas en la conciencia humana, atestiguan el carácter primario del objeto y el secundario del sujeto en el proceso del desarrollo histórico de la realidad. Los filósofos y teóricos de arte que afirman que sin sujeto, sin práctica (y la práctica sólo puede ser humana) no existe lo bello en la naturaleza, invierten la cuestión. Se deduce de esa concepción que el objeto del conocimiento estético y el resultado de ese conocimiento son lo mismo, que los sentimientos estéticos y las cualidades estéticas de la realidad se identifican. Sin embargo está demostrado hace tiempo que la existencia del objeto debe preceder a la representación que nos da el sentimiento: de la "nada" no puede surgir ninguna imagen en la conciencia del hombre. Esto es un axioma de la ideología marxista.

Claro está que las ideas de lo bello son siempre ideas *humanas* y en este sentido son inherentes al sujeto cognoscente. Son imposibles antes del hombre y sin él. Se trata, primeramente, de una idea muy banal para que necesite ser "masticada". Y, segundo, (esto es lo principal) las propiedades estéticas de la realidad no se pueden interpretar subjetivamente. Lo bello en la realidad no debe ser considerado como una creación del "es-

mente como tales animales, afirman que sólo se trata de un método peculiar de representación de la vida humana.

Claro está que en todos estos razonamientos hay cierto sentido racional consistente en que el artista no representa de un modo neutral las cualidades objetivas de la naturaleza y de los animales. El artista también exterioriza su actitud ante la naturaleza. Eso es indiscutible. Pero de eso se trata precisamente: en todos los casos el artista no sólo expresa sus ideas sobre la naturaleza y los animales, sino que *plasma* la naturaleza, los animales, siempre que sean obras realmente artísticas. En el "Otoño dorado" de Levitán no hay ni rastro del subjetivismo que intentan adjudicarle. Se trata, en verdad, de un lienzo muy emotivo, que se distingue por su fino lirismo; pero también salta a la vista que la naturaleza, representada por Levitán, ataviada con la dorada púrpura de las galas otoñales, no está "diluida" en las sensaciones del artista, sino que éste refleja de un modo verídico la realidad objetiva. La belleza del "Otoño dorado" está transmitida con objetiva veracidad, con la íntima penetración que caracteriza todos los cuadros de ese pintor.

Los errores que se cometen en la interpretación del problema de lo bello se deben, en muchos casos, a que suelen mezclarse dos cosas distintas: la dependencia de los juicios y de las ideas sobre la belleza respecto de las relaciones sociales, y lo que se refleja en esos juicios e ideas. De aquí se deduce el principio fundamental del subjetivismo estético, según el cual lo objetivamente bello no existe en la naturaleza, sino tan sólo en la sociedad. L. Stolovich considera, por ejemplo, que las *propiedades estéticas* se originan, al fin y al cabo, por todo el conjunto de las diversas relaciones sociales. *Por eso* el reflejo de la realidad a través de su faceta estética equivale al reflejo de su esencia social.¹⁵

Ahora bien, ¿es justa esta concepción? Es indudable que las ideas sobre la belleza, las apreciaciones estéticas tienen siempre carácter social, dependen siempre de las relaciones sociales. Sin embargo no se deduce de eso, ni mucho menos, que esas ideas y juicios *reflejen únicamente las relaciones sociales*.

Reflejan asimismo la naturaleza. Y no verlo resulta, por lo menos, extraño. No en vano Chernichevsky, a quien tanto gustan citar nuestros filósofos y críticos de arte que niegan la belleza objetiva en la naturaleza, hablaba de la actitud estética frente a la realidad, es decir, con relación a la naturaleza y a la sociedad y no sólo con la sociedad como se esfuerzan por dar a entender algunos de sus intérpretes.

En este sentido la estética marxista-leninista se solidariza plenamente con Chernichevsky. No confunde el problema del contenido de las ideas y juicios estéticos con el problema de su dependencia de las relaciones sociales. No confunde la condicionalidad social de la conciencia con lo que se refleja en la conciencia. Confundirlo es propio de simplificadores y

¹⁵ Cfr. L. Stolovich, "Sobre las propiedades estéticas de la realidad", revista *Voprosy filosofii*, 1956, Núm. 4. [Este trabajo se incluye en el presente capítulo. E.]

mente como tales animales, afirman que sólo se trata de un método peculiar de representación de la vida humana.

Claro está que en todos estos razonamientos hay cierto sentido racional consistente en que el artista no representa de un modo neutral las cualidades objetivas de la naturaleza y de los animales. El artista también exterioriza su actitud ante la naturaleza. Eso es indiscutible. Pero de eso se trata precisamente: en todos los casos el artista no sólo expresa sus *ideas* sobre la naturaleza y los animales, sino que *plasma* la naturaleza, los animales, siempre que sean obras realmente artísticas. En el "Otoño dorado" de Levitán no hay ni rastro del subjetivismo que intentan adjudicarle. Se trata, en verdad, de un lienzo muy emotivo, que se distingue por su fino lirismo; pero también salta a la vista que la naturaleza, representada por Levitán, ataviada con la dorada púrpura de las galas otoñales, no está "diluída" en las sensaciones del artista, sino que éste refleja de un modo verídico la realidad objetiva. La belleza del "Otoño dorado" está transmitida con objetiva veracidad, con la íntima penetración que caracteriza todos los cuadros de ese pintor.

Los errores que se cometen en la interpretación del problema de lo bello se deben, en muchos casos, a que suelen mezclarse dos cosas distintas: la dependencia de los juicios y de las ideas sobre la belleza respecto de las relaciones sociales, y lo que se refleja en esos juicios e ideas. De aquí se deduce el principio fundamental del subjetivismo estético, según el cual lo objetivamente bello no existe en la naturaleza, sino tan sólo en la sociedad. L. Stolovich considera, por ejemplo, que las *propiedades estéticas* se originan, al fin y al cabo, por todo el conjunto de las diversas relaciones sociales. *Por eso* el reflejo de la realidad a través de su faceta estética equivale al reflejo de su esencia social.¹⁵

Ahora bien, ¿es justa esta concepción? Es indudable que las ideas sobre la belleza, las apreciaciones estéticas tienen siempre carácter social, dependen siempre de las relaciones sociales. Sin embargo no se deduce de eso, ni mucho menos, que esas ideas y juicios *reflejen únicamente las relaciones sociales*.

Reflejan asimismo la naturaleza. Y no verlo resulta, por lo menos, extraño. No en vano Chernichevsky, a quien tanto gustan citar nuestros filósofos y críticos de arte que niegan la belleza objetiva en la naturaleza, hablaba de la actitud estética frente a la realidad, es decir, con relación a la naturaleza y a la sociedad y no sólo con la sociedad como se esfuerzan por dar a entender algunos de sus intérpretes.

En este sentido la estética marxista-leninista se solidariza plenamente con Chernichevsky. No confunde el problema del contenido de las ideas y juicios estéticos con el problema de su dependencia de las relaciones sociales. No confunde la condicionalidad social de la conciencia con lo que se refleja en la conciencia. Confundirlo es propio de simplificadores y

¹⁵ Cfr. L. Stolovich, "Sobre las propiedades estéticas de la realidad", revista *Voprosy filosofii*, 1956, Núm. 4. [Este trabajo se incluye en el presente capítulo. E.]

vulgarizadores de la categoría de Shuliátikov quien decía, al hablar de filosofía, que conceptos como "materia", "espíritu", etc., eran un reflejo de los grupos de clase, eran la denominación de "clases, grupos, células sociales y sus interacciones". Shuliátikov no tomaba en consideración la naturaleza, al igual que no la toman algunos de nuestros expertos en bellas artes y filósofos que trabajan en la esfera de la estética. Lenin, sin embargo, en sus notas marginales al libro de Shuliátikov había escrito con toda claridad: "¡Falso!"

La estética marxista-leninista, cuya base teórica es el materialismo dialéctico e histórico, delimita estrictamente el problema de la existencia de las propiedades estéticas de la realidad y el problema de su conocimiento. El materialismo en su conjunto, como ya hemos dicho antes, parte de que fuera de nosotros, independientemente de nuestra inteligencia, existen objetos y cualidades propias que calificamos de estéticas. Su existencia no depende del sujeto cognoscente, de sus sentimientos, voluntad o conciencia. Ya Chernichevsky en su *Estética* había demostrado ampliamente que los hechos estéticos más importantes podían ser explicados tan sólo desde las posiciones de la estética materialista, que no se basa en ideas abstractas, sino en los principios objetivos de la vida real. Partiendo de aquí, formulaba Chernichevsky el credo de su estética: "Lo bello es la vida y vemos la vida tan sólo en seres realmente vivos", subrayando en sus *Ensayos sobre el periodo de Gógol* que "...la máxima belleza es la forma que se desarrolla de un modo completamente natural".

Puede parecer a primera vista que Chernichevsky delimitaba estrictamente "el mundo humano" del mundo de la naturaleza. Pero no es así. Consideraba que toda la vida espiritual humana no era otra cosa que un reflejo propio del mundo objetivo en que vivían los hombres. Y tiene razón. Nos limitaremos a añadir que *hay una interacción activa entre los hombres y el mundo objetivo, y que esa interacción no es imaginada, sino real; acaece en el proceso de la práctica social, cuya base es la producción material*. Precisamente, la práctica social en desarrollo es la que plantea nuevas y nuevas tareas relativas al conocimiento, así como a la asimilación artística de la realidad. Gracias a la práctica se descartan los errores y se elaboran conceptos objetivamente correctos y verídicos sobre la vida y lo bello en la vida. Dicho de otro modo, *las opiniones veraces sobre la realidad, y también sobre sus cualidades que calificamos de estéticas, son el producto del conocimiento objetivamente fidedigno de la esencia de las cosas en el proceso de la actividad histórico-social*.

Chernichevsky no fue un materialista dialéctico ni histórico. No llegó a comprender claramente que *el verdadero vínculo del individuo con el mundo objetivo, del objeto con el sujeto en el proceso del conocimiento de la realidad por el hombre, debe buscarse, en fin de cuentas, en la producción material*. Pero Chernichevsky era materialista; para él era un axioma que el mundo exterior existe independientemente de la conciencia humana, y por ello jamás ponía en duda la naturaleza objetiva de lo bello.

Es cierto que en la historia de la filosofía, los materialistas han sustentado diversas opiniones respecto a la veracidad efectiva de las imágenes que la realidad origina en la conciencia humana. Sin embargo, todos los materialistas coinciden en reconocer que el mundo objetivo existe independientemente de la conciencia humana. De acuerdo con ello, en el terreno de la estética, el materialismo consecuente llegaba a la conclusión de que la realidad objetiva, sus cualidades objetivas, que suscitan el sentimiento de lo bello, existen objetivamente, es decir, son anteriores al hombre e independientes de él; llegaba a la deducción de que nuestras ideas sobre lo bello son el resultado del reflejo de la realidad objetiva en la conciencia humana. Y esa idea cierta se ha visto confirmada por todo el curso del desarrollo histórico.

La estética marxista-leninista, que continúa y profundiza la línea materialista en la interpretación de la esencia de la asimilación artística de la realidad, explica científicamente las complejas cuestiones que el idealismo suele confundir y ocultar por todos los medios. A saber:

1] El origen objetivo de sentimientos, juicios y opiniones estéticas, es decir, las propiedades estéticas (cualidades) de la propia realidad.

2] El contenido objetivo de las opiniones y sentimientos estéticos, así como de los ideales estético-sociales.

3] El desarrollo histórico (é individual) de las aptitudes, los sentimientos y juicios estéticos.

4] La influencia de las condiciones sociales, de la situación social y de clase de los hombres sobre sus opiniones, percepciones y juicios estéticos.

5] Los criterios objetivos de apreciación de lo bello.

Se trata de cuestiones extremadamente complejas, con las cuales especula de buen grado el subjetivismo estético. Y no es casual. En el proceso de conocimiento del mundo objetivo, la importancia del sujeto es de hecho muy grande. No debe olvidarse que no se trata de un proceso pasivamente reflejo, sino que presupone el papel activo del sujeto cognoscente, que imprime su sello al conocimiento artístico. Basta decir que el juicio estético depende en mucho de la experiencia vital, de las cualidades individuales e incluso del estado de ánimo de la persona, y que en cada obra realmente artística se trasluce siempre la personalidad de su creador, su manera típica de representar los caracteres y los fenómenos, su peculiar comprensión de la vida.

De eso se valen los idealistas en la estética, para manifestar que "el espíritu vivificante", el sujeto, incluyendo en él unos u otros aspectos de su vida espiritual (emociones, imaginación, deseos, etc.) es el demiurgo de todo lo existente en la tierra, de todas las propiedades estéticas de la realidad. De esa forma diluyen el mundo objetivo, las propiedades estéticas de la realidad, en las ideas humanas acerca de lo bello, considerando las propiedades estéticas del mundo objetivo como un producto de la conciencia y la percepción humana. Se trata, sin embargo, de intentos con recursos inservibles. Desgraciadamente, algunos filósofos, críticos e histo-

riadores soviéticos de la literatura se desvían hacia el subjetivismo al manifestar que "...en la naturaleza lo bello existe como una unidad de lo subjetivo y lo objetivo, con la supremacía de lo objetivo en la naturaleza y de lo subjetivo en el arte". Afirman categóricamente que sería erróneo plantear la cuestión de la *existencia* de lo bello independientemente de la percepción humana.¹⁶

Es indudable que en el proceso cognoscitivo existen relaciones recíprocas reales entre el objeto reflejado y el sujeto cognoscente. Estas relaciones no deben ser olvidadas tampoco al examinar el problema de lo bello desde el punto de vista de la gnoseología, del conocimiento, ya que en el conocimiento se advierte el juicio que el individuo hace de la vida. Por ello es imposible deducir el juicio estético de la realidad directa e inmediatamente de unas u otras propiedades del objeto. Por mucho que estudiemos o analicemos una rosa fragante y espléndida y un ejemplar de serpiente, magnífico en su género, no conseguiremos deducir por las simples propiedades de esos objetos el por qué la rosa suscita en nuestro ánimo un radiante sentimiento de alegría y admiración, mientras que la serpiente nos causa miedo y repugnancia.

Esta circunstancia, sin embargo, no afecta de ningún modo a la tesis marxista de que el origen de todas las ideas humanas, incluidas las estéticas, se halla en el mundo objetivo; no afecta a la tesis marxista de que *las propiedades estéticas de la realidad existen* independientemente de que las conozcamos o no. El objeto puede existir con anterioridad al sujeto cognoscente y sin él, pero el sujeto no puede existir con anterioridad al objeto e independientemente de él.

¹⁶ Cfr. los materiales de la discusión que sobre la antología de la estética marxista-leninista se celebró en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS, revista *Voprosy filosofii*, 1957, Núm. 2, pp. 173-174.

G. A. NEDOSHIVIN

LA RELACIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE CON LA REALIDAD*

La relación estética del hombre con la realidad se manifiesta en todas las esferas de su vida y actividad; su forma de expresión más alta es el arte. Por ello, antes de estudiar la esencia del arte hay que explicar más detalladamente lo que es la llamada asimilación estética de la realidad por el hombre. El hombre "asimila" el mundo de diferentes modos. En primer lugar, transforma prácticamente la realidad, asimilándola efectivamente de acuerdo con sus necesidades. Pero en el curso de su actividad práctica, los hombres aprenden a conocer el mundo y a comprender sus fenómenos y los procesos que se operan en él. Esta comprensión del mundo circundante es también una asimilación de él, pero no real, práctica, sino "espiritual"; es decir, se da en la conciencia. Con ello, debemos subrayar en seguida que esa asimilación espiritual, o comprensión del mundo no sólo se halla determinada por la práctica productiva y por toda la práctica social del hombre, sino que se halla destinada, a su vez, a servir de "guía para la acción".

Las relaciones de los hombres con el mundo, surgidas en el proceso de la práctica histórico-social como resultado de la asimilación del mundo por ellos, revisten múltiples formas. La multiformidad de esta asimilación se halla determinada, de un lado, por la multiformidad de la propia realidad objetiva; es decir, por la existencia de regiones y esferas en ella, cualitativamente distintas, que son abarcadas por la práctica social. De otro lado, se halla determinada por la riqueza de necesidades humanas, por las capacidades y propiedades subjetivas del hombre, surgidas históricamente, que le impulsan a desplegar diversas formas de actividad y expresan la multiplicidad y variedad de relaciones del hombre con el mundo.

En el proceso de asimilación humana del mundo se constituyen determinadas relaciones, históricamente estables, del hombre con la realidad y de los hombres entre sí.

Todas estas relaciones tienen por base la práctica, la asimilación real de la naturaleza por el hombre. La práctica es la base y la fuente de todas las relaciones del hombre social con el mundo. Precisamente sobre la base de la práctica se han desarrollado históricamente las distintas formas de asimilación espiritual, o sea, la comprensión del mundo. Las relaciones científica, ética o estética con la realidad no son sino variedades de esa asimilación espiritual.

* De *Osnovy marksistsko-leninskoi estetiki* (Fundamentos de estética marxista-leninista), Moscú, 1960, pp. 177-190. Trad. de A.S.V.

La relación estética es un modo de relacionarse el hombre con el mundo que se halla determinado por la práctica.

Ahora bien, ¿qué es lo característico de la relación estética del hombre con la realidad? ¿Cuáles son sus rasgos distintivos y cuál el fundamento objetivo que le hace surgir?

Para responder a estas cuestiones hay que recurrir a algunas tesis generales de la teoría marxista-leninista del conocimiento, ya que la relación estética del hombre con la realidad es una manifestación específica de la relación entre la conciencia y el ser en general.

La práctica material, la transformación efectiva del mundo por el hombre, es el fundamento de la historia de la humanidad. Pero para poder actuar así, para transformar el mundo, el hombre necesita conocer tanto el objeto de su actividad como al sujeto de la práctica, es decir, a sí mismo. El desarrollo de la conciencia se halla determinado por el desarrollo de la asimilación efectiva de la naturaleza por el hombre, o dicho en otros términos, por el trabajo humano. Pero, una vez surgida de la práctica, la conciencia se convierte a su vez en medio para extender y perfeccionar la práctica misma. En su trabajo, el hombre se apoya en los conocimientos acumulados, en la experiencia de que dispone la sociedad. La conciencia no se limita a reflejar pasivamente el ser, sino que encauza la actividad del hombre, convirtiéndose con ello en la premisa subjetiva de la transformación práctica del mundo.

Ya el modo más rudimentario de trabajar la piedra, por parte del hombre primitivo, nos muestra con toda claridad la diferencia entre el hombre y el animal; o sea, que el resultado del trabajo existe primero "idealmente" en la mente humana. Los actos del sujeto se llevan a cabo aquí racionalmente, en consonancia con las propiedades del objeto que se trabaja, con el fin propuesto, con los recursos tecnológicos y con su habilidad.

La práctica humana tiene al mismo tiempo como resultado y premisa de ella la "asimilación espiritual del mundo", es decir, el conocimiento de la realidad sin el cual no puede darse tampoco su asimilación real, es decir, el trabajo. Para conocer hay que conocer haciendo, y a su vez, para hacer hay que saber lo que se hace.

La asimilación espiritual del mundo por el hombre social tiene su historia. Ya en las primeras fases del desenvolvimiento social encontramos claramente delimitadas las diversas formas de esa asimilación; a medida que se desarrolla y desmembra la propia práctica material y se produce la división del trabajo se van destacando con nitidez sus diferentes formas: científica, moral, artística, etc. Todas ellas en su conjunto constituyen lo que llamamos asimilación espiritual de la realidad.

Entre las diferentes formas de asimilación espiritual del mundo reviste una suma importancia su asimilación teórico-científica. Desde los primeros tramos del desarrollo de la humanidad, aunque sea en una forma embrionaria, muy primitiva, surge y se desarrolla la capacidad de pensar

lógicamente que constituye la base elemental de la conciencia teórica. Y a medida que progresa la asimilación práctica del mundo surge, sobre esa base, la ciencia en el sentido propio del término. Es evidente que la producción de herramientas de piedra no exigía una teoría científica profunda y diferenciada. Pero esta teoría se hizo necesaria al construirse edificios monumentales de piedras y obras con diversos fines. Por ello, ya en el antiguo Egipto surgen los fundamentos de la matemática y de la mecánica. Con mayor razón, es imposible utilizar la electricidad sin un riquísimo acervo de conocimientos científicos y técnicos. Con otras palabras: sin el desarrollo del pensamiento científico, teórico, habría sido imposible el progreso de la práctica material y de la cultura humana en general. Las conquistas de la cultura humana se caracterizan, en gran medida, por los progresos del conocimiento científico en su lucha contra las concepciones anticientíficas religiosas y mitológicas.

La asimilación teórica de la realidad, o, dicho en otros términos, el conocimiento científico, posee una capacidad de penetración ilimitada en la esencia de los fenómenos. La ciencia conoce el mundo descubriendo las leyes o poniendo de relieve la esencia de los fenómenos de la naturaleza y la sociedad. En el conocimiento científico se generalizan y formulan los rasgos esenciales los múltiples fenómenos concretos que el hombre observa y con los cuales se halla en contacto prácticamente. De acuerdo con la expresión de Lenin, el conocimiento teórico posee la dignidad de lo universal. Por ello, toda ley científica constituye objetivamente una enorme fuerza en la dirección de la práctica, ya que permite distinguir en una multitud de casos singulares y en la abigarrada madeja de fenómenos individuales, los rasgos más importantes y esenciales. Si el concepto refleja adecuadamente la realidad, expresa la esencia, la ley de determinado género de fenómenos.

Pero, al captar el mundo teóricamente, el hombre se eleva de los fenómenos concretos a las abstracciones y generalizaciones en las que "desaparece" la multiformidad de la realidad.

No en vano a Lenin le gustaba repetir la conocida sentencia de Goethe: "La teoría, amigo mío, es gris, pero el árbol de la vida es siempre eternamente verde."

Solamente la práctica, dice Lenin, posee por oposición a la teoría la dignidad de la realidad inmediata. Al transformar el mundo, el hombre tiene que habérselas no con abstracciones o conceptos, sino con la totalidad viva del objeto, con el propio mundo real. El objeto de la práctica es el mundo real de las cosas concretas.

El seleccionador por ejemplo, no podría actuar prácticamente, si no conociera las leyes generales del desarrollo de las plantas, es decir, las leyes de la genética. Pero, en verdad, sólo puede actuar prácticamente sobre determinadas plantas concretas que se encuentran en condiciones definidas, y no sobre la planta en general. Aquí también se cumple la viva unidad de la ciencia y la práctica.

Así, pues, la asimilación espiritual del mundo, vale decir, la totalidad de la experiencia espiritual del hombre no se limita exclusivamente a los conocimientos teóricos, por importantes y necesarios que sean. La actividad práctica humana requiere también cierta experiencia vital, general y particular, y necesita asimismo comprender las cosas y los fenómenos concretos. La vida y la lucha del hombre no sólo exige una cabeza que piensa, sino también voluntad, pasión y sentimientos.

El hombre necesita poseer una rica experiencia espiritual en cuanto a la observación, comprensión y valoración de los objetos singulares de la realidad en su viva inmediatez. Uno de los medios para alcanzar esa comprensión es precisamente la relación estética con la realidad. A diferencia del pensamiento teórico, la conciencia estética capta el objeto real como un todo. Y por oposición al conocimiento científico, crea imágenes concretas.

Sin embargo, hay que subrayar una vez más que la conciencia teórica y la estética tienen rasgos comunes entre sí, y rasgos que distinguen a una y otra respecto de la religión. Lo común estriba en que tanto la relación teórica con el mundo como la estética pueden proporcionarnos verdades acerca de éste, mientras que la religión, por principio, es una imagen falsa o deformada de la realidad.

El carácter concreto, sensible y unitario de la actitud estética hacia la realidad no deben confundirse con la percepción sensible elemental. Al igual que la ciencia, la captación estética del mundo penetra en la esencia del objeto, en su contenido y sentido, pero lo hace por medio de imágenes, a través de la riqueza de aspectos, propiedades y particularidades concretas de las cosas singulares.

Ninguna percepción estética puede ser reducida exclusivamente a la percepción sensible. Incluso las vivencias estéticas elementales, como por ejemplo la percepción de la belleza de una forma o de un color, requieren forzosamente, en uno u otro grado, la mediación de la razón; las operaciones lógicas de comparar y asociar intervienen con frecuencia incluso en la percepción estética más primaria. Pero una cosa es indudable. y ello constituye un aspecto importantísimo de la relación estética con la realidad, a saber: la esfera de las percepciones, vivencias y placeres que llamamos estética se halla ligada indisolublemente a la fase sensible del conocimiento. Aunque el carácter sensible de lo estético no constituye su esencia, ya que a un sin número de percepciones sensibles no podemos darle este calificativo, es evidente que representa una importantísima particularidad suya. Es evidente que no se da ninguna vivencia o percepción estética al margen de la sensibilidad humana. Por otro lado, únicamente pueden ser objeto de la actitud estética los fenómenos accesibles a los sentidos, aunque sólo sea en el plano de la imaginación. Para experimentar de un modo emocional-estético la armonía del universo, hay que imaginarse "sensiblemente" la "armonía de las esferas", como decían los antiguos.

Es evidente que para obtener la correspondiente percepción y vivencia estética se necesita estar dotado de una sensibilidad desarrollada. Para gozar de la música, se requiere un oído musical, y para distinguir la belleza de las formas se requiere un ojo agudo y muy sensible. Un objeto que posea determinadas propiedades estéticas sólo podrá actuar sobre nosotros a través de la "puerta" de los sentidos. No deja de ser característico que de los cinco sentidos humanos, sólo dos —la vista y el oído— constituyan una verdadera base psicofisiológica de las vivencias propiamente estéticas. Cierto es que en la actividad del escultor el tacto puede tener una importancia decisiva (recordemos el caso del escultor ciego Lin Po), pero esto no deja de ser una excepción, pues la escultura será siempre un arte visual. Los experimentos de los franceses de crear, en el siglo XVIII, una "música de los aromas" o los intentos alemanes de comienzos del siglo XIX de fundamentar los principios estéticos del "arte" culinario no tienen, por supuesto, una importancia seria.

Dos son los sentidos —la vista y el oído— más ágiles, sutiles, ricos y "espiritualizados", o, como dice Marx "los *sentidos* capaces de goces humanos..."¹ Sobre la base de una sensibilidad humana desarrollada, educada por la práctica social, ha sido posible también la percepción de las propiedades estéticas de los objetos y la emoción estética misma.

Incluso en los casos en que la percepción sensible no reviste una importancia fundamental, sigue siendo una condición necesaria de la relación estética del hombre con el mundo. Ciertamente, la conciencia estética desarrollada y total no necesita forzosamente que a cada percepción estética, corresponda un objeto sensible que el hombre haya de percibir directa e inmediatamente. Así, por ejemplo, la percepción estética de la literatura no se halla ligada a objetos que requieran ser percibidos directamente. Lo que percibimos sensiblemente en este caso son las manchas negras de las letras sobre el papel blanco, o un sistema de combinaciones convencionales de sonidos, es decir, palabras, y nada más. Si exceptuamos la "música de las palabras", que nos permite gozar del ritmo sonoro que escuchamos directamente, podemos decir que nuestra percepción sensible directa e inmediata no nos proporciona ningún placer estético. De lo que gozamos en ese caso es de las ideas que forzosamente se apoyan, a su vez, en la experiencia concreto-sensible. En las absurdas creaciones verbales futuristas desaparece la posibilidad de experimentar estéticamente la literatura. El carácter sensible de lo estético se halla vinculado íntimamente a la particularidad principal del arte, que estriba especialmente en la creación de imágenes concreto-sensibles por el artista. Y la cuestión no radica exclusivamente en el hecho de que sus creaciones y percepciones son imposibles, por supuesto, sin el concurso de los sentidos humanos, sino también en que el arte se plantea como una de sus tareas

¹ C. Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. En: C. Marx y F. Engels, *Escritos económicos varios*, trad. de W. Roces, Ed. Grijalbo, México, D. F., 1963, p. 87.

cuanto más intenso sea nuestro sentimiento de coparticipación directa en lo que sucede.

La asimilación estética nos proporciona una suma de conocimientos y de experiencia de los objetos, acontecimientos y fenómenos reales en su totalidad concreta, es decir, en la forma en que nos topamos con ellos en la práctica viva e inmediata, es decir, en la vida misma. Por esta razón, podremos comprender otro aspecto importante de la asimilación estética de la realidad.

El mundo es infinitamente diverso: en la afiligranada trama de sus manifestaciones individuales no es fácil orientarse al comienzo. El pensamiento teórico aspira siempre a separar lo esencial de lo inesencial, no permite que el hombre se pierda en los detalles y le hace captar lo fundamental, lo que se opera con sujeción a leyes. Por ello, es uno de los medios principales gracias a los cuales la ciencia guía a la práctica.

Pero en la práctica real los hombres tropiezan con fenómenos concretos en los que lo necesario se halla ligado indisolublemente a lo casual. Por esto, en la experiencia práctica entra también forzosamente el arte de orientarse en medio de las casualidades. Al captar directa e inmediatamente el objeto como un todo, la conciencia estética le permite al hombre asimilarlo con todos sus rasgos y propiedades peculiares e irrepetibles. He ahí por qué en el arte lo individual e irrepetible, y a veces lo casual, tiene tanta importancia.

Como la teoría, la relación estética del hombre con la realidad es un modo de captar ésta. Al reflejar el mundo de las cosas concretas, el arte se propone conocerlas, descubrir su sentido, su esencia, su necesidad. Pero esta esencia no se expresa por medio de conceptos, sino que es "vista" y distinguida en el objeto mismo.

En la relación estética con la realidad hay que señalar un aspecto muy importante que es el siguiente.

La relación práctica con el medio exterior, la correlación de sujeto y objeto en el proceso de la actividad práctica es creación en el amplio sentido de la palabra. La actividad humana, la transformación de la realidad en un proceso adecuado a fines, es una actividad creadora. Esto se refiere a toda actividad práctica —ya sea productiva, social o cualquier otra actividad humana. En el objeto que el hombre transforma prácticamente se "objetiva" un fin subjetivo humano; con ello, el objeto se convierte en una especie de reflejo del sujeto activo, de sus proyectos, ideas, sentimientos y deseos. El hombre se ve a sí mismo en el mundo que él ha creado. Todos hemos experimentado un sentimiento de alegría al ver los frutos afortunados de nuestra actividad, ya sea esta la producción de un objeto, o la organización de un acto social.

Pero esta "modificación" del mundo no es la expresión de una creación arbitraria. No se puede violar impunemente las leyes objetivas de la vida. No puede ser considerado maestro quien a ciegas, sin el debido conocimiento de la esencia de su objeto, sin el sentido del material, trata de

cuanto más intenso sea nuestro sentimiento de coparticipación directa en lo que sucede.

La asimilación estética nos proporciona una suma de conocimientos y de experiencia de los objetos, acontecimientos y fenómenos reales en su totalidad concreta, es decir, en la forma en que nos topamos con ellos en la práctica viva e inmediata, es decir, en la vida misma. Por esta razón, podremos comprender otro aspecto importante de la asimilación estética de la realidad.

El mundo es infinitamente diverso: en la afiligranada trama de sus manifestaciones individuales no es fácil orientarse al comienzo. El pensamiento teórico aspira siempre a separar lo esencial de lo inesencial, no permite que el hombre se pierda en los detalles y le hace captar lo fundamental, lo que se opera con sujeción a leyes. Por ello, es uno de los medios principales gracias a los cuales la ciencia guía a la práctica.

Pero en la práctica real los hombres tropiezan con fenómenos concretos en los que lo necesario se halla ligado indisolublemente a lo casual. Por esto, en la experiencia práctica entra también forzosamente el arte de orientarse en medio de las casualidades. Al captar directa e inmediatamente el objeto como un todo, la conciencia estética le permite al hombre asimilarlo con todos sus rasgos y propiedades peculiares e irrepetibles. He ahí por qué en el arte lo individual e irrepetible, y a veces lo casual, tiene tanta importancia.

Como la teoría, la relación estética del hombre con la realidad es un modo de captar ésta. Al reflejar el mundo de las cosas concretas, el arte se propone conocerlas, descubrir su sentido, su esencia, su necesidad. Pero esta esencia no se expresa por medio de conceptos, sino que es "vista" y distinguida en el objeto mismo.

En la relación estética con la realidad hay que señalar un aspecto muy importante que es el siguiente.

La relación práctica con el medio exterior, la correlación de sujeto y objeto en el proceso de la actividad práctica es creación en el amplio sentido de la palabra. La actividad humana, la transformación de la realidad en un proceso adecuado a fines, es una actividad creadora. Esto se refiere a toda actividad práctica —ya sea productiva, social o cualquier otra actividad humana. En el objeto que el hombre transforma prácticamente se "objetiva" un fin subjetivo humano; con ello, el objeto se convierte en una especie de reflejo del sujeto activo, de sus proyectos, ideas, sentimientos y deseos. El hombre se ve a sí mismo en el mundo que él ha creado. Todos hemos experimentado un sentimiento de alegría al ver los frutos afortunados de nuestra actividad, ya sea esta la producción de un objeto, o la organización de un acto social.

Pero esta "modificación" del mundo no es la expresión de una creación arbitraria. No se puede violar impunemente las leyes objetivas de la vida. No puede ser considerado maestro quien a ciegas, sin el debido conocimiento de la esencia de su objeto, sin el sentido del material, trata de

hacer algo. Con el estaño no se puede forjar una lima y en el yeso no se puede obtener el efecto que se obtiene en una estatua de mármol. La verdadera maestría del creador es incompatible con el egoísmo de la arbitrariedad. Maestro es el que conoce profundamente el objeto, lo siente, lo ama y experimenta un gran placer al crear sometién dose a sus leyes objetivas. La práctica exige un conocimiento de la "verdad del objeto". Por ello, el hombre se complace con lo que hacen sus manos, ya que en esto no ve una manifestación de sus pequeños caprichos subjetivos, sino el cumplimiento en última instancia de las exigencias objetivas de la realidad por pequeño que sea el grado en que se manifiesten. Justamente esta "maestría" práctica es la que suscita en el hombre un placer estético.

Hegel llamaba muy sutilmente a la práctica "duplicación de sí". Pero, "al duplicarse a sí mismo", el hombre no realiza fines exteriores o ajenos a la realidad, sino que actúa en plena consonancia con las leyes internas del objeto. Y en esto radica el elevado placer que proporciona la creación. Y no es casual que este placer supremo haya sido sentido por los hombres, desde hace mucho tiempo, como un placer "divino". En esto no hay nada místico. En efecto, sólo siguiendo las leyes de la naturaleza y la sociedad, el hombre emprende el camino de la verdadera creación.

En el proceso mismo de la producción el hombre aprende a conocer sus posibilidades de transformar el mundo. Se siente a sí mismo creador y goza consigo mismo en el objeto que él ha creado, con su contenido propio. Este segundo aspecto es muy importante. Nosotros no tenemos otro patrimonio interno que el que hemos obtenido en nuestro trato con el mundo. He ahí por qué la fuente de la riqueza espiritual del hombre se halla ligada indisoluble y necesariamente al proceso de trabajo. Y ello explica también por qué la relación estética con el mundo se halla vinculada inseparablemente al trabajo, a la creación, como tan bellamente decía Gorki.

Así, pues, el carácter creador de la relación estética con la realidad indica la unidad orgánica del trabajo, de la actividad práctica, y del placer estético. Pero si abordamos el problema históricamente, veremos que en el trabajo forzado de los explotados el goce creador, la posibilidad de complacerse con el proceso de trabajo y sus resultados se ha deformado e incluso a veces ha desaparecido por completo. El esclavo de la Antigüedad, degradado a una condición animal, o el obrero de la fábrica capitalista, convertido en un apéndice de la máquina, no puede sentir un verdadero placer en su trabajo.

En la mitología ha quedado reflejado el hecho histórico real de que el trabajo forzado haya impedido al hombre desarrollar sus potencias espirituales, limitando radicalmente sus posibilidades de placer. De hecho surge esta trágica contradicción: por un lado, el trabajo es considerado como una maldición, pero por otro el placer en su forma verdaderamente humana entraña la liberación respecto del trabajo físico. Ya sabemos

qué importancia tuvo para el desarrollo de la ciencia y del arte en el mundo antiguo la posibilidad de que todo el peso de la producción material cayera sobre los hombros de los esclavos.

Sin embargo, esta contradicción entre trabajo y placer no es eterna o inherente a la naturaleza humana, como suponía Kant, sino que es el resultado del desarrollo de los antagonismos sociales.

Si se aborda este problema desde las posiciones de la dialéctica materialista, hay que poner al descubierto no sólo la contradicción —históricamente determinada— entre el trabajo y el placer o entre la producción material y la actividad espiritual, sino también su unidad orgánica interna que se pone de manifiesto en las contradicciones.

Esta unidad orgánica se observa en todas las épocas de la historia. Se pone de relieve cada vez que el hombre actúa, crea y se entrega al trabajo libre y gozosamente. Así lo señaló muy bien Gorki al mostrar, por ejemplo en *Foma Gordeev*, qué bello puede ser el trabajo inspirado, incluso si se realiza en interés de un amo.

Pero el asunto no se reduce a esto. La relación entre la actitud estética hacia la realidad y la actividad práctica del hombre se manifiesta con particular evidencia en el hecho de que la actividad social, la lucha contra la opresión y la injusticia es una fuente importante de vivencias estéticas para el hombre. Desde el *Prometeo encadenado* de Esquilo hasta los poemas de Mayakovsky, la historia del arte demuestra que la alegría de la lucha y la apasionada voluntad de transformar el mundo, de hacerlo mejor, siempre han sido sentidas por los hombres avanzados como algo sublime y bello.

Así, pues, la conciencia estética se forma no en la libertad respecto del interés práctico, como pensaba Kant, sino precisamente en el crisol laborioso de toda la práctica social.

El trabajo, la actividad práctica del hombre social, ha creado también la capacidad de experimentar vivencias estéticas y ha desarrollado el sentimiento estético de los hombres. La transformación de las necesidades elementales en necesidades humanas y la satisfacción de ellas de un modo humano sobre la base del progreso de la práctica, de la actividad del hombre, determina la transformación de satisfacción elemental, primitiva, en un placer humano, en el que se da necesariamente un aspecto espiritual. La tendencia histórica general del desarrollo estriba precisamente en que el hombre como ser social, al desarrollarse con su actividad práctica, enriquece toda la esfera de sus ideas y sentimientos. La satisfacción elemental con su actividad objetiva se convierte en placer humano: surge una multitud infinita de placeres “espirituales” que no tienen directamente su raíz en la fisiología del hombre. Tal es, por ejemplo, la capacidad humana de gozar ante lo bello natural. En la práctica el hombre conquista una relativa “independencia” respecto del medio exterior; en la práctica aprende a verse como creador y hombre capaz de gobernar la realidad; en la práctica conquista la libertad y toda clase de “goces libres”, entre ellos

los estéticos. Se trata de un proceso dialéctico —basado en el trabajo, en la actividad social— en virtud del cual la burda satisfacción elemental se convierte en el más alto placer humano. Desde este punto de vista puede decirse que el placer espiritual, humano, producido por el trabajo, la naturaleza, la actividad social y el arte. Subrayemos una vez más que, por su propia esencia, el placer estético no se contrapone, en modo alguno, a la actividad práctica humana en su conjunto. He ahí por qué el placer estético no es producido exclusivamente por la forma, sino que ante todo es suscitado por el contenido mismo del objeto.

El hombre sabe acercarse a cualquier objeto con la medida adecuada. Ello quiere decir que el placer estético es un placer humano ante el objeto mismo.

No hay percepción estética al margen de cierta vivencia placentera. Esto no significa, naturalmente, que podamos someter la vivencia estética a un análisis puramente teórico, pero la asimilación efectiva del objeto estético sólo se logra viviéndolo placenteramente. Por más que sepamos que la *Madona Sixtina* de Rafael es una obra bella, ello no nos permitirá captar su belleza. Asimismo, podemos “dar crédito” a la perfección estética de los versos de Mayakovsky, pero si no los hemos vivido, si no nos hemos deleitado con ellos, no habremos logrado asimilar su médula. He ahí por qué puede decirse que la relación estética del hombre con la realidad es imposible al margen de una vivencia placentera.

Ahora hemos de señalar otro aspecto muy importante de la relación estética con la realidad. El pensamiento científico, el modo teórico de asimilar, tiende constantemente a ramificarse y especializarse, así como a estrechar su objeto a cambio de profundizar más en su esencia. Ello es comprensible dado que a medida que se asimila prácticamente la realidad se hace más necesario el concentrar la atención en determinado círculo de leyes objetivas, o sea, en una problemática cada vez más estrecha.

El objeto de la percepción estética y la valoración de la realidad efectiva no es lo general, sino lo particular. Cada miembro de la sociedad, sin dejar de estar especializado en cierto sector, es ante todo un hombre social, y necesita definir su actitud hacia los hechos y fenómenos que le rodean inmediatamente. El juicio estético tiene por objeto “todo lo que interesa al hombre en la vida” (Chernichevsky);³ en ello radica su amplitud y el fundamento de su contenido social. El conjunto de percepciones, emociones y deleites, que permiten valorar los fenómenos de la vida, en definitiva, desde el punto de vista de su significación positiva o negativa para la sociedad y para el individuo, reviste una importancia excepcional. La conciencia estética tiene, por esto, un carácter particularmente social. No es casual que el hombre pueda convertir en objeto de su percepción estética todo lo que le interesa prácticamente y todo aquello con lo que topa directa o indirectamente en su actividad social.

³ N. G. Chernichevsky, *Obras completas*, ed. rusa, t. II, p. 91.

De todo esto podemos extraer una nueva e importante conclusión, a saber: la relación estética del hombre con la realidad es una relación social. Los juicios y las apreciaciones de carácter estético respecto a las propiedades de los fenómenos concretos solamente son accesibles a la conciencia del hombre social.

Schiller dijo alguna vez, siguiendo a Kant, que en el arte sólo vive lo que ha muerto en la vida. Nosotros diríamos más bien lo contrario: sólo lo que vive en la vida, en el conjunto de la práctica social (incluyendo la conciencia humana misma), puede vivir en el arte.

Únicamente en el curso de la asimilación práctica del mundo y sobre la base de ella, el hombre se eleva al grado de espiritualidad que le permite experimentar las vivencias estéticas. Señalemos, por otra parte, que ya en la edad de piedra los hombres habían empezado a captar y representar estéticamente la gracia de un gamo, la vigorosa energía de un bisonte o la elasticidad de un alce.

Pero en esta circunstancia hay también otro aspecto esencial. La asimilación estética es un poderoso instrumento del hombre social en su actividad, considerada ésta no de un modo especial sino en su significación social. El sentimiento estético no puede enseñar al hombre la tecnología de la industria alfarera; sin embargo, en cierto nivel, esta se halla determinada por el grado de perfección estética alcanzado por las vasijas creadas por el alfarero. En el ánfora griega, por ejemplo, se "objetivaba" no sólo la experiencia propiamente productiva de la antigua Grecia, sino también la experiencia estética de la sociedad helénica de aquel tiempo.

Ya hemos dicho antes que el contenido espiritual del hombre se halla determinado por la riqueza de sus relaciones prácticas con el mundo que le rodea (la naturaleza y la sociedad). Al asimilar y valorar el mundo estéticamente, el hombre cobra también conciencia de sí mismo. Al contemplarse en el objeto, el hombre lo ve como su objeto. Al gozar, por ejemplo, con la belleza de la naturaleza selvática, no la asemeja de ninguna manera a sí mismo ni a su vida, sino que hace de ella un patrimonio de su conciencia o un "libro abierto", con lo cual se enriquece a sí mismo.

Esto es muy evidente en el arte. La pintura de paisaje fija siempre no sólo al objeto natural representado, sino también las ideas y sentimientos del artista, es decir, su actitud subjetiva hacia lo que representa en el lienzo.

Sería erróneo pensar que, al contemplar la naturaleza, el hombre sólo se conoce a sí mismo. La autoconciencia no es otra cosa que el proceso de definición de su actitud ante el mundo. El goce que nos produce la naturaleza primaveral representada en un cuadro de Levitán es el resultado y no el objeto de la percepción estética. Ahora bien, cuando nos hallamos en una relación directa con el paisaje natural este último es el objeto de la asimilación estética. Pero, esta asimilación, suscita determinada actitud, ciertos sentimientos, ideas y anhelos que sólo pueden ser expresados en una obra artística. En verdad, para conocerse a sí mismo,

el hombre debe conocer el mundo que se descubre ante él, o que él ha dominado.

Pero, a la vez —y esto es muy importante— la relación estética con la realidad entraña siempre un principio subjetivo, una valoración emocional del objeto. Precisamente por ello en el arte, que es la esfera específica de lo estético, el reflejo de la vida se halla ligado indisolublemente a la expresión de una actitud subjetiva hacia ella, en la que se refracta más o menos directamente un interés social. La vivencia estética saca al hombre de su tranquila indiferencia: en ella se entusiasma, ama, se alegra, llora, se indigna u odia; o también ama lleno de ternura, sarcasmo, dolor o júbilo.

La asimilación estética de la realidad es una actividad específicamente humana y, por tanto, social. La relación estética es una actitud humana y, por ello, se integra íntimamente en la autoconciencia del hombre. Pero su objeto no es sólo el hombre, sino todo lo que en la vida es accesible a la percepción concreto-sensible y requiere ser asimilado y valorado como un todo.

El arte es un poderoso estímulo del desarrollo de la relación estética con la realidad. Antes de que surgiera el arte como fenómeno social específico, sólo se daban gérmenes o premisas del sentimiento estético en el sentido propio del término.

La actitud estética del hombre se entrelazaba primitivamente con la asimilación práctica de la realidad y, al margen de ésta, dicha relación no existía. Pero a medida que fue desarrollándose la sociedad, se operó la división del trabajo y se elevaron y complicaron las facultades subjetivas del hombre, surgió la necesidad de una actividad autónoma, cuya misión era la asimilación estética del mundo. Esa actividad especial es el arte.

La actividad artística se ha desarrollado sobre la base de la actividad productiva. Pero sólo desde el momento en que se separa de esta última y adquiere un carácter específico, puede hablarse de una relación estética de los hombres con la realidad en el sentido propio de la palabra, como relación cualitativamente distinta de la práctica, teórica, etc. (aunque mutuamente vinculada con ellas). El arte es el órgano principal de expresión de esa relación, y siempre entraña una comprensión y valoración estéticas de los fenómenos de la realidad.

III

LA NATURALEZA DEL ARTE

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ
LA DEFINICIÓN DEL ARTE

CHRISTOPHER CAUDWELL
ARTE, EMOCIÓN Y SUEÑO

A. I. BÚROV
EL OBJETO ESPECÍFICO DEL ARTE

ALFONSO SASTRE
EL ARTE COMO MODO HUMANO
DE RELACIÓN CON LO REAL

GALVANO DELLA VOLPE
EL ARTE COMO LENGUAJE

BERTOLT BRECHT
EL ARTE COMO DIVERSIÓN

INTRODUCCIÓN

El arte ha sido definido multitud de veces a través de un rasgo o un conjunto de rasgos esenciales. Pero, en la mayor parte de los casos, esos rasgos no son comunes y esenciales a todas las manifestaciones concretas que la praxis artística muestra en su movimiento histórico o en las diferentes artes particulares. En el estudio nuestro, aquí recogido, hemos abordado este problema polemizando con las posiciones, que fuera del marxismo, tienden hoy a negar la posibilidad misma de definir el arte. Nuestro análisis crítico alcanza también a los estéticos marxistas que han considerado esta posibilidad elevando un rasgo particular —esencial en un arte determinado— a la condición de rasgo esencial, común y propio de todo arte, o de todo gran arte. A nuestro modo de ver, la definición del arte es posible a partir de un rasgo esencial que no agote al arte en una corriente determinada y que, a la vez, permita concebirlo cumpliendo las funciones más diversas y empleando los más variados medios de

expresión. Tal rasgo es la creatividad, y, de acuerdo con él, el arte lo concebimos, ante todo, como actividad práctica creadora o creación de nuevas realidades.

En los textos que ofrecemos a continuación encontramos otros caminos seguidos por la estética marxista para determinar la naturaleza del arte. Así, Christopher Caudwell —al buscar esa determinación, particularmente con respecto a la poesía— no se atiene exclusivamente a los instrumentos teóricos que podía brindarle el marxismo, y echa mano de elementos tomados de la psicología freudiana. A esta peculiar conjugación de ideas marxistas y freudianas le lleva la necesidad que siente de explicar la creación artística como integración de lo individual y lo social, de la acción del subconsciente y de la sociedad. Para Caudwell el artista, a diferencia del neurótico, socializa la visión que surge en él desde las profundidades de su naturaleza instintiva. El arte dice así lo que la ciencia no puede decirnos y su lenguaje —lenguaje del afecto y la emoción— se distingue del de la ciencia que no puede expresar esas verdades suyas acerca de la realidad humana. Lo específico del arte estaría, pues, en su objeto y su lenguaje.

Al punto de vista de Búrov le es ajeno por completo esta vinculación entre creación artística y subconciencia, pero el arte es también para él aprehensión de una realidad humana peculiar. En este sentido, lo que permite definirlo es su objeto específico y no exclusivamente su forma específica de reflejo mediante imágenes. El objeto específico del arte es la vida humana, el hombre social en unidad viva y esencial de lo social y lo individual. Búrov comparte, pues —aunque con un enfoque peculiar— la concepción del arte como conocimiento, pero lo propiamente artístico lo encuentra no en la forma de conocer, sino en el objeto de este conocimiento.

Alfonso Sastre ve también el arte como un modo (humano) de relación con la realidad: como conocimiento. Pero dicha relación no se reduce a esto; es también juego y política. A su vez “es-y-no-es” cada una de esas tres cosas, y la solución dialéctica de estas antinomias es la imaginación. El arte es, por tanto, un modo de relación con lo real, y este modo específico de relación es la imaginación. Semejante concepción del arte permite explicar la diversidad de fenómenos artísticos (literarios) actuales en función de los módulos literarios empleados por sus autores. Las diferentes tendencias artísticas se funden así en diferentes niveles de la imaginación y, de este modo, se contribuye a abrir —frente al dogmatismo y al normativismo estéticos— el concepto de arte.

El concepto de arte de Galvano della Volpe hace hincapié en su carácter semántico, en ser un discurso polisémico que se distingue del discurso ambiguo cotidiano, y del discurso unívoco de la ciencia. Todo empeño en diferenciar el arte y la ciencia caracterizando al primero como un pensamiento por imágenes le parece una forma de irracionalismo estético. En este sentido, su punto de vista se contrapone —al igual que el de Búrov,

aunque por otras razones— a los que ven en su forma de conocer el carácter específico del arte. Tampoco ve este carácter en su objeto. Para Della Volpe, es el discurso, el lenguaje —como sistema de signos específicos— el lugar en que se opera esa distinción, y en el que hay que buscar lo que el arte es propiamente.

Bertolt Brecht nos propone una caracterización universal del arte por su propósito o función: divertir o recrear. Las artes cambian históricamente con el modo de divertirse las distintas épocas y éste, a su vez, con el modo de convivencia de los hombres. A las distinciones tradicionales entre arte y ciencia por su objeto o forma de conocer, Brecht agrega la de la función de divertir, o distinto modo de hacer más llevadera la existencia de los hombres. La necesidad de corresponder al nuevo modo de divertirse —el de los hombres de nuestra época— exige que el arte —el teatro en particular— se asocie a las fuerzas sociales empeñadas en la transformación del mundo social.

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

LA DEFINICIÓN DEL ARTE*

¿Es posible definir al arte? La pregunta puede parecer ociosa si se toma en cuenta que, lejos de estar necesitados de definiciones en este terreno, andamos al parecer sobrados de ellas. Piénsese —sin pretender en modo alguno ofrecer una lista exhaustiva— en las siguientes: arte como ilusión o engaño conscientes (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee), satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital (Dewey), fenómeno significativo o símbolo (S. K. Langer), lenguaje para comunicar valores (Chester Morris), expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), placer objetivado (Santayana), representación verídica de la realidad (la mayor parte de los estéticos soviéticos), modo de manifestación de la autoconciencia de la humanidad (G. Lukacs), lenguaje o discurso cuyos signos forman parte de un contexto semántico orgánico y autónomo (G. della Volpe), mensaje que transmite una información no propiamente semántica, sino estética (Moles y otros cibernéticos), etcétera.

Todas estas definiciones han sido formuladas por filósofos contemporáneos. Existen, por supuesto, una gran variedad de definiciones anteriores entre las cuales podríamos enumerar algunas de ellas: el arte como imitación de la naturaleza (en la mayor parte de los autores griegos), forma de reflejo y conocimiento de la realidad (Leonardo de Vinci, Diderot), actividad libre y desinteresada (Kant), forma de autoconciencia del espíritu y de autoconciencia y objetivación del hombre (Hegel), trabajo o creación “conforme a las leyes de la belleza” (Marx), etcétera.

Tenemos, pues, abundantes y variadas definiciones del arte. Junto a esta diversidad en el plano teórico, hemos de señalar la gran variedad y diversidad existentes en el terreno de la praxis artística. Esta diversidad y variedad se manifiesta, a su vez, en un doble plano: *históricamente*, como aparición y desaparición de corrientes, movimientos o estilos artísticos a través del tiempo; *sincrónicamente*, como diversidad entre unas y otras artes particulares y, más concretamente, entre las obras artísticas —incluso dentro de una rama artística determinada— tomando en cuenta que cada obra de arte es, en definitiva, un producto único, nuevo e irrepetible.

Ninguna teoría que pretenda definir el arte puede ignorar esa doble diversidad. Es justo señalar que, en nuestro tiempo, la estética revela en

* Texto íntegro del ensayo publicado con el título “De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte”, en: *Deslinde*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D. F., mayo-agosto de 1968, pp. 12-29.

general una mayor sensibilidad ante ella. Hoy ya no es posible reducir el arte a una forma histórica concreta suya, como se hacía en el pasado al establecer la ecuación arte = arte clásico o clasicista. Desde Hegel, esta posición es insostenible en el plano teórico. La revolución iniciada en las últimas décadas del siglo XIX contra formas de expresión ya caducas, que no eran sino el eco tardío y desmayado de principios creadores que en otros siglos habían dado vida al arte europeo occidental hizo aún más insostenible esa posición que en el siglo XVIII había llevado a un Winckelmann a negar al arte barroco su condición artística. En nuestra época, el hundimiento del euro-centrismo —vinculado a siglos de pleno dominio del capitalismo y de la cultura occidental— ha creado las condiciones favorables para reivindicar cada vez más plenamente el arte de épocas y pueblos que no pueden ser medidos con la vara occidental.

Una definición actual del arte no puede dejar de tener en cuenta esta rica y diversa experiencia artística del pasado y del presente. Pero ¿cómo definir el arte de modo que lo definido no sólo no entre en contradicción con determinados segmentos de esa experiencia sino que, además, recoja sus aspectos esenciales?

Si volvemos ahora la mirada a las definiciones del arte, formuladas en nuestro tiempo o en el pasado, veremos que —tomando en cuenta la exigencia antes apuntada— distan mucho de ser satisfactorias. En su inmensa mayoría definen el arte por un rasgo que se juzga esencial: representación de la realidad, forma de conocimiento, expresión de una emoción, lenguaje peculiar, forma significativa, etcétera.

Estas teorías han pretendido captar lo que el arte es destacando un rasgo que consideran común y esencial a través de la variedad de sus formas históricas, la diversidad de las artes particulares así como de las obras artísticas en cuanto productos singulares. Ahora bien, ¿hasta qué punto el rasgo destacado es, en verdad, esencial y común a todo arte en general y a cada obra artística en particular?

Veamos, por ejemplo, la definición tradicional del arte como representación verídica de la realidad. De acuerdo con ella, el arte refleja la realidad de un modo específico —mediante imágenes—, proporcionando así un conocimiento también específico de la realidad. A esta concepción corresponde en el terreno práctico una ancha zona del arte occidental, desde el arte clásico de la Antigüedad hasta el realismo moderno. En el plano teórico, dicha concepción se halla respaldada por una línea de pensamiento que se extiende desde Aristóteles hasta los teóricos de la estética realista contemporánea, pasando por las concepciones de los grandes teóricos renacentistas (Leonardo, Alberti).

En consonancia con esta definición se llega a la conclusión de que una obra artística es tanto más propia —más valiosa— cuanto más profunda y esencialmente refleje lo real. La correspondencia de lo representado con lo real se convierte así en rasgo definitorio y, a la vez, en criterio de valor. Ahora bien, aunque se acepte —de acuerdo con la experiencia

artística— que históricamente se ha dado y sigue dándose en el presente un arte que refleja la realidad y proporciona —sobre todo, entendida ésta como realidad humana y social— un conocimiento peculiar de ella, es evidente que este rasgo, por importante que sea en un periodo dado o con respecto a ciertas artes —como la pintura— no puede ser extendido a todo arte. Resulta así que un rasgo —que revela su importancia en un contexto particular e histórico dado— es elevado a la condición de rasgo esencial de todo arte, con lo cual se le tiene que negar la condición de tal o reducir a una condición inferior o impropia a todo arte que no se ajuste a ese concepto. Tenemos así un concepto cerrado, del arte.

Pongamos otro ejemplo: la definición de Collingwood del arte como “expresión imaginativa de una emoción”. ¿Cabe aplicarla a todo arte? El propio Collingwood reconoce que no pueden ser definidos así el arte “mágico” (arte cristiano medieval) ni el arte representativo. Al no ser, uno y otro, “expresión imaginativa de una emoción” —es decir, al no mostrar este rasgo esencial—, Collingwood los arroja del territorio del arte y quedan sólo como un arte inferior, o de acuerdo con sus propias palabras, como “arte impropio”.¹

Como en las dos definiciones examinadas, en las definiciones tradicionales del arte y en la gran mayoría de las contemporáneas, un rasgo se considera como esencial y común con respecto a todo el arte —en cuanto arte verdadero— sin que, en verdad, pueda extenderse a toda creación artística. Nos encontramos aquí con una generalización ilegítima de un rasgo particular —esencial en un contexto dado— que es elevado a la condición esencial en todo arte, con la consiguiente exclusión de importantes sectores de la praxis artística. El concepto se cierra y entra así en contradicción con la realidad artística misma, ya que ésta se ve cercenada o mutilada. Pero, por otro lado, el concepto se abre desmesuradamente ya que se extiende más allá del límite impuesto por determinada realidad.

Ahora bien, esta cerrazón y apertura ilegítimas tienen el mismo fundamento: una falsa generalización.

Al llegar a este punto, debemos advertir que lo que está en tela de juicio no es la definición misma del arte —su posibilidad de definirlo— sino las definiciones que se fundan en una generalización ilegítima: elevar un rasgo particular del arte a la condición de rasgo esencial, común y universal de todo arte.

Ahora bien, cuando un problema no encuentra la solución adecuada, pese a los reiterados intentos por resolverlo, puede ser conveniente desecharlo como un problema sin sentido, o cabe también pronunciarse por un cambio radical en el modo de plantearlo.

Tal es la situación a que algunos filósofos se han visto conducidos, en nuestros días, ante los infructuosos intentos de definir el arte por sus

¹ Cfr. R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, trad. de H. Flores Sánchez. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1960.

rasgos esenciales. Esta posición podemos ejemplificarla con los nombres de Passmore, B. C. Heyl y Morris Weitz. De acuerdo con este cambio de la problemática misma, habría que replantear la cuestión en estos términos: ¿no estaremos aquí ante generalizaciones que son falsas o ilegítimas no de hecho sino por principio; es decir, no habría que renunciar a definir el arte por un rasgo esencial tomando en cuenta que, dada la naturaleza específica de los objetos y actividades designados por la palabra "arte", no se puede generalizar en este terreno y, por tanto, es imposible una definición a través de rasgos esenciales o comunes? ¿No será, en definitiva, que este término "arte" cubre cosas tan diversas que resulta vano el intento de tratar de encontrar rasgos comunes y esenciales en ellas?

Debemos hacer notar que esta actitud no deja de tener antecedentes en las primeras décadas de nuestro siglo en las reacciones vigorosas que ya por entonces se producen contra los excesos generalizadores de la estética clasicista. Ya Worringer, en 1910, afirmaba que "en el fondo, todas nuestras definiciones del arte son definiciones del arte clásico".² Frente a las concepciones metafísicas, historicistas o sociológicas, Worringer —moviéndose en el camino abierto por la *Kuntwissenschaft*— tiende a buscar no principios generales o comunes a todo arte —que a la postre son los del clasicismo— sino los principios concretos que nutren un arte históricamente determinado: el egipcio, el gótico, etcétera. En verdad, lo que hace Worringer es atacar a fondo la generalización clasicista que ha sentado sus plantas en las definiciones tradicionales, pero no por ello deja él también de generalizar. No sólo en cuanto que, en un terreno histórico más limitado, busca la "esencia", por ejemplo, del arte gótico, sino con respecto al arte en general. En efecto, haciendo suya la teoría de la "voluntad artística" de Riegl (la historia del arte como historia de la *voluntad* y no de la capacidad de crear), concibe la obra artística como la objetivación de una voluntad que se manifiesta o expresa formalmente en diferentes estilos de acuerdo con diversas necesidades vitales: naturalista o abstracto (el del arte no conectado con modelos naturales).³

Así, pues, al rechazar el intento de asimilar el verdadero arte al arte naturalista, Worringer no deja de señalar un rasgo esencial: la objetivación de una voluntad humana, vinculada a necesidades vitales y manifestada formalmente. O sea; al criticar la generalización clasicista, establece otra, aunque más fecunda, ya que da razón de un campo artístico más amplio. Es decir, el concepto de arte de Worringer es más abierto que el de las estéticas tradicionales (o clasicistas), ya que se refiere tanto al arte realista (o naturalista, según su terminología) como a un arte no realista (o abstracto). Pero, no obstante, su ataque a una generalización ilegítima le ha conducido a una nueva generalización que él, como es natural, tiene por

² Cfr. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, trad. de M. Frenk, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1953, p. 134.

³ *Ibid.*

válida. La palabra "arte" la aplica entonces a objetos artísticos (naturalistas y abstractos) que, pese a su diversidad, comparten propiedades esenciales. A su vez, el análisis de dos tipos históricos concretos de arte —el gótico y el egipcio— lo hace a partir de un concepto de arte en el que se subsumen uno y otro.

Ahora bien, la posición que mantienen actualmente Passmore, Heyl y Weitz es mucho más radical, pues los tres —por diferentes caminos— convergen en un mismo punto: la imposibilidad de definir el arte por un rasgo esencial o un conjunto de ellos. El examen de sus posiciones —y más detenidamente, la de Morris Weitz, por ser a nuestro juicio si no la más incisiva, la más argumentada— se convierte en una necesidad para poder llegar a determinar si es posible dar una definición real del arte y, en caso afirmativo, arriesgarse a ofrecer la propia.

En un ensayo titulado *The dreariness of Aesthetic* sostiene J. A. Passmore⁴ que los males de la Estética provienen del intento de construir un objeto suyo inexistente que sería el arte. Tal objeto no existe porque no es posible descubrir propiedades generales y distintivas en este campo. "No hay 'propiedades estéticas comunes' a las buenas obras de arte."⁵ Lo común —dice también— es un modo específico de considerar cosas que de por sí carecen de propiedades estéticas comunes. Por tanto —tal es la conclusión necesaria—, si por arte se entiende una clase de objetos que tienen en común una serie de propiedades distintivas, no hay arte, ya que tales propiedades comunes no se dan, ni hay tampoco Estética ya que carecería de un objeto de estudio propio.

Lo que hay —sostiene asimismo Passmore— es un modo estético de ver las cosas, de la misma manera que hay un modo científico de considerarlas sin que, en un caso y otro, haya que adscribirles respectivamente propiedades estéticas o científicas que de por sí no tienen. Vemos, pues, que la tesis de Passmore se basa en una analogía entre objetos científicos y obras de arte, y entre modo científico y modo estético de considerar las cosas. Veamos ahora la validez de su argumentación.

Señalemos, en primer lugar, que las dificultades "esencialistas" no desaparecen por el hecho de que se trasladen de un tipo de objetos al modo específico de considerarlos, pues quedaría en pie el problema de definir un modo y otro tras de encontrar los rasgos esenciales que permitieran distinguir, a su vez, el modo científico de considerar las cosas del modo estético correspondiente. Pero volviendo al plano en que se mueve Passmore, podemos aceptar que en el modo científico de considerar las cosas, los objetos no presentan propiedades comunes —inherentes a ellos— que pudiéramos llamar científicas. Ciertamente, podríamos agregar por nuestra cuenta, toda cosa es científica en cuanto que es o puede ser objeto del modo científico de considerarla. Pero no hay —por supuesto— una

⁴ J. A. Passmore, "The dreariness of Aesthetic". En: W. Elton (ed.), *Aesthetic and Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1959, pp. 36-55.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

cosa científica de por sí. No se puede establecer por ello una relación entre modo científico de considerar y cosas consideradas, como si éstas tuvieran propiedades comunes que permitieran agruparlas en una clase de objetos con caracteres científicos propios. Las cosas consideradas científicamente son miembros de una clase de objetos reales, no miembros de la clase de objetos (científicos) surgidos en el modo (científico) de considerar los objetos reales. Los miembros de esta última clase serían propiamente los conceptos, teorías, sistemas u obras científicas en general que son producto de una actividad humana específica: la de apropiarse *científicamente* un objeto real mediante la construcción o producción de un objeto científico. Este último, por consiguiente, sólo existiría como un producto humano al apropiarse el hombre, de un modo específico, la realidad.

Ahora bien, si establecemos una relación entre los productos que surgen en el modo de apropiación estética de la realidad y los que se dan en la apropiación científica de ella (es decir, entre objetos artísticos y científicos), veremos una analogía que no corresponde a la conclusión a que llega Passmore. Recordemos, de nuevo, esta conclusión: así como no hay objetos científicos que tengan propiedades comunes tampoco hay objetos (obras de arte) que tengan propiedades (estéticas) comunes; lo que hay es un modo científico y un modo estético de considerar cosas que de por sí no son científicas ni estéticas.

Pero a esta conclusión sólo llega Passmore partiendo —a nuestro juicio— de una falsa identidad que primero se encuentra en la ciencia y que luego —por analogía— se extiende al arte. Esa identidad surge al no distinguirse entre objeto científico, como objeto construido o producido en la actividad humana que llamamos científica y la cosa real que es objeto de esa actividad; en el primer caso, tenemos un objeto de una clase (objeto científico), y en el segundo, un objeto de otra clase (objeto real). De modo análogo, se establece una falsa identidad al no distinguir entre la obra de arte, como objeto construido o producido en la actividad humana que llamamos artística, y que es miembro de una clase (obra de arte), y la cosa considerada o transformada estéticamente, que es miembro de una clase de objetos reales.

Ahora bien, es precisamente esta distinción la que nos permite establecer que no hay objetos científicos ni artísticos (o estéticos) de por sí, al margen del hombre o de una actividad específica suya. Es decir, no existen cosas con propiedades científicas o estéticas al margen del modo humano específico —científico o estético— de apropiación de ellas. Pero, una vez admitida esta mediación o intervención necesaria del hombre, lo que queda negado es la existencia de objetos científicos y estéticos de por sí, pero no la existencia de objetos reales con los que el hombre puede entrar en una relación científica y estética. Ahora bien, como fruto de esta peculiar relación o apropiación de la realidad por el hombre existe un tipo peculiar de objetos que tienen propiedades comunes como productos científicos en

un caso, y como obras artísticas en otro. Los primeros forman lo que llamamos *ciencia*; los segundos, lo que denominamos *arte*. Y así como existe la ciencia *con* sus miembros o productos concretos (conceptos, teorías, sistemas u obras científicas), y no al margen de ellos, así también existe el arte *con* sus miembros y productos concretos (las obras artísticas).

En suma, contra lo que sostiene Passmore, la analogía entre modo científico y modo estético de considerar las cosas, lejos de demostrar la inexistencia del objeto "arte", prueba que sí existe como una clase de objetos que tienen propiedades comunes en cuanto productos de una actividad humana específica.

B. C. Heyl⁶ rechaza firmemente toda pretensión de dar una definición real del arte; es decir, una definición que intente revelar la verdadera naturaleza o esencia del arte de tal modo que sus términos sean unívocos. Esta actitud negativa la extiende también a las definiciones del género de "lo bello", "verdad artística" y "Estética". En vez de definir cosas, propone Heyl que se definan palabras. Por tanto, la definición del arte debe dejar paso a una definición que no esté en relación con un objeto o experiencia reales; debe ser una definición volitiva, es decir, arbitrariamente escogida para describir lo que llamamos "arte". Ahora bien, cuando lo que se define es una palabra como "arte" esta definición —según Whitehead y Russell⁷— no es verdadera ni falsa. Pero si la definición es un medio arbitrariamente escogido —y no existe para ella el problema de la verdad o la falsedad— ello no quiere decir —según Heyl— que sea innecesaria o totalmente arbitraria. Hay un criterio general —que Heyl toma de J. R. Reid— en virtud del cual puede restringirse el "área de significado" de la palabra: claridad e inteligibilidad, utilidad en el tratamiento de la materia y conformidad con el uso establecido, mientras éste sea compatible con la claridad y utilidad del texto. Pero, aún así, el término "arte" tendrá un área de significado muy vasta y podrán darse las definiciones volitivas más diversas y arbitrarias, tomando en cuenta las diferentes posiciones filosóficas de que se parta. Heyl subraya así el carácter arbitrario de la definición del arte sin que, por otro lado, esta arbitrariedad sea tan absoluta que no reconozca límites. Pero debe quedar bien claro que los límites que él reconoce no se hallan impuestos por cierta relación de la definición con un objeto o experiencia reales.

Ahora bien, ¿hasta qué punto Heyl es consecuente con esto? De serlo tendría que ofrecernos una definición propia del arte arbitrariamente escogida (es decir, no impuesta por una cierta relación con un objeto real llamado arte), y, por tanto, su definición tendría que permanecer al margen del problema de la verdad o falsedad.

Reconozcamos que, después de descartar la posibilidad de una definición

⁶ Bernard C. Heyl, *New bearings in Esthetics and Art Criticism*, Yale University Press, 1943 (Fourth printing, 1957).

⁷ Whitehead and Russell, *Principia Mathematica*, Cambridge, Mass., 1910. Cita de Heyl.

real, Heyl no nos da explícitamente su propia definición volitiva nominal. Sin embargo, al definir otros términos como "belleza" y "verdad artística" y sopesar una serie de definiciones dadas con este motivo, el propio Heyl habla de un "esencial requerimiento en la creación de las obras de arte: a saber, la imaginación". Refiriéndose, asimismo, al problema de la "verdad artística" critica la concepción del arte como correspondencia con la realidad y rechaza la aplicabilidad de la definición científica de verdad ya que no toma en cuenta el papel esencial de la imaginación. Lo cual quiere decir que, implícitamente, parte de cierto concepto de arte (el arte como imaginación creadora) en nombre del cual rechaza —es decir, considera falsa— la definición del arte como representación de la realidad. De acuerdo con esta actitud descalifica cierto tipo de arte —el realismo— y hace suyas estas palabras de Delacroix: "El *realismo* debiera ser definido como el antípoda del arte. . ."⁸ Hay, pues, un rasgo esencial del arte (el papel de la imaginación) que nos permite, por un lado, diferenciarlo de la ciencia, y, por otro, definir lo que es el arte e incluso determinar lo que, presentándose como tal (el realismo), es su antípoda.

Esta definición del arte por el papel esencial de la imaginación ¿puede considerarse volitiva? No; si lo fuera no podría apelar a un rasgo esencial —es decir, a cierta relación con el objeto real— y, por tanto, no podría calificar de verdadera ni falsa otras definiciones del arte como la que ve en éste cierta verdad o correspondencia con la realidad, que no ha de ser necesariamente la científica. Una definición volitiva sería arbitraria, pero no falsa. Ahora bien, la suya no es una definición arbitraria, cuya área de significado sólo conozca los límites impuestos por una exigencia de claridad, inteligibilidad y utilidad. El área de significado tiene aquí también otros límites; fuera de ellos queda el realismo; es decir, existe un área en el que concepto de arte como imaginación no es válido. Por tanto, una definición —la de Heyl— es verdadera mientras que otra, la que se aplica fuera de los límites de esa área de significado, es falsa. Pero estos límites han sido impuestos por el objeto mismo, es decir, por un "esencial requerimiento en la creación de las obras de arte". Así pues, estamos ante una definición del arte no arbitrariamente escogida, sino necesaria, en virtud de la necesidad de ajustarse a un objeto o experiencia real.

La imposibilidad de la definición real residía en la indefinición del área de significado tomando en cuenta su no referencia a un objeto. De ahí su arbitrariedad. Ahora bien, si existe un área de significado que tiene su propio referente, la definición del arte ya no puede ser arbitrariamente escogida, o volitiva. Al aceptar Heyl que el arte es imaginación se aferra a cierto rasgo del objeto o de la experiencia artística que le permite decir lo que el arte es sin que pueda considerar que su afirmación sea arbitraria y sin que, por otro lado, pueda reconocerle la misma validez —o la misma falta de validez— que la definición del arte como repre-

⁸ B. C. Heyl, *op cit.*, p. 55.

sentación de la realidad. Cobra así vida la posibilidad de una definición real. Pero con ello Heyl no sólo deja la vía libre a semejante definición, sino que cae en el mismo error de la mayor parte de las definiciones reales del pasado: limitar el "área de significado" hasta el punto de descartar del arte —como su antípoda— a un sector importante de la experiencia artística.

Morris Weitz no negará —como Passmore— la existencia del objeto "arte" ni se contentará con una mera definición arbitraria que, a la postre —como hemos visto— abre un portillo a una definición real, sino que tratará de buscar un nuevo criterio definitorio que no rompa con la realidad del arte y que, por el contrario, derive del carácter mismo de la realidad artística la peculiaridad del concepto de arte, y de su definición.

En su estudio *The role of Theorie in Aesthetic*⁹ M. Weitz considera que las teorías tradicionales han fracasado en su empeño de dar una definición real del arte y que esto obliga a plantear el problema de si tal definición es posible. Definir se entendería aquí como el intento de aprehender un conjunto de propiedades necesarias y suficientes del arte, o de captar una esencia oculta o manifiesta que se podría reconocer en las diferentes obras artísticas.

Morris Weitz tiene razón al rechazar las definiciones propuestas y por ello se justifica plenamente su planteamiento radical de la cuestión. Las teorías anteriores han fracasado, ya que no logran apresar en definitiva un rasgo o conjunto de rasgos que puedan extenderse a todo arte. Pero el problema, a su modo de ver, no reside en la falsedad o limitación de tal o cual definición, sino en la posibilidad misma de definir el arte. En efecto, ¿dar una definición del arte mediante sus rasgos esenciales o conjunto de condiciones necesarias y suficientes no entraña cerrar el concepto de arte y, por tanto, entrar en contradicción con lo que la propia experiencia artística nos ofrece? La respuesta de Morris Weitz es categórica: "La teoría estética es un intento vano lógicamente de definir lo que no puede ser definido, de establecer las condiciones necesarias y suficientes de lo que no posee condiciones necesarias y suficientes, y de concebir el concepto de arte como cerrado cuando su uso revela y exige su apertura."¹⁰

Así, pues, todo intento de definir realmente lo que el arte es conduce inevitablemente —por una necesidad lógica— a un concepto cerrado. No se trata, por consiguiente, de la limitación o falsedad de tal o cual generalización, sino de la imposibilidad de generalizar determinado rasgo o cierta condición allí donde —como en el arte— la generalización es imposible.

Se parte, pues, de esta premisa: las definiciones tradicionales no definen lo que el arte es realmente porque, en cada caso, presentan como condi-

⁹ Morris Weitz, "The role of Theorie in Aesthetic". En: Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*, 3rd. ed., New York, 1962, pp. 199-208.

¹⁰ *Ibid.*, p. 203.

ciones necesarias y suficientes propiedades o rasgos que no lo son, o, más exactamente, no pueden serlo. O, dicho en otros términos, lo que generalizan no es propio de todo arte, sino de cierto tipo de arte, o del arte en un contexto particular. Morris Weitz abandonará, por ello, esta definición generalizante y buscará una nueva vía para conceptualizar el arte. Pero, antes de seguirle por ella y de analizar críticamente la solución que propone, hagamos algunas observaciones previas.

La crítica justa a que somete las definiciones tradicionales prueba, ciertamente, que esas definiciones son falsas o incompletas, pero no prueba que el arte no puede ser definido mediante un rasgo esencial o un conjunto de ellos. Lo que Weitz ha demostrado hasta ahora no es la imposibilidad de definir realmente el arte, sino la necesidad de una definición que responda a la verdadera naturaleza del arte en cuanto realidad abierta que exige, por tanto, un concepto abierto.

Por otro lado, como resultado de su propia crítica, Weitz no puede eludir cierta generalización, pues, ¿qué hace sino generalizar al afirmar que el arte —se sobreentiende que todo arte o el arte en general— no posee condiciones necesarias y suficientes? ¿Y no generaliza, asimismo, al afirmar que en el arte *toda* generalización es, por principio, falsa? Finalmente, al subrayar “el carácter expansivo y aventurado del arte, sus cambios constantes y sus creaciones originales” ¿no está practicando lo que ha declarado vano o lógicamente imposible?

En suma, de la falsedad de una serie de generalizaciones (las definiciones tradicionales) ha deducido que en el arte no es posible generalizar. Pero la conclusión misma —la generalización es imposible porque en el arte no hay propiedades comunes, generales— es una generalización aunque en ella se generalice una negación.

Veamos ahora la vía que sigue Morris Weitz después de haber llegado a la conclusión de que hay que abandonar el intento de definir el arte por sus rasgos esenciales o comunes. Como esta definición entraña, a juicio suyo, un concepto cerrado del arte, de lo que se trata, pues, es de buscar un concepto abierto que no entre en contradicción con el carácter del arte que antes se ha señalado.

El modelo de un concepto de ese género lo encuentra en el Wittgenstein de las *Philosophical Investigations*, a propósito del concepto de “juego”.¹¹ Siguiendo este ejemplo y el método utilizado por este filósofo Weitz llega a la conclusión de que así como los diferentes juegos forman una familia entre cuyos miembros —juegos de cartas, juegos olímpicos, juegos de mesa, etcétera— no hallamos propiedades comunes, sino semejanzas o “parecidos de familia”, así también en lo que llamamos “arte” no se dan propiedades comunes sino rasgos similares, “parecidos de familia”, con la particularidad de que los miembros de esta familia no siempre se parecen de la misma manera. Unos se parecen en unos rasgos y

¹¹ Cf. L. Wittgenstein. *Philosophical Investigations*, trad. de G. E. M. Anscombe, New York, 1953, I, pp. 65-67.

otros, en otros. Este concepto de arte produce la impresión de que tiene un carácter abierto, ya que en lugar de propiedades necesarias y suficientes y, por tanto, definitivas, sólo tenemos parecidos diversos o rasgos similares. Pero este concepto da lugar a una serie de problemas que Morris Weitz no puede eludir y que se concentran en esta cuestión: ¿cuándo puedo considerar que aplico correctamente el concepto de arte?

El problema se plantea, con mayor gravedad, justamente porque ya no puedo instalarme en la cómoda posición de las teorías tradicionales. En efecto, si no hay una propiedad común o un rasgo esencial que me permita establecer la línea divisoria entre lo que es arte y lo que no lo es, si sólo dispongo de rasgos familiares que son comunes en unos casos, pero no en otros, ¿cómo puedo distinguir el arte de lo que no lo es? Esto se plantea con una fuerza particular cuando surge un nuevo fenómeno artístico. ¿Cómo puedo saber si el concepto de arte debe ser extendido o no a ese nuevo fenómeno u objeto artístico?

Hay que reconocer que Morris Weitz, lejos de eludir el problema, se enfrenta a él decididamente, tratando de buscar instancias que permitan determinar, en un caso dado, si el concepto de arte debe aplicarse o no, con la particularidad de que las instancias encontradas deben ser de tal género que su aplicación no entrañe —por decirlo así— atrancar la puerta de dicho concepto.

Estas instancias son para Weitz ciertos casos o paradigmas —no exhaustivos— en los que no se pone en tela de juicio su caracterización como arte. De este modo, tendríamos obras artísticas a las que podríamos aplicar el concepto de arte, sin que las condiciones de su aplicación fueran necesarias ni suficientes.

Pero aún admitiendo que exista hoy una serie de casos o de obras artísticas incuestionables habría que tener presente —a juicio nuestro— que lo que no se cuestiona hoy fue cuestionado ayer, y que, por tanto, habría que examinar el problema de cómo y por qué el arte discutido o negado en otros tiempos (el arte prehispánico, el barroco o el impresionismo) llega a convertirse en un caso cuyo estatuto artístico hoy ya no se pone en tela de juicio. Si examináramos este punto, llegaríamos indudablemente a la conclusión de que lo que llevó a la conciencia estética correspondiente a negar a esos casos su condición de arte fue justamente el empeño en buscar parecidos o similitudes con un arte anterior o vigente que, por entonces, se tenía como incuestionable. Y que sólo cuando la conciencia estética dejó a un lado los rasgos familiares y fijó su atención precisamente en lo que no se parecía al arte incuestionable, se pudo aplicar el concepto de arte a lo que hasta entonces se le negaba la condición de tal.

Con lo anterior hemos adelantado, en cierto modo, la solución de Weitz al problema de cómo aplicar correctamente el concepto de arte, así como nuestra propia crítica a esa solución. Pero detengamos un momento nuestros pasos, y volvamos a plantear el problema con respecto al

arte de nuestro tiempo, al que en más de una ocasión —y sobre todo, a algunas de sus manifestaciones creadoras más originales— se le ha negado el derecho a ser considerado arte. ¿Qué es lo que garantiza la extensión del concepto de arte a nuevos productos que rompen —en muchos aspectos— con las obras artísticas incuestionables de un pasado más o menos inmediato?

Morris Weitz aborda el problema de las condiciones de aplicación del concepto de arte en un terreno concreto, con respecto a la novela contemporánea de Dos Passos, V. Wolf y Joyce. ¿Qué es lo que permite extender el concepto de arte, o de novela en particular, a estos nuevos productos, o a esta nueva fase de la novelística? Weitz señala que en estas novelas hay un elemento narrativo, ficción, ciertos caracteres y diálogo —como en las novelas del pasado—, pero también una secuencia temporal irregular en la trama y otros elementos que no se dan en la novela tradicional. Es decir, en unos aspectos se parecen a las novelas que hoy se reconocen como tales, pero en otros, no. Ahora bien, lo que permita caracterizar esos nuevos productos como novelas no es la presencia de ciertas propiedades definitorias —necesarias y suficientes—, sino su “parecido de familia” con las novelas que reconocemos como tales, es decir, que hoy son incuestionables para nosotros. De este modo, el concepto de arte (o de novela) se extiende a nuevas creaciones novelísticas en virtud de una decisión al reconocer en éstas “parecidos de familia”.

Pero, cabe que preguntemos: ¿qué alcance puede tener en el arte este criterio de reconocimiento o de aplicación del concepto de arte que nos propone Morris Weitz?

El reconocimiento se opera, según él, teniendo como instancias ciertos casos o paradigmas. Un nuevo producto sólo puede ser caracterizado como artístico en relación con ellos. Por esta razón, hay que descartar los rasgos entre los cuales no descubrimos un “parecido de familia” y tomar en cuenta aquellos que muestran una semejanza. Resulta así que la similitud con un caso incuestionable se convierte en criterio de aplicación del concepto de arte a un nuevo producto, y que, por tanto, lo que permite juzgar una obra como obra artística no es lo que hay en ella de nueva, de única e irrepetible —es decir, de creación— sino lo que comparte con otra ya existente e incuestionable. O sea, una obra es considerada como tal por lo que reitera y no por lo que innova; por su parecido con otra, y no por lo que hay de ruptura o de distinto en ella. Pero si en una obra de arte se toma en cuenta, ante todo, su parecido con otras y excluyo sus diferencias, su innovación u originalidad, este criterio de reconocimiento descartará necesariamente lo que hay de específico —y su especificidad está ligada a su carácter creador— en dicha obra.

Pero hay más; si una obra nueva se parece a otra anterior, incuestionable, por varios rasgos y no por uno solo, ¿cuál o cuáles son los rasgos que garantizan la aplicación correcta del concepto de arte? Si se trata de una decisión, ¿en qué debo fundarla si no quiero caer en el más ra-

dical subjetivismo?

Tal vez habría que establecer una "tipología de parecidos" o un criterio de jerarquización o valoración de los "parecidos de familia". Pero, un mayor parecido de por sí no podría considerarse como una condición más correcta de aplicación del concepto. De ser así, las obras de los imitadores —por ofrecer una mayor semejanza— permitirían una aplicación más correcta del concepto. Podría argüirse —y con razón— que no se trata de un tipo de semejanza superficial, epidérmica; pero entonces habría que distinguir entre una semejanza externa —como, por ejemplo, entre Lorca y sus imitadores— y una semejanza profunda, esencial entre dos obras de arte igualmente creadoras —entre Góngora y el Alberti de *Cal y Canto*, por ejemplo—. En ese caso, habría que establecer el criterio de distinción y valoración de los "parecidos de familia", y establecerlo además sobre la base del reconocimiento de un rasgo esencial y necesario en todo arte.

Finalmente, si los rasgos semejantes no son condiciones necesarias para aplicar el concepto de arte ¿por qué he de atenerme *necesariamente* a lo que hay de parecido entre dos o más obras, y no a aquello en que no se parecen? Una obra puede parecerse a otra de un modo tan superficial y externo que justamente este tipo de parecido es el que nos lleva a no aplicarle el concepto de arte. Otra, en cambio, no pareciéndose a ella —a una obra maestra del pasado— tendrá derecho a que se le aplique dicho concepto.

En suma, el criterio de reconocimiento de "parecidos de familia" en un nuevo producto artístico no garantiza la necesidad de extender a él el concepto de arte.

Morris Weitz pretendía escapar —con su criterio del reconocimiento wittgensteiniano de "parecidos de familia"— a esto que él presenta como un dilema: o concepto abierto del arte, pero entonces habría que excluir todo rasgo esencial; o aceptación de rasgos esenciales en el arte, pero en este caso tendríamos un concepto cerrado de él.

Así, pues, en lugar de rasgos esenciales, rasgos semejantes que no se presentan como condiciones necesarias. Pero ¿qué carácter tendría la semejanza de un nuevo producto con cierto caso o paradigma? Un parecido determinado no sería necesario, entendido como rasgo que habría que buscar en todos los casos; pero, evidentemente, la semejanza —que podría adoptar manifestaciones diversas— obraría como una condición necesaria en todos los casos. Es decir, sólo estableciendo la similitud o el parecido con un paradigma podría aplicarse el concepto de arte, aunque quedara como una decisión —no fundada necesariamente, y, por tanto, subjetiva— el escoger tal o cual rasgo. En definitiva, la semejanza —y, no ciertamente, una serie de rasgos semejantes establecidos de una vez y para siempre— operaría como condición necesaria y suficiente. Si un nuevo producto se parece por A, B, C, etcétera, a un paradigma, será artístico; si otro se parece por los rasgos D, E, F, etcétera, también lo será. Ten-

dríamos así una variación constante en la semejanza, pero esto no alteraría lo que señalábamos antes: que una obra de arte habría que juzgarla como tal no por su innovación u originalidad, por su vitalidad creadora, sino por su semejanza con lo ya creado. De este modo, lo creado se convertirá en condición necesaria de toda nueva creación, y el estatuto de ésta se volvería precario y discutible —como ocurrió en otros tiempos con el arte prehispánico, barroco o impresionista— precisamente por romper con los casos ejemplares o paradigmas. Este peso específico de lo ya creado, de lo incuestionable, del paradigma, en la aplicación del concepto de arte, entrañaría constantemente la posibilidad —realizada en el pasado— de que el concepto de arte se aplicara incorrectamente, es decir, cerrándolo, en virtud del estatuto incierto, precario, de los rasgos nuevos que rompen con los “parecidos de familia”.

Vemos, pues, que Weitz ha fracasado en su intento de salvar la apertura del concepto de una realidad que es de por sí apertura; es decir, expansión continua y constante innovación y creación. Ciertamente el empeño de captar un rasgo esencial —característico de las definiciones tradicionales— que, a la postre resultaba no serlo, contribuía efectivamente a cerrar su concepto. Pero de esto no puede deducirse —como hace M. Weitz— que sea imposible lógicamente definir el arte por sus rasgos esenciales, ya que ello significaría cerrar lo que por su naturaleza —es decir, por esencia— es abierto. En efecto, al rechazarse las definiciones tradicionales se presupone la existencia de una naturaleza del arte de la que no dan cuenta esas definiciones. Pues bien, lo que debe buscarse es una definición que, lejos de entrar en contradicción con lo que el arte es —como realidad abierta—, corresponda a ella. El concepto del arte se cierra cuando lo que lo caracteriza como realidad abierta, nueva y creadora, no es recogido en él. De ahí la contradicción en que incurren las definiciones tradicionales. Pero no se trata de una situación insuperable o de una imposibilidad lógica de definir el arte.

En efecto, si las características definitorias de las teorías tradicionales no son necesarias y esenciales porque no toman en cuenta el carácter abierto del arte —como actividad abierta, innovadora y creadora— es justamente esa característica la primera que hay que tener presente en su definición. El concepto del arte ha de ser abierto porque la realidad artística —como creación— está siempre abierta. Es decir, la apertura —entendida como proceso constante de creación, de aparición de nuevos movimientos, corrientes, estilos, y de nuevos productos artísticos, únicos e irrepetibles— está en la esencia misma del arte. Una definición del arte no será cerrada si su apertura entra como un rasgo esencial en ella. De este modo, la definición de lo abierto (el arte) no dará lugar a un concepto cerrado, y el intento de definirlo no sería, en modo alguno, una imposibilidad lógica.

De acuerdo con este concepto abierto, el arte será una actividad humana creadora y la obra artística un artefacto, u obra humana hecha con arte.

Cualquiera que sea el tipo de arte que consideremos o la fase histórica en que se presente, encontramos en esta actividad humana como denominador común el ser proceso de creación o producción de un nuevo objeto, de una nueva realidad; la obra de arte se presenta, a su vez, como un producto y, en este sentido, como un objeto humano o humanizado.

Con esto caracterizamos el arte y a los productos artísticos de un modo genérico como actividad creadora y como objeto humano creado o producido, pero el hombre no sólo manifiesta su capacidad creadora en este terreno y de ahí la necesidad de diferenciar el arte y sus productos de otras formas de actividad creadora o productora humana, y de los frutos de éstas.¹² Como forma específica de la actividad humana creadora, el arte se diferencia de la ciencia —en cuanto actividad que conduce a la creación o producción de conceptos— ya que la creación artística es proceso de formación de una materia dada en la que se objetiva o plasma ciertas cualidades humanas; por otro lado, a diferencia del trabajo físico, que es también proceso de formación o transformación de una materia en la que se objetiva también el hombre, en el arte lo determinante no es la adecuación de la forma a una función utilitaria, sino a un contenido humano; es decir, su significación y expresividad humanas.¹³

Este rasgo de la creatividad por el cual emerge un nuevo objeto o producto humano, es una actividad práctica, objetiva, en cuanto transformación de una materia dada, pero a la vez, dado que se trata de un proceso práctico transformador consciente, es una actividad subjetiva y objetiva, espiritual y material, es decir, proceso de objetivación de determinado contenido espiritual humano (objetivación o exteriorización de la subjetividad humana), y proceso práctico de transformación y —por tanto—, de humanización de una materia dada. El arte es, en este sentido, objetivación práctica y, a la vez, expresión objetivada o creada. Esta nueva realidad, este nuevo producto, no es sólo objetivación o expresión, sino comunicación de lo plasmado o expresado en él. La obra de arte comunica algo en cierta forma. Pero no comunica algo exterior a ella —un contenido preartístico—; lo que comunica no puede ser separado de la forma en que se comunica. El arte es comunicación en un sentido específico ya que en él aparece en unidad indisoluble lo comunicado y el medio o forma de comunicación. La comunicabilidad es, pues, un rasgo esencial del arte y, mediante ella, éste afirma, a su vez, su carácter social. La socialidad del arte se pone de manifiesto no sólo en su condicionalidad social y en el conjunto de ideas, valores y sentimientos del hombre social que lo nutre, sino ante todo en su naturaleza comunicativa. Finalmente

¹² Sobre la praxis creadora, sus rasgos distintivos y formas fundamentales, entre ellas, la creación artística, véase nuestra obra, *Filosofía de la praxis*, Ed. Grijalbo, México, D. F., 1967, particularmente el cap. III, de la 2a. parte: "Praxis creadora y praxis reiterativa".

¹³ Sobre las relaciones entre el arte y el trabajo, véase nuestro estudio "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético". En: *Las ideas estéticas de Marx*, Ed. Era, México, D. F., 1965, pp. 48-95.

el arte se halla en una peculiar relación con la realidad; en primer lugar, en cuanto que como objeto producido por el hombre se integra no sólo en determinada realidad histórica y social, sino que —a través del tiempo—, sobreviviendo a la propia realidad histórica y social en que surgió, forma parte de realidades humanas y sociales diversas que se suceden históricamente. Pero, a su vez, el arte se halla en cierta relación con la realidad circundante, la cual entra en la obra de arte como realidad reflejada, idealizada, simbolizada, distorsionada, soñada o negada.

Estos rasgos se dan en unidad indisoluble. La creación —que no es exclusiva del arte— adquiere su especificidad artística como doble e indisoluble proceso de transformar una materia y de dar forma a un contenido que queda así objetivado o materializado en ella. La objetivación es propiamente artística en cuanto que no es sólo práctica, material, sino creadora. La comunicación no es transmisión de un contenido preexistente, sino que entraña la creación de los medios expresivos o de comunicación que son inseparables de lo que se comunica. Por último, la relación con la realidad puede ser diversa, pero solamente será propiamente artística en cuanto que a) entraña la creación de una nueva realidad, y b) implica una transformación de todo ingrediente real (como objeto, estímulo, motivación o punto de referencia de la obra de arte). Vemos, pues, que el carácter creador del arte es el gozne con el cual se fijan los restantes rasgos esenciales que hemos señalado.

El arte es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.

Esta definición entraña un concepto abierto del arte, como realidad abierta, en un primer sentido: en cuanto que no pretende definir lo que es el arte en una fase históricamente determinada; es decir, en cuanto que no pretende decirnos lo que el arte es en un contexto determinado, con todos los rasgos particularmente importantes que el arte puede presentar en ese contexto; por ejemplo, el rasgo de la representatividad, o carácter de reflejo artístico de la realidad, que presenta, por ejemplo, la pintura renacentista o el realismo novelístico y pictórico del siglo pasado. Nuestra definición dice lo que el arte es *esencialmente*, en general, y no lo que puede ser esencial sólo en un contexto determinado. Ciertamente, lo que el arte sea en un movimiento o periodo artístico concreto, implicará necesariamente los rasgos esenciales antes señalados, y particularmente su condición de actividad práctica creadora. Pero los implicará sin que ello cierre, en modo alguno, la realidad abierta del arte que se pone de manifiesto en los diversos rasgos que puede mostrar en diferentes contextos.

Veamos, por ejemplo, el rasgo antes señalado del arte como reflejo, representación verídica o conocimiento de la realidad. Este rasgo no se da

en todo arte sino en la forma específica del realismo —en un sentido amplio sin riberas rígidas, pero con riberas— y, por otro lado, no pueden aplicarse a la música o a la pintura no figurativa, es decir, a un arte que no recurre a elementos representativos y no mantiene, por tanto, una relación icónica o de correspondencia con la realidad. El reflejo artístico, por importante que sea en una etapa determinada del arte, no es sino una de las formas posibles de relación de éste con la realidad. Así, pues de los rasgos esenciales que antes hemos señalado no se deduce necesariamente que el arte haya de ser siempre, y en todos los casos, representación o reflejo de la realidad. Se ha dado históricamente, se da en la actualidad y puede darse en el futuro un arte representativo, pero sólo se ha dado y se dará cumpliendo las condiciones necesarias de todo arte que hemos señalado y, ante todo, como actividad práctica creadora. La obra artística es un producto de esta actividad y como tal tiene una realidad propia, peculiar, que ha cumplido y puede cumplir —como reflejo artístico— una función cognoscitiva.¹⁴ Pero ésta se halla muy lejos de agotar las funciones efectivas o posibles del arte. Por ello, el rasgo de la representación o reflejo artístico de la realidad al que se halla vinculado el cumplimiento de esa función cognoscitiva no puede considerarse como un rasgo esencial de todo arte, y, por ello, no lo hemos incluido junto a los que hemos señalado como tales.

Nuestra definición entraña un concepto abierto del arte en un segundo sentido: en cuanto que no entra en contradicción con ninguno de los sectores o ramas del arte ni tampoco con ninguna de las formas concretas que éste adopta históricamente.

Los rasgos esenciales antes señalados responden a la experiencia artística en general tanto a la que se particulariza en las diferentes artes como a la que se diversifica y varía históricamente. Nuevos estudios pueden ahondar en esos rasgos e incluso añadir otros nuevos sin que éstos entren en contradicción con aquéllos, ya que unos y otros expresan la naturaleza abierta, creadora, del arte.

La negación de esos rasgos esenciales por un tipo de actividad que alguien se empeñara en llamar "arte" implicaría un uso ilegítimo de esta palabra. Por ejemplo, un objeto que fuera el producto de una transformación de la materia y cuya forma respondiera exclusivamente a una función práctica sin que, por otro lado, fuese expresiva y significativa, no sería propiamente un objeto artístico. Un producto de nuestra imaginación, no exteriorizado o materializado, tampoco podría ser caracterizado como tal. En cambio, objetos nuevos, producidos por el hombre cuyas características no corresponden —o "no se parecen"— a las de los objetos artísticos

¹⁴ "El arte puede cumplir una función cognoscitiva, la de reflejar la esencia de lo real; pero esta función sólo puede cumplirla *creando una nueva realidad* no copiando o imitando lo ya existente. O sea, los problemas cognoscitivos que el artista se plantea ha de resolverlos *artísticamente*." (*Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., p. 44).

tradicionales, no dejarían, por ello, de ser artísticos, siempre que mostraran los rasgos esenciales de todo arte, u obra artística, que hemos señalado. Así, por ejemplo, un cuadro de Fontana no se parece a un cuadro tradicional en tanto que superficie plana, lisa y continua en la que se combinan de diverso modo líneas y colores para lograr cierta significación y expresividad humanas. En un cuadro de Fontana la superficie es agujereada o cortada, se alternan líneas de trazos y líneas de cortes y en lugar de la superficie lisa, hay como una herida abierta en el lienzo. Ahora bien, aunque este nuevo producto no corresponde a una característica importante de los cuadros tradicionales no por ello dejará de ser un cuadro si en él se dan efectivamente los rasgos esenciales que, como propiedades comunes y necesarias, han de compartir las creaciones artísticas del pasado y del presente.

En conclusión, lo que permite extender el concepto de arte a nuevos productos de la actividad práctica creadora del hombre no es su parecido con obras paradigmáticas o incuestionables —con las cuales por otro lado pueden parecerse de un modo externo o superficial—, sino el hecho de compartir los rasgos esenciales que hacen del arte una realidad abierta, es decir, sujeta a un proceso constante de originalidad y creación. El concepto de arte que responda a esa realidad será necesariamente un concepto abierto y, de acuerdo con él, será posible definir el arte sin caer en la falsa generalización de las definiciones tradicionales ni darle a lo nuevo un estatuto precario e incierto con relación a las creaciones ya existentes. En suma, este concepto del arte nos permite definirlo realmente y su definición, por su carácter abierto, lejos de constituir una imposibilidad —lógica o de otro género— responde a su naturaleza abierta, creadora y constantemente cambiante.

CHRISTOPHER CAUDWELL

ARTE, EMOCIÓN Y SUEÑO*

¿Cuál es la base del arte literario? ¿Cuál es la contradicción interna que produce su movimiento hacia adelante? Evidentemente, sólo puede ser una forma especial de la contradicción que produce todo el movimiento de la sociedad, la contradicción entre los instintos y el medio ambiente, la lucha sin término entre el hombre y la naturaleza que es la vida.

Yo, el artista, tengo cierta conciencia, moldeada por mi mundo social. En cuanto artista me concierne mi conciencia artística, representada por el efecto directo e indirecto que ejerce en mí todo el arte que he sentido y toda la organización emocional que ha producido en mí un sujeto consciente. Esta conciencia la contradice mi experiencia, es decir, que tengo una *nueva* experiencia personal, algo que no está dado en el mundo social de la poesía. Por consiguiente, deseo lo que se llama autoexpresión, pero que en realidad es autosocialización, la modelación de mi experiencia privada en tal forma que quedará incorporada en el mundo social del arte y aparecerá como obra artística. La obra de arte representa la negación de la negación: la síntesis entre el mundo existente del arte (conciencia existente de la teoría) y mi experiencia (vida o práctica).

Por consiguiente, al final el mundo del arte será alterado por la incursión de mi obra. Ése es el papel revolucionario de mi papel como artista. Pero también mi conciencia se habrá alterado porque yo he obligado, a través del medio del mundo del arte, a mi experiencia vital —nueva, torpe y sin formular— a hacerse consciente, a entrar en mi esfera consciente. Ese es el aspecto adaptativo de mi papel como artista. Lo mismo pasará con el apreciador del arte, cuya conciencia será revolucionada por la incursión en ella de una nueva obra de arte; pero su apreciación será posible sólo en la medida en que él haya tenido alguna experiencia similar en la vida. El primer proceso será revolucionario; el segundo adaptativo.

En lugar de usar la palabra "revolucionario", sin embargo, sería mejor usar la palabra "evolucionario", restringiendo aquélla a los casos en que el nuevo contenido de la experiencia sea tan contrario a la conciencia existente que requiera un cambio total, una revisión completa de las categorías existentes (convenciones, tradiciones, normas artísticas) para su inclusión, revisión que sólo es posible porque la vida concreta misma ha sufrido un cambio similar en el periodo en cuestión. La era isabelina fue uno de tales periodos. Actualmente nos encontramos al comienzo de otro.

Resulta claro que lo que concierne al artista es la conciencia emocional.

* *De Illusion and Reality*, 1937. Trad. de José Luis González.

la conciencia que se deriva directamente de los instintos. Sin embargo, la misma relación exactamente rige entre el científico y su hipótesis (equivalente de la obra de arte) y la conciencia racional, la conciencia que se deriva directamente de la percepción.

Puesto que el factor mediador en los procesos artísticos es el ego social en su relación con la experiencia de los individuos, resulta claro que la integración ejecutada por la obra de arte sólo puede lograrse a condición de que el dato de la experiencia privada que se integra a) sea *importante* y tenga que ver con impulsos emocionales profundos, con los instintos no cambiantes que, debido a que siguen siendo los mismos bajo la superficie de las adaptaciones culturales, obran como el esqueleto, la principal fuerza organizadora en el ego social que diversas épocas artísticas han estructurado; b) sea *general*, no un dato contradictorio de la experiencia peculiar del artista o de uno o dos hombres, sino que se encuentre en forma inexpresada e inconsciente en las experiencias de la mayoría de los hombres. De otra suerte, ¿cómo podría la obra de arte ser significativa para ellos, cómo podría integrar y dar expresión a su experiencia hasta entonces anárquica del mismo modo que dio expresión a la del artista?

La condición a) asegura que el gran arte —el arte que ejecuta una amplia y profunda proeza de integración— posea algo universal, algo intemporal y duradero de época en época. Esta intemporalidad, como vemos ahora, es la intemporalidad de los instintos, el rostro secreto y no cambiante del genotipo que persiste por debajo de la rica supraestructura de la civilización. La condición b) explica por qué el arte contemporáneo tiene un significado especial y notable para nosotros, por qué encontramos incluso en los poetas menores contemporáneos algo vital e inmediato que no se encuentra en Homero, Dante o Shakespeare. Ellos viven en el mismo mundo y se enfrentan a las mismas fuerzas incorpóreas cuyo poder conocen por experiencia.

Esto explica también por qué es correcto tener un enfoque materialista del arte, buscar en las obras de arte de cualquier época un reflejo de las relaciones sociales de esa época. Pues la experiencia de los hombres en general está determinada en general por las reacciones sociales de esa época, o, para ser más exactos, las relaciones sociales de esa época son simplemente las experiencias individuales del hombre promediadas, del mismo modo que una especie la constituyen las peculiaridades físicas promediadas de un grupo de animales. Puesto que el arte vive en el mundo social y sólo puede cobrar valor al integrar experiencias generales de los hombres, resulta claro que el arte de cualquier época sólo puede expresar las experiencias generales de los hombres en esa época. El artista, lejos de ser un lobo solitario, es el hombre normal de esa época, en la medida en que es artista. Por supuesto, la normalidad en la conciencia es tan rara como la normalidad en la visión, y, a diferencia de ésta, no es una norma física fija, sino una norma que varía de año en año. Más aún, la normalidad del artista es, por decirlo así, la norma de las experiencias anor-

males. Es la norma de la rareza y la novedad y el accidente en las vidas de los hombres contemporáneos: todas las incursiones de lo inesperado que sacuden sus conciencias heredadas. De ahí la aparente anormalidad del artista.

Esto explica, por último, por qué en una sociedad clasista el arte es clasista. Pues una clase, en el sentido marxista, es simplemente un grupo de hombres cuyas experiencias vitales son sustancialmente similares, es decir, con menos diferencias internas, en promedio, que las diferencias externas que tienen respecto de las experiencias vitales de los hombres de otras clases. Esta diferencia, por supuesto, tiene una base económica, una causa material que se deriva de las inevitables condiciones de producción económica. Por consiguiente, el artista necesariamente integrará la nueva experiencia y expresará la conciencia de aquel grupo cuya experiencia en general se asemeje a la suya propia: su propia clase. Esta será la clase que ejerza el arte: la clase en cuyo polo se reúna la libertad y la conciencia de la sociedad, en todas las épocas la clase gobernante.

Este es el movimiento más general del arte literario, el que refleja la ley más general de la sociedad. Debido a las técnicas diferentes de la poesía y la novela —ya explicadas—, este movimiento se expresa de diferentes maneras en la poesía y en la novela.

La poesía se concentra en las asociaciones afectivas inmediatas de la palabra, en lugar de acudir primero al objeto o ente simbolizado por la palabra y después extraer de aquél la asociación afectiva. Puesto que las palabras son menos que los objetos que simbolizan, los afectos de la poesía están condensados en forma correspondiente, pero la poesía misma es correspondientemente nebulosa y ambigua. Esta ambigüedad, que Empson considera la esencia de la poesía, es en realidad un producto secundario. Ahora bien, esta concentración en los tonos afectivos de las palabras, en lugar de acudir primero a la realidad simbolizada y después al tono de sentimiento de esa realidad, es —debido a la naturaleza del lenguaje— una concentración en la parte más inexpressada e instintiva de la conciencia del hombre. Es un acercamiento a la parte más instintivamente común de la conciencia del hombre. Es un acercamiento al núcleo secreto y no cambiante del genotipo en el hombre adaptado. De ahí la importancia de la introversión fisiológica en la poesía.

Este genotipo es indiferenciado porque es relativamente no cambiante. De ahí la intemporalidad de la poesía en comparación con la importancia de la secuencia temporal en la novela. La poesía habla intemporalmente para un "yo" común en torno al cual está orientada toda la experiencia. En la poesía, todas las experiencias emocionales de los hombres están dispuestas alrededor de los instintos, alrededor del "yo". La poesía es un haz de perspectivas instintivas de la realidad tomadas de un lugar. Precisamente porque es nebulosa y ambigua, su visión es de largo alcance; su horizonte parece abrirse y ensancharse y extenderse hasta la opaca infinitud. Porque es instintiva, es duradera. En ella, los instintos emiten un

fuerte grito, un grito que expresa lo que es común en la relación general de cada hombre con la vida contemporánea en su conjunto.

Pero la novela acude primero a la realidad para extraer de ella sus asociaciones subjetivas. De ahí que no nos parezca sentir la novela "en nosotros", que no identifiquemos nuestros sentimientos con los tonos de sentimiento de la novela. Nos situamos dentro del mundo falso de la novela y lo contemplamos; a lo sumo nos identificamos con el protagonista y contemplamos, con él, la "otredad" de su medio ambiente. La novela no expresa la tensión general entre los instintos y el medio ambiente circundante, sino los cambios de tensión que ocurren como resultado del cambio en el medio ambiente circundante (experiencia vital). Esta incursión del elemento temporal (la realidad como un proceso), tan necesaria en una sociedad diferenciada en la que las experiencias temporales de los hombres difieren marcadamente entre sí, significa que la novela debe particularizar y tener personajes cuyas acciones y sentimientos sean contemplados desde fuera. La poesía es interna: un haz de perspectivas "yo" del mundo tomadas desde un punto, el poeta. El relato es externo: un haz de perspectivas de un "yo" (el personaje) tomadas desde diferentes partes del mundo.

Obviamente, la novela sólo puede evolucionar en una sociedad en la que las experiencias de los hombres difieran tan marcadamente entre sí que hagan necesario este enfoque objetivo, y esta diferencia de experiencia es en sí el resultado del cambio rápido en la sociedad, de una diferenciación incrementada de funciones, de una comprensión incrementada de la vida como un proceso, como dialéctica. La poesía es el producto de una tribu, en la que la vida fluye sin grandes cambios entre la juventud y la madurez; la novela pertenece a una época inquieta en la que siempre están sucediendo cosas a la gente y ésta, por consiguiente, siempre se está alterando.

*

Sin embargo, todo arte es subjetivo. Todo arte es emocional y por consiguiente está relacionado con los instintos cuya adaptación a la vida social produce la conciencia emocional. De ahí que el arte no pueda escapar a su estrecha relación con el genotipo cuyos deseos secretos eslabonan toda la cultura humana en una serie infinita. Ahora bien, este genotipo puede considerarse desde dos aspectos: el intemporal y el temporal, el inalterado y el alterable, el general y el particular.

a) Intemporal, inalterable, general en cuanto que, en general, el genotipo es sustancialmente constante en todas las sociedades y todos los hombres. Existe un sustrato de similitud. El hombre no cambia de ateniense a británico antiguo y después a londinense en virtud de diferencias innatas impuestas por la selección natural, sino mediante cambios adquiridos derivados de la evolución social. La poesía expresa este factor instintivo constante.

b] Con todo, por debajo de esta similitud, los genotipos, debido a que son haces de genes, revelan diferencias individuales. Estos genes son perpetuamente barajados para revelar nuevas personalidades. Debido a que los hombres difieren de esta suerte entre sí, no pueden satisfacerse con la simple vida tribal de la civilización colectiva. Exigen "lujos", libertad, productos especiales que no pueden proporcionarse dentro del ámbito de tal economía primitiva. Esto conduce a una diferenciación económica de la sociedad que... no es el medio de suprimir la individualidad sino de realizarla. De ahí que estas diferencias genéticas individuales produzcan cambios en el tiempo y además la realización de *caracteres*, de la desviación del hombre respecto de la "norma" social. Así, la técnica misma de la novela la hace interesarse en la forma en que los caracteres se esfuerzan por realizar sus diferencias individuales en la sociedad existente.

La poesía expresa la libertad inherente a la unidad intemporal general del hombre en la sociedad; se interesa en la sociedad como suma y salvaguarda de las tendencias instintivas comunes; habla de la muerte, el amor, la esperanza, la aflicción y la desesperación tal como la viven todos los hombres en su experiencia. La novela es la expresión de esa libertad que los hombres buscan, no en su unidad en la sociedad, sino en sus diferencias; es la expresión de su búsqueda de libertad en los poros de la sociedad, y, por ende, de sus rechazos de, choques con, y movimientos concretos contra *otros* individuos diferentes de ellos.

La novela estaba llamada a desarrollarse, en consecuencia, bajo el capitalismo, cuyo aumento en las fuerzas productivas creado por la división del trabajo no sólo aumentó enormemente la diferenciación de la sociedad, sino que también, al revolucionar constantemente su propia base, produjo un flujo y un cambio interminables en la vida. Igualmente, a medida que el capitalismo entró en decadencia, la novela estaba llamada a expresar la experiencia de los hombres en el sentido de que la diferenciación económica se había transformado de un medio de libertad en un sello de goma que aplasta la individualidad (la osificación de las clases), y de que las fuerzas productivas, al verse frenado su desarrollo ulterior, habían ahogado el libre movimiento de la vida (la crisis económica general). Necesariamente, por consiguiente, en tal período la decadencia de la novela ocurre simultáneamente con una conmoción revolucionaria general.

Así vemos, en las diferencias técnicas entre la poesía y la novela, la diferencia entre la inalterabilidad y el cambio, el espacio y el tiempo, y resulta claro que éstos no son opuestos mutuamente excluyentes, sino opuestos que se interpenetran y, a medida que se apartan los unos de los otros, generan continuamente una realidad enriquecedora.

Este fue el mismo tipo de diferencia que se dio entre las ciencias evolucionarias y las clasificatorias. Y así como la técnica de la poesía requiere una concentración inmediata en la palabra, las ciencias clasificatorias, como la geometría y las matemáticas, requieren una concentración inmediata en el símbolo. La novela exige que pasemos del símbolo a la realidad,

y sólo después a la organización afectiva; la biología exige que acudamos primero a los objetos concretos, y sólo después a su organización racional. La poesía pasa directamente de la palabra a la organización afectiva, sin importarle la realidad cuya relación acepta como ya dada en la palabra. Las matemáticas pasan directamente del símbolo a la organización perceptual, sin importarle el objeto concreto, cuyas cualidades importantes (para ellas) son ya aceptadas como cristalizadas en el símbolo. De ahí la vital importancia del lenguaje preciso —de la palabra absolutamente correcta o del símbolo correcto— tanto para el poeta como para el matemático, en contraste con el lenguaje más impreciso que se le permite al biólogo o al novelista.

Hemos visto que la música es un tipo extremo de poesía, que así como las matemáticas escapan casi totalmente a las cualidades subjetivas de la materia, la música (a diferencia de la poesía) escapa casi totalmente a las referencias objetivas de los sonidos. Por consiguiente, el músico es más preciso aún en su lenguaje que el poeta, y las leyes afectivas de los símbolos de la música son tan cuidadosas y minuciosas como las leyes perceptuales de los símbolos matemáticos.

Ahora podemos entender más claramente por qué la poesía se asemeja al sueño en su técnica. Lo característico de los sueños es que el soñador siempre desempeña el papel principal en ellos. Siempre está presente en ellos, a veces (como lo pone de manifiesto el análisis) bajo muchos disfraces. La misma egocentricidad es característica de la poesía. De manera bastante ingenua, el poeta registra directamente todas sus impresiones, experiencias, pensamientos e imágenes. De ahí el aparente egoísmo de la poesía, pues todo es visto y vivido directamente. La poesía es una relación de imágenes memoriales mediadas por sólo dos palabras: "yo" y "como".

Pero éste no es el egoísmo del sueño; es un egoísmo social. La organización emocional particular del poeta está condensada en palabras, y las palabras son leídas y la psique del lector experimenta la misma reorganización emocional. El lector se coloca, mientras dura la lectura del poema, en el lugar del poeta y ve con los ojos de éste. El *es* el poeta.

En un poema de Shelley, nosotros somos Shelley. Cuando leemos a Shakespeare, vemos con su profunda y trémula visión. De ahí la inesperada individualidad del poeta. Aunque quien contempla en la poesía el escenario contemporáneo común es la criatura humana común, el genotipo, y no el "personaje", aquélla contempla a través de los ojos de un hombre, a través de las ventanas de la psique del poeta.

¿Cómo se hace esto? Ese es el secreto peculiar de la técnica poética. Del mismo modo que la poesía puede equipararse al sueño, la técnica poética es similar a la técnica del sueño. La naturaleza de la técnica del sueño ha sido explorada por los analistas bajo el nombre general de "la obra onírica".

Un sueño se compone de dos estratos. El contenido *manifiesto* es obvio. Estamos paseando a la orilla del mar, se acerca un barco, subimos a él,

desembarcamos en Francia, tenemos ciertas aventuras, etcétera. Este es el contenido manifiesto del sueño tal como se lo contamos a la hora de desayunar al día siguiente a nuestra aburrida familia, que no puede entender nuestro interés, en el sueño. Pero nuestro interés se debe al hecho de que la ilusión fue perfecta. Mientras duraron, esas cosas parecían estar sucediéndonos realmente. Y esta naturaleza vívida del sueño debe derivarse de alguna causa afectiva. Pero en el sueño sentimos poca emoción real, no importa cuán sorprendentes hayan sido las aventuras que tuvimos. Si sentimos emoción, ésta no guardó ninguna proporción real con nuestras aventuras. Sucedieron cosas sorprendentes y nosotros no nos sorprendimos. Sucedieron cosas insignificantes y nos sentimos sobrecogidos. Los afectos se manifestaron en relación con la realidad. Si se nos pide que expliquemos nuestras asociaciones con estas diversas imágenes componentes en el momento en que saltan a nuestra mente, se revela todo un sustrato de vida afectiva desplazada. Cada símbolo está asociado con recuerdos de nuestra vida, no mediante asociaciones de ideas sino afectivas.

Lo característico de la "obra onírica" es que cada símbolo onírico está sobredeterminado y posee una multitud de significaciones emocionales diferentes. Esto era también, como ya hemos visto, lo característico de las palabras poéticas, y se deriva de la misma causa, a saber, que los símbolos oníricos son valorados directamente por su contenido afectivo y no como símbolos de un falso mundo consecuente en el que primero nos orientamos. De ahí que la inconsecuencia del sueño corresponda al ritmo y la asonancia "ilógicos" de la poesía.

La organización de la psique es tal, que en el sueño todos los deseos, esperanzas, temores y amores de lo instintivo son reemplazados por imágenes memoriales aparentemente arbitrarias, pero que en realidad están asociadas por los lazos afectivos de simples deseos inconscientes. Están organizadas por la actividad apetitiva de la parte instintiva, y por lo tanto despierta, de la psique, que, debido a que es filogenéticamente arcaica, no está modificada y por consiguiente es antisocial o, más bien, no social. Este sustrato afectivo no aparece normalmente en el sueño. Es "reprimido". Sólo los símbolos arbitrarios, aparentemente desconectados, aparecen en la conciencia. Pero esta base afectiva es el "razonamiento" del sueño y dirige su curso. Es el contenido latente. . . Los sueños, pues, contienen un contenido manifiesto y un contenido latente. El contenido manifiesto es fantasía imagística; el contenido latente es realidad afectiva [. . .]

*

La poesía, como el sueño, contiene contenidos *manifiesto* y *latente*. El contenido manifiesto puede alcanzarse aproximadamente parafraseando el poema. Es el conjunto de imágenes o las "ideas". En una paráfrasis el contenido latente, es decir, el contenido emocional, ha desaparecido casi enteramente. Estaba contenido, pues, no en la realidad externa simbolizada por las palabras (pues ésta ha sido preservada), sino en las palabras mismas.

El contenido manifiesto es la poesía interpretada "racionalmente". Es la realidad externa en el poema. Puede expresarse de otras maneras y en otros lenguajes. Pero el contenido latente está en esa forma particular de dicción, y en ninguna otra.

¿Cómo está contenido el contenido latente en las palabras originales y no en el sentido de las palabras, esto es, en las porciones de la realidad externa que las palabras simbolizan? Las emociones no están asociadas afectivamente con la porción de realidad externa simbolizada por el contenido manifiesto, pues la misma porción de realidad externa puede simbolizarse por medio de otro lenguaje, y aún no habrá poema. ¿Cómo, pues, contenían las palabras originales el contenido emocional "en sí mismas" y no en las cosas que ellas simbolizaban? El análisis de los sueños nos da la respuesta: por la asociación *afectiva* de las ideas. En cualquier asociación de ideas, dos imágenes están atadas entre sí por algo diferente, como pedazos de madera por una cuerda. En la poesía están atadas por afectos.

Si abstraemos una palabra de sus circunstancias circundantes y nos concentramos en ella del mismo modo que un analista le pide a su paciente que se concentre en cualquier imagen particular de un sueño, un conjunto de asociaciones acudirá vagamente a la mente. En una palabra simple como "primavera" hay centenares de tales asociaciones: de verdor, de juventud, de fuentes, de saltos; cada palabra arrastra tras sí un vasto equipaje de asociaciones emocionales, recogidas en los millares de circunstancias diferentes en que fue usada la palabra. Son estas asociaciones las que proporcionan el contenido latente de afecto que es el poema. Lo que constituye la materia prima de la poesía no son las ideas de "verdor", "juventud", etc.; sino la cuerda afectiva que liga las ideas de "verdor" y "juventud" a la palabra "primavera".

Por supuesto, la *cosa* "primavera" (la temporada del año) denotada por la palabra "primavera", también tiene muchas asociaciones afectivas. Estas son utilizadas por la novela. La poesía tiene que ver con los afectos más generales, sutiles e instintivos que suelen asociarse inmediatamente con la palabra "primavera" e incluyen, por consiguiente, asociaciones casi propias de los retruécanos como las que se relacionan con "prima" (primera, parienta) y "vera" (verdadera, orilla de un camino). De ahí la tendencia de la poesía a jugar con las palabras abierta o secretamente, a deleitarse con la textura de las palabras. Esta es una parte de la técnica de la poesía que trata a las palabras antigramaticalmente para realizar sus tonos afectivos inmediatos e incluso contradictorios. La novela usa las palabras gramaticalmente con el fin de excluir, de manera igualmente deliberada, todos los significados y por consiguiente todos los tonos afectivos excepto una porción clara de realidad, y a continuación deriva el contenido emocional de esta porción de realidad y su relación activa con las otras porciones de realidad en el relato como parte de una experiencia vital de tipo perceptual.

Cuando leemos un verso, estas otras ideas a que están asociados los afectos no acuden a la mente. Captamos las alusiones afectivas de "prima" y de "vera" en la palabra "primavera" tal como la usa la poesía para dar la idea de una "estación del año", pero no captamos la alusión directa a la parienta o a la vera del camino si no es en un juego de palabras poético abierto. Siguen siendo inconscientes. *La poesía es una especie de sueño invertido*. Mientras que en el sueño los afectos reales son reprimidos y las imágenes combinadas acuden a la conciencia, en la poesía las imágenes asociadas son suprimidas parcialmente y los afectos combinados están presentes en la conciencia, en forma de organización afectiva.

¿Por qué existe del todo un contenido manifiesto? ¿Por qué no se suprimen todas las imágenes? ¿Por qué no es la gran poesía como la poesía de los simbolistas a ultranza, una mera colección de palabras sin significado, pero llenas en sí mismas de asociación afectiva? ¿Por qué debe la poesía enunciar, explicar, narrar, obedecer a la gramática, tener sintaxis, ser susceptible de paráfrasis, si al ser parafraseada pierde su valor afectivo?

La respuesta es: porque la poesía es una adaptación a la realidad externa. Es una actitud emocional ante el mundo. Está hecha de lenguaje, y el lenguaje fue creado para significar otredad, para indicar porciones de realidad objetiva compartidas socialmente. Vive en el mismo lenguaje que el pensamiento científico. El contenido manifiesto representa una enunciación de la realidad externa. El contenido manifiesto es simbólico de un cierto *fragmento* de la realidad externa, ya sea escena, problema, pensamiento o suceso. Y el contenido emocional está *agregado* a esta enunciación de la realidad, no en la experiencia real, sino en el poema. El contenido emocional emana del fragmento de realidad externa. En la vida, este fragmento de realidad externa carece de tono emocional, pero al ser descrito en esas palabras particulares, y no en otras, vibra súbita y mágicamente con una matización afectiva. Esa matización afectiva representa una organización emocional similar a la que el poeta mismo sintió cuando se enfrentó (en la fantasía o en la realidad) con ese fragmento de realidad externa. Cuando el poeta dice:

El sueño, que teje el destejido hilo de la cuita,

está haciendo una enunciación manifiesta. La paráfrasis

"El dormir, que desteje la preocupación, que es como un tejido enmarañado", conserva la mayor parte del contenido manifiesto, pero los tonos afectivos que se agazapaban en las asociaciones de las palabras utilizadas han desaparecido. Es como un truco de conjuración. El poeta nos muestra un fragmento del mundo y nosotros lo vemos iluminado por un extraño fuego emocional. Si lo analizamos "racionalmente", no encontramos ningún fuego. Ello no obstante, en adelante y para siempre ese fragmento de realidad sigue conservando un cierto resplandor, una fragancia de vida

emocional. De esta suerte la poesía enriquece para nosotros la realidad externa.

Las asociaciones afectivas utilizadas por la poesía son de muchas formas. A veces son asociaciones de sonido, y entonces hablamos de la "musicalidad" del verso. No es que el lenguaje sea especialmente armonioso; para un extranjero probablemente no tendría ninguna particular melodía verbal:

*Thick as autumnal leaves that strow the brooks
In Vallambrosa*

no es musical para alguien que no sepa inglés. Pero para un oído inglés las asociaciones emotivas suscitadas se producen a través del sonido más bien que de las vinculaciones de sentido, y por eso consideramos musical el verso. Lo mismo sucede con el verso de Verlaine, musical sólo para los oídos familiarizados con las asociaciones emotivas de las nasales francesas:

Et Ô — ces voix d'enfants chantant dans la coupole,

o el título del viejo cuento de hadas, "La Belle au bois dormant".

Es imposible tener afectos en la poesía sin la adherencia de los mismos a símbolos de la realidad externa, pues los afectos de la poesía (en la medida en que son poéticos) son sociales, y es imposible que diferentes sujetos sean vinculados excepto por un objeto común (por la "materia"). La conclusión lógica del simbolismo no es poesía, sino música. Y aquí podría objetarse que la música se compone de sonidos que no se refieren a ninguna realidad externa y, sin embargo, la música es un arte y tiene un contenido social. Exactamente: porque en la música los símbolos han dejado de "referirse" a la realidad externa y se han convertido ellos mismos en porciones de la realidad externa, y, al hacer tal cosa, han generado necesariamente una estructura formal (la escala, las "reglas" de la armonía, etc.) que les imparten la rigidez y el status social de la realidad externa. Las notas de la música son, en sí mismas, el contenido manifiesto de la música, y por consiguiente no obedecen a leyes gramaticales (subjetivas), sino seudomatemáticas (objetivas): por supuesto, están necesariamente deformadas u organizadas dentro del ámbito de esas reglas. De la misma manera, la arquitectura se convierte en realidad externa y es deformada u organizada dentro del ámbito de las reglas de la función-uso.

La técnica del poeta consiste en que no todos los afectos con cualesquiera palabras particulares se elevan hasta la conciencia, sino sólo aquellas que se necesitan. Esto se logra mediante la organización de las palabras de tal manera que sus manojos de asociaciones, al chocar entre sí, realzan ciertas asociaciones afectivas e inhiben las demás, formando así una masa organizada de emoción. La matización afectiva de una palabra toma sombra y luz reflejadas de los colores de las otras palabras. Hace tal cosa en parte a través de su contigüidad, sobre todo en los idiomas sintéticos (el

latín y el griego), y en parte a través de su conexión gramatical, sobre todo en los idiomas analíticos (el inglés y el chino); pero principalmente a través del "significado" en general. El contenido manifiesto, el significado literal, el sentido parafraseable, es una especie de puente o conductor eléctrico que pone en contacto todas las corrientes afectivas de cada palabra. Es como un conmutador: algunas de las asociaciones afectivas se extinguen tan pronto como entran en él, otras fluyen hacia otras palabras y alteran su color; otras se mezclan y realzan una palabra particular. El conjunto forma el específico fulgor mezclado que es la organización afectiva del poema o la actitud emocional ante su significado. De ahí que la misma palabra tenga una coloración afectiva diferente en un poema y otra en otro, y a esto se debe que un poema sea concreto. Es afectivamente concreto; cada palabra tiene una significación afectiva especial en ese poema diferente de la que tiene en otro. De esta suerte el contenido emocional no flota fluidamente en la mente, sino que está firmemente ligado, por cien hebras entretreídas, al contenido manifiesto: un fragmento de realidad externa. El contenido de un poema no es mera emoción; es emoción *organizada*, una actitud emocional organizada ante un fragmento de realidad externa. De ahí su valor —y su dificultad— en comparación con otras emociones tal vez muy fuertes, pero desorganizadas: un súbito e inexplicable acceso de tristeza, un arranque de cólera ciega, una desesperación confusa. Tales emociones son antiestéticas porque están desorganizadas. Están socialmente desorganizadas porque no están organizadas en relación con una realidad externa socialmente aceptada. No tienen conciencia de la necesidad exterior. Las emociones de la poesía son *parte* del contenido manifiesto. Parecen hallarse en la realidad externa tal cual ésta aparece en el poema. No parece que adoptamos una actitud emocional frente a un fragmento de realidad; la actitud está allí, dada en la realidad: ese es el modo de cognición emocional. En la cognición poética, los objetos se presentan estampados ya con juicios de sentimiento. De ahí el valor adaptativo de la poesía. Es como una experiencia emocional real.

Es obvio que la poesía debe ser juzgada de diversas maneras, ya sea por la importancia del contenido manifiesto o por la vividez de la coloración afectiva. Le estamos más agradecidos a un poeta que trae una nueva porción de realidad externa al ámbito de la poesía que a uno que trae los viejos y rancios contenidos manifiestos. Pero el primer poeta tal vez es pobre en la coloración afectiva con que satura su porción de realidad. Tal vez recurre a la vieja y rancia coloración, en tanto que el otro poeta, a pesar de su fragmento de realidad convencional, quizá logra un nuevo tono afectivo. A los poetas antiguos debemos juzgarlos casi enteramente por su tono afectivo; sus contenidos manifiestos han pertenecido durante mucho tiempo a nuestro mundo del pensamiento. De ahí la aparente trivialidad de la poesía antigua, que es sin embargo una *gran* trivialidad. A los nuevos poetas les exigimos nuevos contenidos manifiestos y nueva coloración afectiva, pues su función consiste en darnos nuevas actitudes

emocionales frente a un nuevo medio ambiente social. Un poeta que proporcione ambas cosas en alto grado será un buen poeta. A un poeta que recoja en su red una enorme cantidad de nueva realidad, a la que imparta una coloración afectiva de gran alcance, lo consideraremos un *gran* poeta. Shakespeare es un ejemplo. De ahí que los grandes poemas sean siempre poemas largos, precisamente debido a la cantidad de realidad que deben incluir como contenido manifiesto. Pero el contenido manifiesto, cualquiera que sea, no es el *propósito* del poema. El propósito es la organización emocional específica dirigida al contenido manifiesto y proporcionada por los afectos generados. Los afectos no son "latentes", como en un sueño; son las ideas asociadas las que se suprimen para formar el contenido latente. Así como la clave del sueño es una serie de actitudes instintivas que proporcionan el mecanismo de la obra onírica, asimismo la clave de la poesía es un conjunto de fragmentos suprimidos de la realidad externa: un vago e inconsciente mundo de la experiencia vital.

La poesía matiza el mundo de la realidad con tonos afectivos. Estos colores afectivos no son "bonitos", pues sigue tratándose del mundo real de la necesidad, y la gran poesía no disfraza la desnudez de la necesidad exterior, sino que la hará brillar con el fulgor del interés. La poesía satura la realidad externa —naturaleza y sociedad— de significación emocional. Esta significación, al darle al organismo un interés apetitivo en la realidad externa, le permite bregar con ella de manera más resuelta, ya sea en el mundo de la realidad o en el de la fantasía. El hombre primitivo que pierda interés en el agotador trabajo necesario para arar una colección abstracta de tierra, se reanimará cuando la tierra sea cargada con la coloración afectiva de la "Madre Naturaleza", pues entonces, gracias a la magia de la poesía, aquella fulgirá con los matices apetitivos de la sexualidad o el amor filial. Estos colores afectivos no son irreales por no ser científicos, pues son la coloración de los instintos del propio genotipo, y esos instintos son tan reales como la tierra misma. La expresión significativa proyectada por la poesía sobre el rostro de la realidad externa es simplemente una profecía del interminable intento del genotipo por modelar la necesidad a su propia semejanza, intento en el que obtiene un éxito cada vez mayor. "La materia, rodeada de un sensual atractivo poético, parece atraer todo el ser del hombre con sonrisas seductoras". Así dijeron Marx y Engels del materialismo antes de que se convirtiera en materialismo mecanicista unilateral, cuando todavía estaba cubierto por el esplendor artístico del Renacimiento. Ese atractivo sensual lo da la poesía; y el materialismo se hizo unilateral cuando, temeroso de sentir el yo, se volvió áridamente científico y la materia se desvaneció en un sistema ondulatorio lógico pero vacío. La poesía le devuelve vida y valor a la materia, y reinserta el genotipo en el mundo del que fue desterrado. . .

#

Si se nos pregunta cuál es el propósito del arte, podemos dar una res-

puesta cuya naturaleza precisa depende de lo que entendamos por *propósito*. El arte ha "sobrevivido"; las culturas que contienen arte han sobrevivido y reemplazado a aquellas que no lo contienen, porque el arte adapta la psique al medio ambiente y es, por consiguiente, una de las condiciones del desarrollo de la sociedad. Pero obtenemos otra respuesta si preguntamos *cómo* cumple el arte su tarea, pues la cumple tomando un fragmento de medio ambiente y deformándolo, impartiendo una desemejanza con la realidad externa que es también una semejanza con el genotipo. Remodela la realidad exterior acercándola más a la semejanza de los instintos del genotipo, pero puesto que el genotipo instintivo no es sino un deseo dinámico e inconsciente, remodela la realidad externa acercándola más al deseo del corazón. El arte se hace más valioso social y biológicamente y se hace más gran arte mientras más abarcadora y fiel a la naturaleza de la realidad sea esa remodelación, usando como material la tristeza, las catástrofes y las necesidades ciegas al mismo tiempo que los deleites y los placeres de la vida. Un organismo que piense que la vida es "lo mejor en el mejor mundo posible" tendrá poco valor de supervivencia. El gran arte puede ser, así, gran tragedia, pues en él la realidad en sus aspectos más amargos —la muerte, la desesperación, el eterno fracaso— recibe no obstante una organización, una forma, un ordenamiento afectivo que expresa una idea del destino más profunda y más social. Al impartirle a la realidad externa una organización afectiva derivada de su corazón, el genotipo hace de toda la realidad, incluso de la muerte, algo más interesante por más verdadero. El mundo fulge con interés; nuestros corazones salen a su encuentro con apetito, para vivir en ella y para vérselas con ella. Una gran novela es como nos gustaría que fueran nuestras propias vidas, no mezquinas ni insulsas, sino llena de grandes problemas,

Notre vie est noble et tragique
Comme le masque d'un tyran
Nul drame hasardeux et magique
Aucun détail indifférent
Ne rend notre amour pathétique.
[*Apollinaire*]

Una gran pintura es como nos gustaría que nos pareciera el mundo: más luminoso, lleno de color afectivo. La gran música es como nos gustaría que fluyeran nuestras emociones, llenas de arduo propósito y altos objetivos. Y porque durante un momento vimos cómo podría ser, recibimos el objeto rehecho en nuestras manos, siempre tendemos en adelante a hacer nuestras vidas menos mezquinas, a mirar en torno nuestro con unos ojos que ven mejor, a sentir rica y arduamente.

Si nos preguntamos por qué el arte, al hacer que el medio ambiente vista la expresión del genotipo, nos llega con la cercanía y la significación con que nos llega, debemos decir algo más aún sobre la esencia del arte.

Al hacer que la realidad externa fulja con nuestra expresión, el arte nos ilustra acerca de nosotros mismos. Ningún hombre puede verse directamente a sí mismo, pero el arte convierte al Universo en un espejo en el que nos atisbamos, no como somos, sino como somos en la potencialidad activa de llegar a ser en relación con la realidad a través de la sociedad. El genotipo que vemos es el genotipo marcado con todas las posibilidades y grandezas de la humanidad: una elaboración que a su vez es extraída por la sociedad del resto de la realidad. El arte nos da otros tantos atisbos del corazón interior de la vida, y esa es su significación, diferente de su propósito y sin embargo derivada de éste. Es como una linterna mágica que proyecta nuestro verdadero ser en el Universo y nos promete que podemos, si lo deseamos, alterar el Universo a la medida de nuestras necesidades. Pero para hacer tal cosa debemos conocer más profundamente nuestras verdaderas necesidades, debemos hacernos más conscientes aún de nosotros mismos. Mientras más aprehendemos la realidad externa, más se desarrolla y más sutil se hace nuestro arte, más sutil, más fresco y más rico se hace el espectáculo de la linterna mágica. El arte nos dice lo que la ciencia no puede decirnos y lo que la religión sólo finge decirnos: qué somos y por qué lo somos, por qué abrigamos esperanzas y sufrimos y amamos y morimos. No nos lo dice en el lenguaje de la ciencia, como intentan hacerlo la teología y el dogma, sino en el único lenguaje que puede expresar estas verdades: el lenguaje de la realidad interior misma, el lenguaje del afecto y la emoción. Y su mensaje es generado por nuestro intento de realizar su esencia en una lucha activa con la naturaleza, la lucha que llamamos vida.

A. I. BÚROV

EL OBJETO ESPECÍFICO DEL ARTE*

La forma de reflejo de la realidad mediante imágenes (reproducción concreto-sensible, individualizadora de fenómenos y procesos reales), aunque por supuesto es propia del arte, no es el rasgo específico y esencial que permite distinguirlo de otras formas (o variedades) de la conciencia social. Dicha forma es sólo el principio formal del arte.

No puede considerarse como principio esencial del arte si se toma en cuenta que las particularidades del proceso del conocimiento artístico y las categorías específicas del pensamiento artístico (producción de imágenes, emocionalidad y fantasía artística) son indiferentes al objeto específico del conocimiento. Así, por ejemplo, una intensidad especial de la emoción y de la fantasía artísticas en el arte sólo puede ser explicada a partir del carácter específico de su contenido objetivo.

Si las particularidades del proceso de conocimiento artístico son consideradas al margen de la citada relación y de esa dependencia, se explicarán por sí mismas, es decir, hallarán su fundamento en la esfera de las categorías formales del pensamiento y, en última instancia, en las peculiaridades del alma del artista. Pero esto conduce necesariamente a una concepción idealista del arte como fruto del genio artístico.

La negación del contenido artístico específico y la reducción de toda la especificidad del arte a forma de expresión significa que en el arte sólo es válido estéticamente la forma y que el contenido es una categoría extra-estética. La idea de la "indiferencia" estética del contenido se halla ligada a la definición kantiana de la esencia de lo estético y conduce a la justificación ya sea del formalismo, ya sea de las concepciones vulgares del arte como "ilustrador" y divulgador de la religión, la filosofía o la ciencia.

Este punto de vista acerca del arte conduce asimismo a la negación de su autonomía relativa como forma de la conciencia social, a su disolución en otras formas de ella y a la identificación de su contenido con el contenido de éstas.

La negación del objeto específico del arte en la realidad conduce de hecho a la negación del arte como conocimiento. Su naturaleza cognoscitiva sólo se reconoce, en este caso, de palabra, pues de hecho se niega.

La vulgarización del arte, ligada a esa concepción, tiene lugar en nuestro país tanto teórica como prácticamente.

Las referencias de los partidarios de la teoría vulgar del arte a la estética de los demócratas revolucionarios rusos, y especialmente a la diser-

* De *La esencia estética del arte*, Ed. "Iskusstvo", Moscú, 1956, pp. 53-55, 57-60, 79-82 y 135-138. Trad. de A.S.V.

tación de Chernichevsky *Las relaciones del arte con la realidad*, que supuestamente viene a confirmar las conclusiones de nuestros teóricos, carecen de fundamento. Justamente en el trabajo citado de Chernichevsky, se plantea, desde el punto de vista de los principios, el problema de principio formal y real del arte, y se admite la posibilidad de precisar su objeto específico. Esto significa que nuestros "discípulos ortodoxos" de Chernichevsky quieren ser "más ortodoxos" que su maestro. Pero, en verdad, sólo ponen de manifiesto en este caso su modo dogmático y talmudista de examinar los estudios de los demócratas revolucionarios rusos así como su actitud anhistórica, no crítica ni creadora, hacia su legado.

El problema del carácter específico del contenido artístico no puede ser soslayado, a nuestro juicio, al definirse la esencia del arte.

*

Al estudiar el carácter específico del arte, no podemos limitarnos a señalar que el arte (por lo que toca a su fundamento objetivo) es un reflejo de la realidad objetiva.

La realidad efectiva en general es el objeto del reflejo en general. Con esta tesis no hacemos sino formular la premisa materialista de toda imagen refleja. Dicho en otros términos, se afirma con ella que la conciencia (en general) tiene un carácter derivado con respecto a la realidad, que es un reflejo de ella y no puede ser otra cosa. Pero con esta definición no se ha dicho nada. La significación metodológica de esta tesis, es muy grande, por supuesto, ya que establece el modo adecuado, materialista de abordar el fenómeno de la conciencia, pero tomarla como punto de partida es una cosa y limitarse a ella en el estudio de las peculiaridades de una forma dada de la conciencia, es otra. Hablar de realidad en el segundo caso significa de hecho ignorar el planteamiento mismo del problema del principio real del arte.

El concepto de "realidad" (como el de "materia") es una categoría filosófica que designa y define la realidad objetiva, cuyo único rasgo es el de existir fuera e independientemente de la conciencia.

Puesto que en el mundo no existe, en rigor, más que la naturaleza, la sociedad humana y la conciencia, es natural que todas las formas de la conciencia social —cualesquiera que sean— se vean "obligadas a contentarse" precisamente con estos fenómenos de la realidad objetiva. Y, como es sabido, precisamente este círculo de fenómenos es el que asegura a cada forma de la conciencia social su carácter específico, es decir, determinados fenómenos o aspectos de ellos que constituyen la esfera propia de una forma particular de la conciencia social.

Por lo que se refiere al arte es bien sabido que su objeto es la vida humana, las múltiples y variadas relaciones de los hombres, sus ideas y sentimientos, sus emociones. Ciertamente, ya en el sentido de representación directa, el hombre es el objeto principal del arte; justamente la vida humana en sus más diversas manifestaciones se refleja en la inmensa

mayoría de las obras artísticas. Esto es tan evidente que no requiere una demostración especial; baste recordar tantas y tantas obras de diferentes artes para convencerse de ello.

Sin embargo, esta verdad no nos aporta todavía nada por lo que concierne a la definición del objeto específico del arte. Pero tal vez podrían preguntarnos: pero ¿su objeto principal —el hombre— no es lo principal? Para definir el objeto específico del arte no basta señalar lo que predomina cuantitativamente, ya que objeto específico y objeto predominante no son una y la misma cosa. Para definir el primero es preciso demostrar que el objeto dado es el fundamento objetivo del contenido de toda obra artística, su principio real específico. Pero *sólo debemos llamar principio real a aquel que se da como condición indispensable de la existencia de la obra artística*. Plantearse de otro modo el problema del objeto específico del arte, es eludirlo. Es bien sabido, además, que hay numerosas obras verdaderamente artísticas en las que el hombre no es objeto de la representación (por ejemplo, en el paisaje, en la naturaleza muerta). Por consiguiente, hay que explicar lo que es el objeto específico del arte con relación a esas obras, o bien renunciar a plantear el problema de dicho objeto. El meollo de la cuestión estriba aquí en saber qué se entiende por objeto específico del arte. Hay que precaverse por todos los medios contra una interpretación simplista y burda de ese concepto. Como es sabido, el arte verdadero no se limita a reproducir los fenómenos de la realidad, sino que proporciona ciertas generalizaciones y aspira a descubrir determinadas esencias.

Para definir el objeto específico del arte hay que ver en él un objeto con respecto al cual se establece una generalización, se descubre una esencia; es decir, un objeto que es precisamente el que da al arte su contenido ideológico específico, su verdad específica. Esto significa que *el objeto específico del arte no es el objeto de una representación, sino de un conocimiento*. En virtud de ello, el objeto de la representación y el objeto del conocimiento pueden no coincidir en el arte. Cuando se dice que "todo el mundo es objeto del arte"¹ se parte precisamente de la idea del objeto del arte como objeto de representación, confundiendo así el problema de *lo que puede ser representado en el arte con el problema de lo que puede ser conocido por el arte*. El objeto del conocimiento se descubre mediante el análisis de la generalización que proporciona el arte, o también gracias al análisis de su contenido ideológico específico. *La esencia que el arte descubre y que constituye su contenido ideológico es la esencia humana*, es decir, social.² En el arte auténtico encontramos siempre la verdad de los caracteres y de sus relaciones, o la verdad de sus vivencias. En esto consiste el rasgo distintivo general de la verdad artística.

¹ G. A. Nedoshivin, *Ocherki teorii iskusstva (Ensayos de teoría del arte)*, Moscú, 1953, p. 12.

² Aunque no exclusivamente, pues el hombre social tiene también una esencia antropológica y sin ella no existe como tal.

Además de la vida humana, el arte puede representar gran número de objetos y fenómenos del mundo que nos rodea: la naturaleza orgánica e inorgánica (la naturaleza, el cielo, las plantas, el mundo animal), los más diversos objetos de la vida cotidiana (trajes, utensilios domésticos, alimentos), edificios, máquinas, etc.

La realidad se presenta muy ampliamente en las obras de las diferentes artes en las que hay narración, acciones y acontecimientos: en las novelas, películas, representaciones teatrales, cuadros de género, etc. En el cuadro de Surikov *La mañana de un tirador* vemos, además de las murallas del Kremlin, la catedral, el cielo, caballos, carrozas, armas, etc. En la novela *La guerra y la paz* de Tolstoi es imposible enumerar todos los objetos y fenómenos que allí se describen: aldeas, calles urbanas, la *isba* del mujik, fincas señoriales, y tiendas de campaña; artículos domésticos diversos, armas, caballos, tierras pacíficas y campos de batalla, bosques y caminos; el cielo de agosto, la primavera y el verano, el invierno y el otoño. . . Pero por más que aumentemos los ejemplos, esto no quebranta, en modo alguno, la verdad de que en estas obras *se pone al descubierto el cuadro de la vida humana*, y todo lo demás halla su puesto como medio y condición necesaria de esta vida (y en fin de cuentas como vida también) en la medida en que contribuye a descubrir la esencia de la vida humana, de los caracteres, de sus relaciones y vivencias.

*

Chernichevsky se planteó abiertamente el problema del objeto del arte y consideró que éste era *la vida humana*. Esta importantísima idea tiene su origen en la estética antigua, y particularmente en Aristóteles, halla su expresión en la estética de Lessing y es compartida plenamente por Chernichevsky. Así, pues, no se trata de una idea nueva ni, por tanto, de un descubrimiento. Pero, prácticamente, se ha olvidado en la estética, no ha sido puesta de relieve con toda su significación excepcionalmente importante, no se pone como fundamento y, en el mejor de los casos, se le menciona "entre otras", y a veces es ignorada por completo. A nuestro juicio, esta ignorancia determina diversas tendencias formalistas y vulgarizadoras en la concepción del arte y, por consiguiente, en los principios mismos de la teoría estética.

Para definir adecuadamente el objeto del arte, hay que definirlo como objeto de conocimiento. He ahí la idea que yo quisiera subrayar con fuerza. Todo se esclarece cuando abordamos precisamente así el problema. En verdad ¿en el arte se dan la naturaleza viva e inerte, las cosas, etc. como tales objetos de estudio, de conocimiento? ¿Aspira el arte a descubrir la esencia interna de todo ello? Basta plantear el problema en estos términos para comprender que el artista no se plantea semejante tarea como una tarea propiamente artística y que, si en algunos casos profundiza en ella es siempre y únicamente en tanto que lo necesita para resolver una cuestión puramente artística. Por ejemplo, es muy frecuente que los animales

sean representados en el arte, pero el artista en cuanto tal no aspira en modo alguno a descubrir su esencia "animal", aunque puede tocar esa esencia, cuando necesita poner al descubierto algún aspecto de la vida humana, de la actividad del hombre (como sucede, por ejemplo, en el film *El académico Ivan Pávlov*).

Y ahora formulemos esta cuestión: ¿es el hombre en el arte objeto de conocimiento?; es decir, ¿aspira el artista a descubrir su esencia propia, humana? A esto responderemos afirmativamente. Pero preguntemos también: ¿hasta qué grado de profundidad debe penetrar en esa esencia? Y a esta cuestión hay que responder que, en principio, cuanto más, mejor; o sea, sin limitación alguna. Es aquí donde se pone de manifiesto el verdadero poder del arte como conocimiento, sus posibilidades ilimitadas, su carácter cognoscitivo.

El problema del objeto específico del arte no puede ser abordado, por ello, al margen de su relación con su naturaleza cognoscitiva, ya que este problema se halla subordinado directamente a la solución que se dé a estas cuestiones: ¿se acepta o no que el arte es conocimiento?; ¿en qué medida se reconoce su función cognoscitiva: seriamente o sólo de un modo formal, o a lo sumo, como un quasi-conocimiento, o como un mero deslizarse por la superficie de los fenómenos?

No es casual que la negación del objeto específico del arte la hayamos puesto en relación directa con el problema de su naturaleza cognoscitiva, al afirmar que la negación de dicho objeto equivale de hecho a negar que el arte sea conocimiento.

A luz de todo lo antes expuesto es evidente cuán falsa es la tesis según la cual "el mundo entero es el objeto del arte", así como el carácter teórico fundamental de este error. De acuerdo con la citada tesis todo lo que existe en este mundo (es decir, el hombre y las cosas, los fenómenos inorgánicos, así como los vivientes, o sea, las plantas y los animales) son en igual medida objeto del conocimiento en el arte, razón por la cual no puede hablarse de que este último tenga un objeto específico. Pero ¿qué "conocimiento" sería ese? En el mejor de los casos una duplicación de la ciencia, un medio de divulgación, y en el peor una "asimilación" formalista de la realidad, que prácticamente reduciría la esencia de la actividad artística a una reproducción estético-formal de ella. Ahora bien, todo esto dista mucho de la verdadera esencia del arte.

Por ello, yerran profundamente los camaradas que hablan de la unidad del objeto de la ciencia y del objeto del arte, considerando que en esto radica la comunidad de aquélla y de éste. En verdad, la comunidad de la ciencia y del arte hay que verla en su misma naturaleza cognoscitiva. Pero esta esencia cognoscitiva común es la que exige precisamente que el arte posea un objeto de conocimiento, pues en caso contrario no sería verdaderamente conocimiento; es decir, perdería lo que tiene de común con la ciencia que tanto "defienden" nuestros teóricos. Ellos creen que para ser consecuentes materialistas en el campo de la estética hay que de-

fender la "comunidad objetiva" del arte y la ciencia, pues, a su modo de ver, solamente en ese caso podrá subsistir la tesis materialista según la cual la ciencia y el arte tienen por contenido la realidad que ambos reflejan. ¡Grave error!

Se pregunta a veces por qué se requiere una definición del objeto específico de determinada forma de la conciencia, si este objeto es lo real, la realidad; se pregunta asimismo por qué revisar la tesis fundamental de la filosofía materialista de acuerdo con la cual toda conciencia es un reflejo de la realidad objetiva. Ciertamente, como es sabido, las diferentes formas de conciencia reflejan la realidad, pero al mismo tiempo cada una de ellas, dentro de lo real, tiene su propio objeto de conocimiento. Es también perfectamente evidente que esto último no significa de por sí, ni puede significar, una amenaza al materialismo. Y eso es tan evidente que nos parece innecesario aportar prueba alguna en favor de dicha afirmación. La cosa es mucho más seria cuando nuestros teóricos sostienen, con mucha justeza por supuesto, que todas las formas de conciencia reflejan la realidad; pero se limitan a afirmarlo, sin dar un solo paso más allá de su afirmación. Aquí tenemos ya el peligro real que señalábamos en el capítulo primero de esta obra, o sea, el peligro de que el desarrollo propio de la ciencia sea sustituido por definiciones que conducen de hecho a la congelación de la ciencia y que, sin duda alguna, tienen un carácter vulgarizador. No es casual que esos errores vulgarizadores sean precisamente los más extendidos en los últimos tiempos, y que precisamente se deriven con toda naturalidad y necesidad lógica, como hemos visto, de una concepción formal del arte.

*

Resumiendo todo lo anterior hay que subrayar, ante todo, que al definir la esencia de una forma concreta de la conciencia social, es notoriamente insuficiente limitarse a afirmar que es "reflejo de la realidad". Todas las formas de la conciencia social, sin excepción, reflejan de un modo u otro la realidad, pero con esto no se define en modo alguno el contenido objetivo de la forma de conciencia de que se trate. La realidad "en general", como ya hemos señalado, es objeto del conocimiento "en general". Ahora bien, nosotros no hablamos del conocimiento en general, como categoría filosófica, sino de una forma específica de conocimiento que posee por ello su esfera propia dentro de la realidad objetiva. De no ser así, el fundamento objetivo del conocimiento perdería su determinabilidad, se convertiría en una categoría filosófica, y no se analizaría como fundamento del carácter específico de una forma concreta de conciencia. Al apegarse a este punto de vista, se explica que nuestros teóricos se limiten, por regla general, a repetir frecuentemente la palabra "realidad", y destaquen las verdaderas relaciones de ella con el contenido subjetivo y la forma del arte. Al liquidar el carácter específico del objeto del arte, liquidan también su fundamento objetivo en general, ya que este último

se convierte en un simple nombre. Al carecer de objeto propio de conocimiento, el arte muestra su inconsistencia justamente como conocimiento; su naturaleza cognoscitiva se reduce, en esencia, a cero. En verdad, si el arte no dispone de una esfera propia de acción en la vida, esfera en la que ninguna otra forma de la conciencia pueda sustituirlo, no le queda otro camino que duplicar otras formas de la conciencia y, por esta razón, al no proporcionar un conocimiento propio, desaparece como una forma específica y relativamente autónoma de conocimiento. Como es sabido, cada forma de conciencia social sólo existe necesariamente en cuanto que capta ciertos fenómenos y ciertas leyes específicas de la realidad y proporciona, por consiguiente, conocimientos que no puede aportar ninguna otra forma de conciencia. Dicho en otros términos: existe como conocimiento precisamente porque es insustituible como conocimiento.

La cuestión queda planteada así: o bien el arte posee una esfera propia de conocimiento en la realidad, o no es verdadero conocimiento. No es casual que los adversarios del "contenido específico" del arte se inclinen a esta conclusión en los últimos tiempos.

El objeto específico del arte es la vida humana o, más exactamente, el hombre social en la unidad viva de lo social y lo individual, en la unidad que le es inherente por su esencia humana objetiva. Este objeto de conocimiento, propio del arte, se distingue de otros que descubren solamente aspectos con los que se puede caracterizar la vida humana; es decir, puede contribuir al conocimiento o descubrimiento de sus aspectos esenciales. Pero la función de esos objetos que de un modo u otro se representan en el arte, sólo tienen una función auxiliar desde el punto de vista artístico. Y sólo adquieren un significado artístico en cuanto que cumplen esa función, pues en caso contrario sólo serán superfluos y no formarán parte orgánica del tejido artístico de la obra; o sea, perderán su significado artístico. En este plano hay que considerar ciertos géneros como la naturaleza muerta y el paisaje.

Aquí se pone de manifiesto, en particular, el significado artístico y el papel de las circunstancias típicas, uno de cuyos rasgos fundamentales es la actividad por lo que toca a los personajes, las acciones y los sentimientos. Las circunstancias deben subrayar y descubrir los caracteres, relaciones y estados de ánimo de los hombres, y sólo en este caso podrán considerarse artísticas.

El objeto del arte se distingue del objeto de las ciencias sociales de la misma manera que el hombre social se distingue de la sociedad. El arte no ignora lo que hay de específico en la vida del hombre social con respecto a la vida de la sociedad en su conjunto, a las leyes que la rigen.

Sin embargo, el arte se eleva a amplias generalizaciones y siempre se plantea y resuelve problemas sociales ya que el hombre mismo, como dice Marx, es "un conjunto de relaciones sociales". Por esta razón, los caracteres que se presentan en toda su profundidad no pueden dejar de mostrar su esencia social, las relaciones mutuas entre los hombres

(relaciones de clase y otros tipos de relaciones sociales). De ahí que el arte pueda desplegar un cuadro histórico y social muy vasto y fiel de la vida social, o reflejar un periodo histórico y trazar una imagen de toda una época. Con ello, la vida se refleja sintéticamente, ya que el propio objeto de conocimiento tiene un carácter "sintético"; por su esencia humana, ese objeto es la totalidad de muchos aspectos de la vida y constituye de por sí la unidad dialéctica misma de lo general y lo particular, de lo social y lo individual que sirve de base precisamente al tipo artístico.

El rasgo distintivo del tipo, como generalización, es siempre el carácter o comportamiento típicos. Por esa razón, la verdad artística es ante todo la verdad de los caracteres y sentimientos humanos captada y descubierta por el artista. Ella es precisamente la médula del contenido artístico, la esencia de su especificidad y, por ello, de la naturaleza específica del arte en su conjunto.

Sobre la base de este objeto específico y, por consiguiente, del contenido específico del arte, es tan legítimo pretender descubrir los aspectos más íntimos de la vida del hombre y sus vivencias como los cuadros más amplios, que abarcan épocas enteras, de la vida humana. Por otra parte, aquí y allí siempre descubrimos la médula del contenido artístico que es común a ellos, y que ya antes hemos señalado, a saber: la verdad de los caracteres y de las vivencias.

El mundo interior del hombre, objeto de la lírica, también debe ser considerado como objeto de conocimiento. Por esta razón, la lírica no debe concebirse como una forma de autoexpresión. El conocimiento se limita en este caso a un autoconocimiento. Sin embargo, al reflejar las vivencias típicas, el poeta lírico no sólo parte de sus vivencias personales, sino que, como en las obras con un asunto determinado, generaliza, es decir, crea una imagen colectiva de la vivencia. Pero es evidente que debe observar ésta en su alma y presentarla como una vivencia propia, personal.

La definición de la lírica como mera autoexpresión conduce al subjetivismo. Al reflejar vivencias típicas en circunstancias típicas (es decir, una vivencia determinada por condiciones históricas concretas), la lírica puede mostrar también un amplio cuadro de la vida humana.

Pero no sólo la lírica requiere esta penetración en el mundo interior del hombre, esta capacidad especial de aportar semejante conocimiento, sino que también todas las artes y los diferentes géneros artísticos necesitan semejante penetración y capacidad como condición indispensable para poder reflejar la vida humana a un alto nivel artístico.

Por esta razón, en virtud de su objeto, es inherente al arte un elevado humanismo.

ALFONSO SASTRE

EL ARTE COMO MODO HUMANO DE RELACIÓN CON LO REAL*

1] *El arte como negación (ideal) de lo real.*

El arte es un modo humano de relación con la realidad (*Homo aestheticus*), pero ese modo de relación, ¿no consiste precisamente en huir de ella, en “crear” “otro” “mundo”? Se reservarían entonces al hombre teórico, al científico, al político, al fabril, etc., los modos de relación que consisten en un “habérselas” “de cara” (enfrentarse) con la realidad, ya para investigarla, para conocerla (Ciencia, filosofía), ya para organizarla o modificarla, reformarla o revolucionarla (política, técnica). El arte sería un modo “lúdico” de relacionarse el hombre, negativamente, con la realidad, por el establecimiento (ideal) de un mundo aparte donde sería posible la convivencia (la “comunidad”, suelen decir los teóricos más místicos de esta concepción) de los irreconciliables (políticos o ideológicos) en el mundo real: una forma de existencia “superior”. (Se afirma, pues, la trascendencia espiritual de lo lúdico. “El arte es el mundo de la posibilidad pura”, etcétera).

2] *El arte como relación positiva con lo real.*

Aparece desde esta perspectiva como un error —y hasta como un delito de lesa estética— la afirmación del arte, y a partir de ahora nos referiremos concretamente a las artes literarias, como “conocimiento” o como “política”; *afirmación que se ha producido*, acompañada de más o menos matices y precisiones, *en el campo de lo que podríamos llamar en general la estética del realismo*. ¿Qué pensar de esta tesis —la realista— y de la otra —la “lúdica”?

3] *Desarrollo de la tesis realista.*

Empecemos por desdoblar la tesis que hemos llamado “realista” en el par que esta tesis incluye: conocimiento y política; cuyos polos suelen presentarse como excluyentes del otro abarcado en la misma. La Literatura es Política —se dice— y *no Filosofía* (es decir: y no conocimiento). Y frente a esto: La Literatura es un modo de investigación, de conocimiento y *no una actividad política*. O bien: la literatura interviene en la realidad pero no amplía nuestro conocimiento. Y frente a esto: la Literatura es una investigación, una actividad cognoscente, y *no puede decirse que intervenga realmente* en los procesos sociales, etc. O bien: La Literatura es

* De *Anatomía del realismo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 249-256.

una expresión de la necesidad pura (aunque esta necesidad aparezca velada por las mediaciones entre la infraestructura y la superestructura). Y frente a esto: La Literatura es una expresión de la libertad (teórica) incondicionada. (La polémica tiene estas y otras variadas formas, aunque la tesis "realista" sea, desde luego, englobada para ser negada en su conjunto desde la tesis lúdica, que afirma: ni política ni filosofía sino "otra cosa". En suma, las diferentes tesis suelen ser formuladas con acompañamientos negativos en la forma "y no"; son tesis o hipótesis que se afirman polémicamente; autoafirmaciones heteronegativas. Este campo polémico pierde energía —y no gana precisión— en las posiciones de compromiso, tales como: *El arte es más un juego que otra cosa. O: el arte es una forma de conocimiento aunque, secundariamente, tenga una proyección política. O: el arte es primariamente política, pero también ejerce una función recreativa, etc.*)

4] *Proposiciones de una vía dialéctica.*

Proponemos que se busque el modo "artístico" de relación humana con la realidad a partir de unas proposiciones que no nieguen "lo otro" sino que se nieguen, o parezcan negarse, a sí mismas. En el hiato que se produzca en este dialéctico atentado al principio de contradicción, encontraremos probablemente la instancia propia de lo estético. Entraremos quizás, con ello, en el campo de lo obvio, de lo generalmente admitido. No nos importa pues se trata, precisamente, de llamar la atención sobre lo obvio que se oculta en el campo de lo inmediato y habitual.

5] *La imaginación como solución dialéctica de las antinomias del arte.*

- a] El arte (literario) "es-y-no-es" un juego (recreo o diversión).
- b] El arte "es-y-no-es" política.
- c] El arte "es-y-no-es" conocimiento.

Esto puede afirmarse de este modo y en el siguiente sentido:

- a] Porque el arte es un juego (imaginación) peligroso (sobre lo real).
- b] Porque el arte es una política "imaginaria".
- c] Porque el arte es una investigación "imaginaria".

Esta referencia a la imaginación no nos expulsa desde el campo de la estética al de la psicología. Encaramos, esto sí, el problema estético desde la praxis: ¿en qué consiste la actividad del poeta? ¿Qué hace el poeta? ¿En qué consiste la actividad del lector? ¿Qué hace el espectador? ¿Qué hacen uno y otro para comunicarse; cómo es esa comunicación y qué efectos se derivan de ella?

6] *Estética como crítica de la Imaginación.*

El modo de relación con lo real, propio del arte, es pues la imaginación; instancia capaz de resolver dialécticamente las anunciadas antinomias y de abrir el campo propio de la Estética, desde el punto de vista "poético" o de la creación artística. La Estética se concibe entonces como *una crítica de la Imaginación*: Instancia que aparece —¿pero de qué modo?— *constitutivamente articulada con lo real*. Lo imaginario no es, creemos, lo "absolutamente otro" ni aún en el nivel más puro de la fantasía.

7] *Algo sobre la condición del arte.*

La imaginación es, *a la vez*, un modo de "comunicación" y de "distanciación" del hombre —artista y espectador— con lo real. El arte es, diríamos, un compromiso descomprometido. El artista (como público) no es responsable hasta el punto de que sea real para él la perspectiva de morir por sus obras de arte —por su "acción artística"— en el paredón de los fusilamientos; perspectiva muy real, sin embargo, para el agitador político; tampoco es responsable directo, por ejemplo, de la bomba atómica sobre Hiroshima, en la medida en que lo es, en este ejemplo, un investigador atómico. Muere de algún modo con el que muere por la causa que él apoya con su literatura, *pero él sigue viviendo*. Es responsable, sí, pero no en la medida en que lo es, en este ejemplo, el investigador atómico. El artista (como científico) no produce la muerte que produce el error del cirujano; produce, quizás, una muerte impalpable y difusa. Es, claro, responsable, pero diríamos que lo es en una medida templada, "artística": por más que nosotros nos reclamemos fervientemente de la tesis de la responsabilidad social del artista, no podemos dejar de verificar la existencia de un tipo "sui generis" de mediaciones protectoras y, en cierto modo, aislantes.

Por lo demás, contemos (por lo que el arte tiene de actividad individual imaginativa y de actividad social mediatizada) con la incapacidad, del arte, tanto para el hallazgo científico verificable como para la intervención política de urgencia. Las bases atómicas no se desmantelan con dramas, novelas y poesía.

El arte es —concluimos— una especie de útil inútil. Esta es nuestra contradicción y la fuente de nuestro desamparo. Es, en fin, un *útil actual* cuya utilidad es mediatamente verificable *en la forma de una progresiva toma de conciencia*; un inútil actual futuramente útil. Todo lo demás es optimismo infundado y depravación utilitarista, por un lado; y pesimismo esteticista, por otro lado: el de la negación pura de la "utilidad" social del arte.

8] *Los niveles de la imaginación.*

La imaginación (condicionada) funciona en distintos niveles, los cuales

son las fuentes estéticas propias (interactivas) de las diversas tendencias artísticas (por ejemplo, literarias).

Estos niveles son:

- Nivel práctico (reproductor) o imaginación práctica.
- Un nivel dialéctico o imaginación dialéctica.
- Un nivel puro o imaginación pura (fantasía).
- Un nivel onírico o imaginación oniroológica (oniriforme), *que no viene a ser más que la cara nocturna de lo que hemos llamado la imaginación práctica.*

(El primer nivel corresponde de algún modo a la *Einbildungskraft* que Hegel aparta —Vid. “Estética”— para referirse a la *Phantasie* o imaginación creadora).

Estos no son, como queda dicho, modos autónomos (sino “interactivos”) de la imaginación, pero a veces funcionan “como” tales modos autónomos y, *casi siempre, es uno u otro el nivel dominante.* La Estética se concibe, en definitiva, como *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica;* vía por la que el investigador estético reencontrará los viejos caballos de batalla de la belleza, de la relación de la forma y el contenido, etcétera.

9] *La literatura actual desde esta perspectiva.*

Si se trata de la literatura “actual” y queremos encararnos con ella críticamente desde un nivel estético, partamos de considerar los fenómenos literarios a través de los módulos imaginarios empleados por los autores y que nosotros acabamos de enunciar.

Así veremos que:

—Al nivel práctico (o reproductor) corresponde el naturalismo; si bien los más notables escritores de la escuela naturalista superaron este nivel.

—Al nivel oniroológico, la literatura de vanguardia. (Como ejemplo de lo que acabamos de decir recordamos a Strindberg).

—Al nivel “puro”, el arte fantástico.

—Al nivel dialéctico, el realismo crítico y el realismo socialista no burocratizado.

He aquí, reencontradas por el hilo conductor de los niveles o módulos imaginarios, las tendencias literarias contemporáneas que señala Lukacs en su *Significación actual del realismo crítico*, y sobre las cuales es posible arrojar nuevas luces desde esta perspectiva. Por ejemplo: el parentesco indicado por Lukacs, desde el punto de vista de “la visión del mundo” subyacente, entre el naturalismo y la vanguardia, corresponde al hecho de que la imaginación oniroológica es, en realidad, la forma de imaginación práctica o reproductora durante el sueño.

10] *Investigación. Política. Juego.*

¿Cómo investiga el escritor literario la realidad? Por medio, decimos,

de la imaginación; ya sea a nivel práctico-reproductor (naturalismo); a nivel dialéctico: nivel que abre el campo de lo real por el desarrollo imaginante, el cual opera una profundización en la realidad (realismo) en vez de “despegar” de ella; a nivel onírico (vanguardia, expresionismo, surrealismo, etc.); o a nivel puro (literatura fantástica).

El desarrollo profundo de la imaginación es lo que llamamos en general “poesía”, la cual, en las artes dramáticas y narrativas cristaliza en “mitos”, en el sentido aristotélico (Vid. “Poética”): es decir: en fábulas. (Todavía dice Brecht repitiendo casi literalmente el texto de Aristóteles que *la fábula es el corazón del espectáculo*).

¿Cómo actúa o interviene el escritor literario sobre (en) la realidad? ¿Cómo se comunica —o sea—, cómo comunica su mundo? No, desde luego, por “acciones directas” ni tampoco por medio de “noticias” o “reproducciones” de lo real concreto desconocido o ignorado o deficientemente conocido por el lector o el espectador y que él ha hallado y fotografiado para sí y para ellos; *sino, precisamente, por medio de los mitos resultantes de su trabajo*. El escritor es, a fin de cuentas, un narrador de historias.

El mito es un “hilo conductor” entre el “mundo” (del escritor) y su lector o espectador; pero también es una “resistencia” (con terminología prestada de la física): une y separa los términos que comunica; y esta contradicción se presenta en el modo de lo “incandescente”: una “iluminación” de lo real (conocimiento) que apunta a una “toma de conciencia” (política). Este fenómeno se produce, como queda dicho, en el área del juego “peligroso”.

En comparación con las ciencias físicas y su lenguaje se advierte del modo más claro y fácil la diferencia entre poesía y ciencia en general (incluida la filosofía) o sea, la simple diferencia gnoseológico-*semántica*, no la creída hasta ahora y basada en la abstracta e hipostática dicotomía gnoseológica de razón y sensibilidad (fantasía, etc.), o de universal y particular, o de abstracto y concreto (intuitivo), o como quiera decirse; pues, por repetir con otras palabras lo que ya hemos dicho antes (cap. I), nos parece difícil negar que la poesía pertenece al campo de la razón igual que la ciencia, en cuanto que ambas son *unidad de una multiplicidad*, y, por tanto, razón-y-sensibilidad tanto una como otra; hasta el punto de que el mismo "carácter abstracto" de las ciencias físicas no puede, como es sabido, aislarse de un básico sentido intuitivo de la "cualidad" del mundo, o contacto permanente con las cualidades del mismo, contacto que se revela en la siguiente necesidad de orden dialéctico-semántico, a saber: que la "cadena de reducciones [de los términos cualitativos a términos unívoco-cuantitativos, abstractos; cfr. supra] debe en todo caso llevar finalmente a predicados del lenguaje cósmico [= sublenguaje que es la parte común del lenguaje precientífico y del físico], aún más, a predicados *cósmicos observables*; pues en otro caso no habría modo alguno de establecer si el término físico en cuestión puede aplicarse a casos especiales en base a proposiciones *fácticas dadas*" (Carnap). Así como, a la inversa, la "concreción" de la poesía no puede separarse, como se ha visto, de su tipicidad o abstracción (determinada): índice suficiente de lo cual es ya, en su naturaleza genérica, el lenguaje (la palabra-lengua), siempre que no se olvide que el lenguaje —en cuanto es por excelencia sistema regulador de significados y, con ello, instrumento (intelectual) de comunicación— "no es impresionista" (Amado Alonso) ni puede serlo ("Decir 'verde' equivale a decir 'esto es de la clase verde', con lo cual nuestra primera impresión queda como tapada por la categoría. . . la palabra, el pensamiento *idiomático*, que es categorial, . . . la *ortopedia intelectual* que la lengua impone a la intuición. . .").

Para precisar la naturaleza de la poesía tenemos que detenernos ahora ante aquel carácter semántico específico —el ser un discurso o género polisentido (polisemo)— que la distingue de la ciencia, discurso o género unívoco. ¿Qué significan propiamente, y qué suma de implicaciones comportan para nosotros, los términos polisentido y unívoco? ¿Y qué relación

* De *Critica del gusto*, trad. de Manuel Sacristán, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1966, pp. 120-126 y 216-218 (1a. ed. italiana, 1960, 2a., 1963).

tienen con términos ya aludidos, como “connotativo” y su opuesto implícito, “denotativo”? En los comunes diccionarios se encuentra, entre otras cosas, en el artículo “polisentido” o “término polisentido”: “palabra de varios significados además del literal” (y lo mismo vale para “polisemo” o “polisemantema”, de *polús*, mucho y *sema*, signo); y en el artículo “unívoco”: de cosas, que tienen el nombre en común con otras del mismo género; de vocablo, que se usa referido a varias cosas del mismo género, que tiene un solo significado, por lo que se opone a “equivoco”; también se dice: “los géneros tienen que ser unívocos”. Por otra parte, en el glosario que cierra el manual de Brooks y Warren —manual de los “nuevos críticos” americanos (*Understanding Poetry*, 1952)— encontramos lo siguiente en el artículo “denotación”: “La *denotación* de una palabra es su significado específico. Por ejemplo, la denotación de la palabra ‘perro’ es ‘miembro de una clase de mamíferos carnívoros’ (*canis familiaris*), de la familia de las ‘Canidae’, etc. Pero la palabra tiene también gran número de *connotaciones*, o significados implícitos y asociaciones [de significados]. Las connotaciones de una palabra pueden variar considerablemente de una persona a otra y de un contexto a otro. Por ejemplo, en nuestra discusión de la poesía ‘Los tres cuervos’ [una balada anónima] se ha indicado que el perro simbolizaba en ella la fidelidad, o sea, que en la poesía se subrayan ciertas connotaciones de la palabra ‘perro’. Pero la palabra tiene también otras connotaciones que pueden aparecer en otro contexto. Por ejemplo, la palabra ‘perro’ puede usarse como insulto”.

Ahora bien: para mayor rigor vamos a sustituir el anglicismo (que procede de Mill) “denotación” (y “denotativo”) por *unívoco* (cfr. la “precisa determinación” galileana) y *equivoco* (cfr. los “equivocos” galileanos) según los casos, según que se entienda la palabra o discurso científico y filosófico o la palabra o discurso común, vulgar, para el último de los cuales usaremos también el término, más riguroso, de *literal-material* (cfr. infra): sustitución exigida, entre otras cosas, para evitar la contaminación y confusión de términos lexicográficos científicos y comunes, evidente en ese “significado *específico*”, etc., de que hablan Brooks y Warren; y también sustituiremos el anglicismo (procedente del mismo Mill) “connotación” (y “connotativo”) por *polisentido* o polisemo (ambos con el doble valor gramatical de sustantivo y adjetivo; a ello nos autoriza sin más la ambigüedad e indiscriminación de nuestros diccionarios en este punto); a los cuales se opone el *equivoco* no menos, como puede advertirse, que al *unívoco*.

Para proceder a una aclaración de estas categorías gnoseológico-semánticas del unívoco, el polisentido y el equivoco, apelaremos al respectivo *locus* semántico de cada una, al que hemos recurrido ya a propósito del progreso de la modulación lingüística de sentimientos y pensamientos petrarquescos (y leopardianos) como progreso mismo de la verdad poética —o progreso de la lengua con estilo— cuando dijimos que ese progreso es un proceso *interno* a *organismos semánticos determinados*, y le contra-

pusimos el carácter no-orgánico-contextual de la verdad científica y filosófica.

Por *omnitextual*, o *locus* semántico del *equivoco*, entenderemos la unidad lingüística (semántica) no abstracta, sino concreta, que es la *frase* (cfr. la "proposición" aristotélica), o nombre (— frase), suma de "valores" léxico-gramaticales, cuando constituye —o es parte de— un complejo lingüístico-formal, o expresivo-de-pensamiento, genérico y, por lo tanto, casual: o sea, un texto que sirve como *literal-material* para otros textos que son *contextos*, como lo son lo que es contextual-orgánico (determinado) y lo que es omnitextual. Por tanto, lo casualmente textual es lo omnitextual. Con menos distinciones diremos que lo omnitextual es el lugar semántico del discurso vulgar, y por tanto equivoco. Por *contextual orgánico*, o *locus* del polisentido (o polisemo), entendemos, en cambio, la unidad lingüística concreta, la *frase* o nombre-frase (como antes), que no sólo no es casualmente textual, sino que, además, tiene un valor expresivo o interés lingüístico-formal (o de pensamiento) condicionado por su capacidad de constituir en sí misma un complejo lingüístico-formal o expresivo individualizado y orgánico, hasta el punto de valer como *con-texto* necesario y stringente para todo elemento suyo, para todo elemento de la frase; o hasta el punto de ser ella misma parte orgánica o miembro de un organismo expresivo o contexto que tiene su corazón en ella o en otras unidades determinables, frases o "proposiciones", que son *estructurales* en el contexto. De lo que procede todo valor expresivo polisentido, o sea, todo valor constituido por un *añadido* de sentido *respecto* (un respecto dialéctico, como veremos) del de los valores omnitextuales (que son, en comparación, agregados casuales de significados y equívocos); y esta *pluralidad añadida de significados*, *inseparable* de un *determinado contexto*, ya que producida por éste y por su medio, constituye el pensamiento o discurso poético y su autonomía (autonomía semántica de la poesía, científicamente identificable, no metafísica). Por otra parte, entendemos por *omni-contextual*, o *locus* semántico del *univoco*, la unidad lingüística concreta, la frase o nombre-frase (como antes), que no sólo no es tampoco casualmente textual, sino que, además, tiene un valor expresivo no condicionado *por ningún contexto determinado*, sino *por innumerables contextos*, cada uno interdependiente de los demás y todos constitutivos de una especie de *contexto abierto* o en proceso; con lo que esa unidad es un valor expresivo omnitextual. De ahí procede la *omnilateralidad* o *universalidad* de pensamiento (filosófico y científico) que, sin embargo, no lo es *sino en cuanto inseparable*, por constitución, del carácter *semántico* (id est, instrumental) de la omnitextualidad y, por tanto, de la univocidad, y no porque sea la "*universalidad*" o "*verdad*" *por excelencia*; ni podría serlo, pues, por todo lo que ya hemos visto, la *verdad* consta no sólo de *géneros unívocos*, o filosóficos y científicos, sino también de *géneros polisentidos* o polisemos, que son los poéticos, y unos y otros *trascienden* por vía semántico-formal (no abstractamente formal) y *verifican los géneros*

equivocos o casuales o vulgares del campo omnitextual. Ahora tenemos que examinar esa *trascendencia semántico-formal*, esa dialéctica constitutiva de los géneros o valores científicos y poéticos, *fin* cuyo *medio* o instrumento es el semántico. Haciendo lo cual descubriremos, entre otras cosas, que la identidad de lenguaje y pensamiento (lenguaje, aquí en el sentido de lengua) es una identidad dialéctica de fin y medio.

Para realizar el indicado propósito hay que advertir ante todo: 1] que los términos unívoco y polisentido son términos relativos o relacionales, implican ambos una relación con alguna otra cosa, con lo equívoco en cuanto propiamente literal-material, y el primero implica relación con este último para trascender su equivocidad (id est, el uso del *mismo* término para *diversos* géneros de cosas, o sea, diversos conceptos) reduciéndola al rigor formal de la univocidad o tecnicidad (=el *mismo* término para el *mismo* género de cosas, o concepto); y el segundo hace lo mismo, *mutatis mutandis*; con el resultado, en este último caso, de obtener para un *mismo* género o concepto *más* términos que lo literal-material, y, consiguientemente, *más* términos para *más* géneros o conceptos; de lo que se origina la distinción entre géneros científicos y géneros poéticos; 2] que esa trascendencia dúplice o bifurcada es, sin duda, trascendencia de una *materia* (lo literal-material) por parte de la *forma*, del pensamiento (poético o científico), pero lo es, como debe observarse, en cuanto al mismo tiempo resulta —precisamente para poder ser realmente *formal*— trascendencia o desarrollo *semántico*, con lo que *se funda* en lo literal-material como *medio* semántico (la frase o el nombre-frase) no menos que en ellos mismos como *fin*, como *pensamiento* o significado expreso (equivoco; casual) que hay que *trascender*, *desarrollar*; 3] que esto es, dicho de otro modo, la necesidad de la *copresencia* dialéctica de lo literal-material, como conjunto semántico-formal, tanto en la génesis del unívoco como en la del polisentido, para poder realizar —sobre su *base*— aquella *separación* respecto de él que es precisamente su superación semántico-formal, unívoca o polisema: necesidad dialéctica que tiene una confirmación (subestimada por indiferentismo *lingüístico* por parte de los estetizantes) en el hecho problemático de la *paráfrasis* de la poesía en el caso del polisentido o polisemo, pues la *paráfrasis*, *rectamente entendida*, no puede ser sino el momento de confrontación dialéctica entre aquellos elementos de lo literal-material, que necesariamente tiene que haber conservado la poesía y aquellos otros que, por haberse desarrollado, tienen necesariamente que haberse transformado en ella; ese momento dialéctico sirve, como veremos, al crítico digno de ese nombre para captar y valorar la génesis y el proceso de la poesía como entidad polisentido; otra confirmación de lo antes dicho se tiene en el caso del unívoco, por ejemplo, cuando se trata de la confirmación de la copresencia dialéctica de los valores del lenguaje cósmico (como sublenguaje común al precientífico y al científico) en el caso del lenguaje físico, cuantitativo; confirmación que se obtiene en la *aplicación* y la aplicabilidad de este último.

Establecido lo anterior, aun es necesario precisar —para poder penetrar claramente en aquella doble trascendencia semántico-formal de lo literal-material, y especialmente en su trascendencia poética— que lo *literal-material* comprende: a] todos los *elementos fonético-gramaticales y lexicográficos* de una lengua, lo “formal” de la literatura (forma lexico-gráfica y forma gramatical), que mejor podría llamarse *forma instrumental* (cfr. supra, por ejemplo, los exponentes-morfemas y los correspondientes exponentes-prosodemas de Hjelmslev); b] todos los *significados* correspondientes, o “contenidos” de la misma letra (en cuanto forma lexicográfica, etc.), o sea, *fin*-pensamiento (pensamiento histórico en sentido lato, incluida por tanto la experiencia en general) de la forma instrumental. Todo lo cual, tomado junto, es precisamente el *material técnico* (de la comunicación, id est, expresión) con el que se constituye la poesía (como la ciencia) y que, por tanto, la precede y la condiciona, y entra, efectivamente, en la *dialéctica semántica poética* (como entra, mutatis mutandis, en la científica) para ponerla en movimiento en su doble ritmo de conservación y mutación: conservación-mutación —en el estilo— de lo formal de la letra, y conservación-mutación de la *parte* de los *contenidos* de la letra que la poesía *desarrollará* trasvalorando su equivocidad y su casualidad en el rigor semántico-formal de lo connotativo, o, por mejor decir, del *polisentido* o polisemo; entendiéndose que la equivocidad de los contenidos de lo literal-material no puede medirse exactamente sino *en la comparación* (paráfrasis crítico-estética) con el rigor formal del polisentido, en cuya dialéctica *semántica* entran aquellos contenidos, en el caso considerado, a través de su transvaloración y purificación (catarsis); o bien, mutatis mutandis, en la comparación, otra y diversa, con el rigor formal de lo unívoco y técnico, *en la aplicabilidad* de los resultados de la dialéctica *semántica* de éste. De lo cual puede concluirse que en la constitución de la síntesis que es el *símbolo poético* en cuanto síntesis polisentido (id est, tipicidad característica) entran: 1] lo *instrumental* (o semántico) que es lo formal de la letra, por el postulado fundamental de la identidad pensamiento-lenguaje (identidad que se revela como identidad dialéctica de fin y medio); 2] el *fin* —pensamiento de aquella instrumentalidad, que es el contenido de la letra misma, por aquellos valores suyos (pensamiento) quedan englobados (conservados) pero también *desarrollados* (mutados), en un *fin* —pensamiento) *ulterior*, cuyo medio o instrumento (semántico) adecuado es, sin duda, lo *formal de la letra*, de que hemos hablado antes, pero como una *multiplicidad de nombres* —frases) *no reducida* (como en el caso del unívoco o nombre-frase técnico), *sino ilimitada*. Razón por la cual *a partir de* y *por encima* de la “rosa” de los léxicos (elemento literal-material), se han producido otras innumerables “rosas”: la dantesca “cándida rosa” de la “milicia santa” igual, por ejemplo, que la “roja, roja rosa” de Burns (My love is like a red, red rose...); producidas, naturalmente, en el locus semántico *ad hoc*: en lo contextual-orgánico, *locus* del poli-sentido, o sea, de los géneros poéticos. Y así se ve que la tarea primera del crítico de poesía

y de literatura consistirá en discernir si, dónde y en qué medida los valores semánticos (pero ¿hay valor o pensamiento que no sea séma?) del texto examinado entran bajo la categoría del polisentido o en la del unívoco o el equívoco (discurso vulgar) en el caso extremo; tarea no realizable sino desde una percepción exacta del *locus* semántico del texto (percepción que condiciona el “gusto” o sentido del “estilo”); esa percepción debe decir al crítico si el texto examinado es —en cuanto totalidad o en cuanto elemento— algo contextual-orgánico, y no algo omnicontextual o incluso omnitextual; lo demás vendrá entonces por sí mismo: la reconstrucción de la génesis de la posible poesía como polisentido *a partir de y más allá de* lo literal-material, lo que implica el ejercicio de una filología enteramente funcional en la cual la *paráfrasis crítica* del *contexto* reconocido es precisamente el momento dialéctico positivo que posibilita la explicación progresiva de las connotaciones trascendentes a lo denotativo o literal-material, así como su precisa validez. [...]

*

La diversidad estructural entre los varios medios expresivos, semánticos por definición, da lugar a géneros *artísticos* —literario o poético, pictórico, escultórico, arquitectónico, musical y fílmico—, que tienen su justificación filosófica en la incidencia o relevancia gnoseológica de esa diversidad estructural de los medios o técnicas (lo que, obviamente, no puede decirse de los subgéneros o especies, los llamados “géneros” literarios, pictóricos, musicales, etc., que son distinciones externas, empíricas —en sentido peyorativo— y por tanto estéticamente in-esenciales o irrelevantes); relevancia gnoseológica que tiene, como hemos visto, su confirmación experimental en la inconvertibilidad o intraducibilidad de un género a otro bajo pena de que los pensamientos traducidos caigan en lo genérico, trivial o artísticamente indiferente; basta para la *unidad* de los géneros, para su *naturaleza artística* general, el común carácter de la *específica dialéctica contextual* de fin-pensamiento y medio semántico que es el discurso *semánticamente orgánico* en que consiste el pensamiento artístico (por el verificado postulado general de la identidad pensamiento-lenguaje). Pero, consiguientemente, deja de ser admisible una inscripción uniforme, indiferenciada, del arte en la sobreestructura, como la que hasta ahora se ha concebido en el marxismo, la cual pretende no ver y poder por tanto pasar por alto la diversidad de las técnicas expresivas (debida a la diversidad estructural de los signos), y así discurre indiscriminadamente acerca de ideas literarias sociales y de ideas musicales “sociales” también ellas, por haber reducido incorrectamente las ideas musicales al tipo de módulo expresivo propio de las primeras; cuando de lo que se trata es de articular claramente la diversa colocación sobreestructural del arte según los varios géneros artísticos y las respectivas técnicas semánticas. De modo que el condicionamiento histórico, social, de una obra literaria, el *Faust*, por ejemplo, se revelará en aquel valor sobreestructural que son las ideas (ver-

bales) burguesas del protagonista; mientras que el condicionamiento histórico de una obra musical, por ejemplo la *Tercera* o *Heroica* beethoveniana, se revelará en el valor sobreestructural que son las ideas musicales de Beethoven *en cuanto inseparables en su expresión de la gramática musical romántica*, que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto, o tonal, integrada, si se quiere, por la poética de la audición turbada, patética, subjetivista-idealista, romántica en resolución; y este condicionamiento *no* se revelará sobreestructuralmente con el “napoleonismo” de Beethoven, que se identifica con ideas *verbales*, no musicales; y así sucesivamente según las varias técnicas semánticas, según que éstas expresen o no ideas-representaciones (es decir, ideas pictóricas, o escultóricas o fílmicas, que tienen como *ocasiones plásticas* ideas verbales; pues la idea arquitectónica queda realmente en el límite, tal vez más lejos de la idea verbal y sin duda menos lejos de la idea musical que cualquier otra). Dicho de otro modo: la inscripción de ideas artísticas en una sobreestructura está determinada al mismo tiempo por la vaciedad, id est, funcionalidad e historicidad, del signo expresivo en general, y por la diferencia específica entre los signos; por tanto, esa inscripción es un caso especial de aquella dialéctica de medio-sema y fin-idea que abarca toda sobreestructura como tal.

La solución aquí propuesta al problema de los géneros artísticos pretende ser, si no más, una formulación más moderna del planteamiento dado a este problema por su descubridor, Lessing, que se alzó en el *Laocoonte* (1766) contra la comparación horaciana tan respetada de la poesía-pintura (“*ut pictura poesis*”), primer paso inconsciente hacia la unificación confusionaria de las artes. En el sentido de que nuestra solución intenta mostrar que la crítica filosófica, estética, de Lessing, por ejemplo, a propósito de la descripción literaria por Ariosto de las bellezas de Alcina (“¿Nos hace *ver* aquí Ariosto estas proporciones? ... Una frente... ‘Che lo spazio finia con giusta meta’, una nariz... ‘Che non trova l’invidia ove l’emende’, una mano... ‘Lunghetta alquanto e di larghezza angusta’: ¿qué imágenes [was für ein Bild] dan estas fórmulas *generales*?”). ignora que, aun dada y no concedida la deficiencia imputada a esta representación literaria, no hay obra literaria digna de ese nombre, incluido el *Furioso*, que carezca de descripciones detalladas o al menos *más detalladas* que la anterior, pese a lo cual *se quedan tan lejos como ella* de la representación pictórica o escultórica (o fílmico), ya que las “vemos” —esas cosas literariamente detalladas— en un sentido traslaticio del término “ver” (no un sentido *visibilístico* o literal, para entendernos). Por lo cual es necesario desplazar nuestra atención filosófica de las cosas representadas, expresadas por poetas y pintores, etc. —que por sí mismas son filosóficamente algo abstracto y que remite a otros elementos— para dirigirla a los *medios expresivos* correspondientes y a su peculiaridad; haciendo lo cual no podremos concluir con Lessing que “lo que el pintor podría expresar *óptimamente* con líneas y colores sólo puede expresarse *pésimamente* con palabras” sino que concluiremos que la poesía no expresa, ni detalla, por tanto, menos perfec-

tamente con sus medios expresivos semánticos (la palabra) que la pintura con líneas y colores o la escultura con volúmenes, etc.; y que, en resolución, el reconocimiento de la *pluralidad de los medios expresivos* es al mismo tiempo, si riguroso, reconocimiento de iguales derechos artísticos a las diversas ideas literarias o poéticas, pictóricas, etcétera, que son los fines de esos medios; de lo que se desprende la *pacífica coexistencia de las artes* como iguales la caída en lo genérico y trivial no amenaza, como hemos visto, sino a los intentos de traducir los resultados de un arte en resultados de otro.

Pero la gratitud que se debe a Lessing por haber planteado el problema de los géneros artísticos (problema incidentalmente rozado por Diderot) sólo puede medirla aquel que —llegado después del Romanticismo— se esfuerza por no recaer en aquella indistinción o confusión de las artes causada por el concepto metafísico-idealista del arte como imaginación creadora, o intuición pura cósmica, *tout court*; por no hablar ya de la conciliación-confusión de Schiller, y aún peor de Schelling, de arte y naturaleza (confusión aún no muerta hoy, pese a las apariencias).

BERTOLT BRECHT

EL ARTE COMO DIVERSIÓN

EL PLACER QUE EL TEATRO NOS PROCURA *

Desde que el mundo es mundo, el propósito del teatro, como el de todas las otras artes, consiste en divertir a la gente. Este propósito le confiere siempre su especial dignidad: no le es necesaria otra función que la de divertir; pero es ésta una condición indispensable. No se le ennoblecería en modo alguno haciéndolo, por ejemplo, un mercado de la moral; sino que más probablemente se le degradaría, como le ocurre cada vez que no se logra hacer que la moral divierta, divierta justamente a los sentidos —cuestión de la que por cierto, la moral no puede sacar ventaja alguna. También sería equivocado imponerle la obligación de enseñar o bien, enseñar cosas más útiles que el saber que se mueve agradablemente, tanto del cuerpo como del espíritu. El teatro debe poder ser una cosa del todo superflua, lo que quiere decir, entiéndase bien, que por lo superfluo también se vive. Menos que ninguna otra cuestión la recreación tiene necesidad de justificación [3].

Según Aristóteles, aquello que los antiguos se proponían con sus tragedias no era pues ni algo más elevado ni más vil que divertir a la gente. Cuando se dice que el teatro tiene su origen en el culto, se dice precisamente que se hizo teatro por selección; de los misterios no se apropió la misión litúrgica sino el puro y simple placer que procuraban. Y la catarsis de que habla Aristóteles, la purificación a través del horror y la piedad, o por el horror y la piedad, es un lavado que no sólo ocurría de modo divertido, sino que se hacía con el propósito de divertir. Exigir más del teatro, o concederle más, es depreciar su verdadero fin [4].

También distinguiendo una manera elevada y una manera vulgar de divertir, se considera al arte desde un lado impenetrable, porque éste quiere moverse hacia arriba o hacia abajo según le plazca, y que lo dejen en paz cuando divierte a la gente [5].

Sin embargo, hay diversiones débiles (simples) y diversiones fuertes (compuestas) que el teatro puede procurar. Estas últimas son las del gran arte dramático, que alcanzan su sublimación tal como el amor puede

* De *Kleines Organon für das Theater*. En: Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, 1957. Trad. esp. de Raúl Sciarreta con el título de *Breviario de estética teatral*, Ed. La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1963. El número que aparece al final de cada párrafo corresponde al del párrafo respectivo en el original alemán.

convivencia es todavía bastante semejante ya que permite que aquel goce se produzca. Nos apropiamos las obras del pasado mediante un proceso relativamente nuevo, o sea el de ensimismamiento, al que en verdad mucho no se prestan. De modo que en gran medida nuestro goce se alimenta de diversas fuentes, las que tan intensamente debieron dominar a nuestros mayores. Nos aferramos a las bellezas de la lengua, a la elegancia con que se desenvuelve la historia y otros aspectos que estimulan nuestra imaginación; o sea, sobre los accesorios de las obras antiguas, sobre los artificios poéticos y teatrales destinados a ocultar las incongruencias de la historia. Nuestros teatros no tienen ya ni la capacidad, ni el gusto para contar de modo claro esas historias (ni siquiera las del gran Shakespeare, que en verdad no son tan antiguas); es decir, no son capaces de hacer verosímil la conexión de los hechos. Y sin embargo, según Aristóteles —y en esto estamos de acuerdo con él—, la trama es el alma del drama. Siempre nos preocupa en forma creciente el modo primitivo y descuidado con que se representa la convivencia social, y no sólo en las obras antiguas, sino también en las modernas construidas con el viejo molde. Todo nuestro modo de gozar comienza a hacerse inactual [12].

Las incongruencias en la representación de hechos humanos son los factores que hacen disminuir nuestro goce en el teatro. Y esto es así porque frente a los hechos representados nuestra actitud no es la misma que la de nuestros antepasados [13].

Al investigar cuál es la diversión inmediata, el placer pleno y completo que nuestro teatro podría procurarnos al representar la convivencia, tenemos que considerarnos a nosotros mismos hijos de una edad científica. Las ciencias determinan nuestra convivencia social —vale decir nuestra vida— en una medida totalmente nueva [14].

Si bien las ciencias han hecho posible un grandísimo cambio y sobre todo una formidable *mutabilidad* de nuestro ambiente, no por eso se puede decir que el espíritu científico nos anime de modo igualmente decisivo. La nueva manera de pensar y de sentir aún no ha penetrado verdaderamente en las grandes masas, y la razón ha de buscarse en el hecho de que la burguesía —o sea la clase que detenta el poder— impide que las ciencias que con tanta eficiencia se usan para dominar la naturaleza sean aplicadas a un campo que se mantiene en la sombra: el de las relaciones recíprocas que los hombres mantienen para explotar y someter a la naturaleza. Este proceso del que dependen todos los otros se cumple sin que los nuevos métodos del pensamiento, que lo habían condicionado, pongan también a la luz las relaciones de los hombres. El ojo dirigido a la naturaleza no se fijó de igual modo sobre la sociedad [17].

Hoy los hombres se encuentran ante sus propias empresas como en los tiempos antiguos ante las imponderables catástrofes de la naturaleza. La

convivencia es todavía bastante semejante ya que permite que aquel goce se produzca. Nos apropiamos las obras del pasado mediante un proceso relativamente nuevo, o sea el de ensimismamiento, al que en verdad mucho no se prestan. De modo que en gran medida nuestro goce se alimenta de diversas fuentes, las que tan intensamente debieron dominar a nuestros mayores. Nos aferramos a las bellezas de la lengua, a la elegancia con que se desenvuelve la historia y otros aspectos que estimulan nuestra imaginación; o sea, sobre los accesorios de las obras antiguas, sobre los artificios poéticos y teatrales destinados a ocultar las incongruencias de la historia. Nuestros teatros no tienen ya ni la capacidad, ni el gusto para contar de modo claro esas historias (ni siquiera las del gran Shakespeare, que en verdad no son tan antiguas); es decir, no son capaces de hacer verosímil la conexión de los hechos. Y sin embargo, según Aristóteles —y en esto estamos de acuerdo con él—, la trama es el alma del drama. Siempre nos preocupa en forma creciente el modo primitivo y descuidado con que se representa la convivencia social, y no sólo en las obras antiguas, sino también en las modernas construidas con el viejo molde. Todo nuestro modo de gozar comienza a hacerse inactual [12].

Las incongruencias en la representación de hechos humanos son los factores que hacen disminuir nuestro goce en el teatro. Y esto es así porque frente a los hechos representados nuestra actitud no es la misma que la de nuestros antepasados [13].

Al investigar cuál es la diversión inmediata, el placer pleno y completo que nuestro teatro podría procurarnos al representar la convivencia, tenemos que considerarnos a nosotros mismos hijos de una edad científica. Las ciencias determinan nuestra convivencia social —vale decir nuestra vida— en una medida totalmente nueva [14].

Si bien las ciencias han hecho posible un grandísimo cambio y sobre todo una formidable *mutabilidad* de nuestro ambiente, no por eso se puede decir que el espíritu científico nos anime de modo igualmente decisivo. La nueva manera de pensar y de sentir aún no ha penetrado verdaderamente en las grandes masas, y la razón ha de buscarse en el hecho de que la burguesía —o sea la clase que detenta el poder— impide que las ciencias que con tanta eficiencia se usan para dominar la naturaleza sean aplicadas a un campo que se mantiene en la sombra: el de las relaciones recíprocas que los hombres mantienen para explotar y someter a la naturaleza. Este proceso del que dependen todos los otros se cumple sin que los nuevos métodos del pensamiento, que lo habían condicionado, pongan también a la luz las relaciones de los hombres. El ojo dirigido a la naturaleza no se fijó de igual modo sobre la sociedad [17].

Hoy los hombres se encuentran ante sus propias empresas como en los tiempos antiguos ante las imponderables catástrofes de la naturaleza. La

burguesía —clase a la que la ciencia hizo posible imponer su poder, haciéndole exclusiva beneficiaria— sabe bien que ese poder tendría su fin si sus empresas fuesen consideradas con ojo científico. Hace un centenar de años surgió la nueva ciencia cuyo objeto es el estudio de la sociedad, y surgió de la tucha de los oprimidos contra los opresores. Desde entonces algo del espíritu científico existe en el seno de la nueva clase de los trabajadores cuyo ambiente vital está en la gran producción: desde su punto de vista las grandes catástrofes se presentan como empresas de los poderosos [19].

El arte y la ciencia coinciden porque el propósito de ambos consiste en facilitar la vida de los hombres: la ciencia cuidándose de su mantenimiento, el arte de su recreación. En la era que se anuncia el arte logrará el goce de la nueva productividad, la que es capaz de mejorar en gran medida nuestro bienestar y podría constituir en sí misma, cuando no se la trabe, el deleite más grande [20].

Si queremos darnos plenamente a esta gran pasión de producir, ¿cuáles serán nuestras representaciones de la convivencia humana? ¿Cuál será la actitud productiva con respecto a la naturaleza y a la sociedad, que nosotros, hijos de una edad científica, asumiremos con placer en nuestros teatros? [21].

Será una actitud crítica. Con respecto a un río esa actitud consiste en construir diques; con respecto a un árbol fructífero, en hacerle injertos; con respecto a la locomoción, en construir vehículos y móviles; con respecto a la sociedad, en revolucionar a la sociedad. Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de frutos, a los que fabrican vehículos y a las transformaciones de la sociedad, a quienes invitamos a nuestros teatros rogándoles que no olviden sus propios y vivos intereses a fin de confiar el mundo a su razón y a sus corazones para que lo transformen según su propio talento [22].

Es verdad que el teatro podrá asumir una actitud tan libre sólo si sabe aliarse con las tendencias más impetuosas de la sociedad, asociándose a todos aquellos que tienen mayor interés en esa gran transformación. Basta del puro y simple deseo de desarrollar nuestro arte de acuerdo con los tiempos en que vivimos, para llevar este teatro de una era científica de los centros a la periferia. Allí se pondrá a disposición —por así decir— de las grandes masas, de aquellos que producen mucho y viven difícilmente para que se entretengan útilmente con sus grandes problemas. Para ellos podrá ser difícil responder a nuestro arte y comprender el nuevo modo de divertirse, por lo cual tendremos que aprender a descubrir lo que necesitan y cómo lo necesitan; pero de su interés podemos estar seguros. Estos hombres que parecen tan alejados de las ciencias naturales, lo están

porque se los mantiene alejados, y para poder apropiarse de las ciencias naturales tienen antes que desarrollar y poner en práctica una nueva ciencia de la sociedad; y por eso son los verdaderos hijos de la era científica, cuyo teatro no se pondrá en movimiento si ellos no lo ponen en movimiento. Un teatro que hace de la productividad la fuente principal del goce tendrá también que hacer de ella su tema principal, y tratará con particular empeño todo lo que hoy impide al hombre autoproducirse, o sea empeñarse en vivir, recrear y recrearse. El teatro debe dirigirse a la realidad para estar en condiciones y tener el derecho a producir imágenes eficaces de la realidad [23].

Esto facilita al teatro la tarea de apoyarse del mejor modo posible en las instituciones de enseñanza y de estudio. Aunque no se le pueda imponer toda clase de materias científicas que le quitarían el carácter de goce, es libre de divertirse en el estudio y la investigación. Produce entonces imágenes prácticas de la sociedad capaces de influirla, y las produce como verdadero y propio "juego"; para los edificadores de la sociedad expone las experiencias de la sociedad, pasadas y presentes, de modo tal que hagan posible el "goce" de las reacciones, los conocimientos, los impulsos que los más apasionados, los más sabios y activos de entre nosotros extraigan de los acontecimientos de cada día y del siglo. Ellos gozarán de la sabiduría que viene de la solución de los problemas, de la ira en que puede transformarse útilmente la compasión por los oprimidos, del respeto ante las cosas humanas —que es amor del hombre—; en suma, de todo lo que puede deleitar a quienes lo producen [24].

De ese modo el teatro podrá también hacer gozar a sus espectadores de la moralidad particular de su época, que nace de la productividad. Cuando el teatro sabe transformar la crítica, vale decir el gran método de la productividad, en fuente de goce, la moral no le impone otras obligaciones pero le deja por cierto muchas posibilidades. Con este método la sociedad también puede extraer goce de los fenómenos asociales, siempre que sean representados como grandes y vitales: entonces muestran con frecuencia inteligencia y dotes de particular valor empleadas no obstante con fines destructivos. La sociedad es, sin embargo, capaz de gozar la libre magnificencia de un río ruinosamente desbordado, pero cuando tiene el poder de dominarlo: sólo entonces es realmente suyo [25].

EL GOCE ARTÍSTICO*

1. En el arte, los hombres gozan la vida.
2. Produce goce la perfección técnica de las reproducciones.
3. Produce goce el establecimiento de un orden para los fenómenos.
4. Produce goce la justificación del propio punto de vista.
5. Produce goce el fortalecimiento de la voluntad de vivir.
6. Existe un gran arte y un arte pequeño, un arte útil y uno dañino, un arte bajo y uno superior —pero no existe un arte hermoso y un arte feo.
(fragmentario)

* Bertolt Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst*, t. III. Suhrkamp Verlag, 1967, p. 221. Trad. de Bolívar Echeverría.

IV LA OBRA DE ARTE

NIKOLAI BUJARIN
LOS FORMALISTAS Y LOS ELEMENTOS FORMALES

ERNST FISCHER
ASUNTO, CONTENIDO Y FORMA

BERTOLT BRECHT
EL FORMALISMO Y LAS FORMAS

HENRI LEFEBVRE
DIALÉCTICA INTERNA DE LA OBRA DE ARTE

GEORG LUKACS
LA INDIVIDUALIDAD DE LA OBRA DE ARTE

ANTONIO GRAMSCI
SOBRE EL CONTENIDO Y LA FORMA

INTRODUCCIÓN

Al estudiar la estructura de la obra de arte, los estéticos marxistas la han considerado siempre como una totalidad unitaria, y esa unidad la han concebido, sobre todo, como unidad de contenido y forma. Sin embargo, partiendo del carácter social e ideológico del arte se ha tendido con frecuencia a subrayar el papel determinante del contenido, y derivado o secundario de la forma. Todo énfasis en la forma ha parecido, por ello, sospechoso, y se ha hecho acreedor al calificativo de formalista. Ahora bien, la reacción de los estéticos marxistas contra el formalismo —legítima en cuanto que tiende a romper la unidad indisoluble de contenido y forma— se ha traducido las más de las veces en la sobreestimación del contenido, y, de este modo, en un enfoque diametralmente opuesto: el contenidismo. Pero, formalismo y contenidismo, no son sino intentos de elevar al plano de lo absoluto uno y otro elementos de la estructura total, tras de haberlos abstraído, o desgajado artificialmente, de la totalidad viva en que cobran sentido.

Ahora bien, de estos dos extremos es precisamente el formalismo y no el contenidismo el que más ha preocupado a los estéticos marxistas. Los textos que presentamos a continuación expresan la reacción contra el formalismo, pero a la vez tratan de situar en su justo plano el papel del contenido sin caer —como se ha caído en el pasado— en la otra reacción unilateral y opuesta: el contenidismo. Así pues, en este terreno común tratan de encontrarse los textos recopilados.

La estética marxista ha vivido durante largo tiempo en un proceso de lucha contra el formalismo: real y contundente éste, unas veces; mitigado, en otras, y ficticio, en muchas ocasiones. La lucha se ha sostenido casi siempre desde las posiciones contenidistas que, al absolutizar el papel del contenido ideológico, ignoraban o desdeñaban el papel de la forma al no ver que en la obra de arte sólo existe el contenido *formado*. Las fuentes de este contenidismo —en la estética marxista— se remontan a tesis plejanovianas del “equivalente social” del fenómeno literario. Se desarrolla a su vez, en los años 20, con las concepciones sociologistas que tienen en V. Friche, Pereversev y Medvédev a firmes exponentes. Friche, por ejemplo, sostiene que las obras literarias “traducen la vida económica y social en un lenguaje de signos simbólicos peculiares”. El contenidismo no estriba aquí en poner en relación el lenguaje literario con la vida económica y social, sino justamente en no atender a la peculiaridad de sus signos. Es lo que sucede asimismo cuando se trata de establecer una correspondencia entre un estilo poético y un estilo económico o político, sin poner de relieve el carácter de específico del primero, con lo cual éste se convierte en una mera traducción del segundo.

Aunque los estéticos marxistas han superado ya hace tiempo este crudo contenidismo no se han liberado totalmente de otras manifestaciones de éste. Y ello justifica el que Della Volpe someta a crítica esta concepción, teniendo presente sobre todo a Lukacs.

El adversario contra el que ha apuntado siempre el contenidismo es el formalismo. Y hay que reconocer que los formalistas rusos en los años 20 constituían una vigorosa escuela teórica con representantes tan brillantes como Sklovsky, Brik, Jakobson, Eijembaum, Tyniánov, Zhirmunsky, Tomachevski y otros. Se agrupaban por aquellos años en la “Sociedad para el estudio del lenguaje poético” (OPOIAZ), y en ese periodo de lucha de tendencias estéticas y artísticas, ocuparon hasta finales de la década del 20 una posición muy importante.

Los formalistas rusos hacían hincapié en el análisis de la estructura formal de la obra o búsqueda de sus leyes internas, particularmente de la obra poética. Les interesaba descubrir las cualidades de los materiales literarios y examinar su transformación por medio de procedimientos artísticos determinados. “La obra literaria —decía Sklovsky en 1921— es la suma total de los procedimientos estilísticos empleados en ella.” En el problema vital de las relaciones entre contenido y forma, negaban todo papel al contenido, al margen de su correlación con la forma. El contenido es

la forma —solían decir— y ésta la concebían “no como una envoltura, sino como una totalidad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, al margen de toda correlación” (B. Eijembaum). Los formalistas se desentendían del enfoque ideológico, psicológico o sociológico de la obra para concentrarse en el análisis inmanente de ella, concebida en su integridad y unidad; es decir, como “forma”.

Los estéticos marxistas no podían aceptar ese rechazo del carácter social e ideológico del arte, sobre todo cuando Sklovsky sentaba tesis como ésta: “el arte, siempre independiente de la vida, no puede reflejar en modo alguno el color de la bandera que corona la ciudadela”. Pero el rico, diverso y vigoroso movimiento formalista no podía ser combatido venturosamente con las armas simplistas de un crudo sociologismo. Por ello, el primer oponente de fuste es León Trotsky quien, en 1924, en *Literatura y revolución*, a la vez que señala el carácter reaccionario de la doctrina formalista, reconoce la validez de sus métodos dentro de ciertos límites. Rechaza, en efecto, la tesis de la completa independencia del “factor estético” respecto de las influencias de carácter social, pero a la vez admite que “el arte puede y debe ser juzgado desde el punto de vista de sus relaciones formales porque no puede haber arte sin ellas”. Ese mismo año, Lunacharsky, a la sazón Comisario de Educación Pública, escribe un artículo (“El formalismo en el estudio del arte”) en el que sostiene que el formalismo es una forma de escapismo, un producto espiritual de una clase decadente, una reliquia del viejo régimen. Sin embargo, la confrontación entre formalistas y marxistas se prolonga durante algunos años con resultados fecundos para ambos: los marxistas dejan el sociologismo, al menos en su forma descarnada, en tanto que los formalistas —como el propio Sklovsky, Tyniánov y Eijembaum— se acercan al marxismo, y sin renunciar a sus búsquedas formales tratan de establecer un puente entre ellas y las influencias sociales. El arte (la literatura) es considerado entonces como un sistema o serie que se halla en correlación con otros sistemas o series que lo acondicionan, entre ellas la vida social. El estudio de Tyniánov, de 1927, que incluimos en el siguiente capítulo es muy característico de esta tendencia a reconocer el papel de los factores sociales, lo que le lleva —dentro de este empeño de enriquecer mutuamente al marxismo y al formalismo— a desarrollar tesis que pueden ser suscritas por una estética marxista.

El texto de Bujarin, aquí recopilado, data de 1934, y forma parte de su intervención en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos que marca un viraje radical —como ya hemos señalado— en el terreno de la estética y de la práctica artística al proclamarse en él al realismo socialista como método creador del arte soviético. Sin embargo, Bujarin se instala todavía en el terreno de la polémica que había durado ya más de una década. Somete, ciertamente, a una profunda y denodada crítica la absolutización de las investigaciones de los formalistas rusos —ya casi reducidos al silencio—, pero por otro lado, enfrentándose a los críticos marxistas que desdennan el análisis de los elementos formales, subraya su necesidad como “parte

indispensable de un campo de trabajo más amplio”.

Posteriormente la lucha contra el formalismo pierde este sentido preciso. Por formalismo se va a entender toda preocupación por la forma, el interés por el lenguaje o los medios de expresión y, particularmente, todo intento de innovación formal. Esto se pone de manifiesto muy elocuentemente en las intervenciones de Zhdánov de los años 1946-1948. La lucha contra el formalismo, con este significado, se convierte —de hecho, no de palabra— no sólo en una reivindicación del contenidismo, sino también de los medios realistas tradicionales de expresión. Y como esta situación no ha cambiado en lo fundamental en algunos sectores marxistas, se requiere situar en su verdadero terreno el problema de las relaciones entre contenido y forma, o de la unidad de uno y otro elemento dentro de la individualidad o totalidad de la obra de arte.

A la necesidad de esclarecer estas cuestiones responden los restantes textos recopilados en este capítulo. Ernst Fischer pone de relieve la importancia del contenido, pero no por ello ve en la forma un elemento accidental, arbitrario o superfluo. “El arte —dice— genera la forma, y sólo la forma convierte un producto en una obra de arte.” Pero la forma que personifica el dominio del hombre sobre la materia, responde a la vez a un propósito social y, con el tiempo, tiende a ser conservadora, resistente al cambio. Para Bertolt Brecht, la unidad de contenido y forma es tan estrecha que ésta no podría concebirse al margen de esa unidad. “La forma desempeña una importante función en el arte. Sin serlo todo —agrega—, su importancia es tal, que basta con que se la descuide, para que la existencia misma de la obra de arte entre en peligro. No se trata de algo exterior al contenido.” La lucha contra el formalismo se hace necesaria como “lucha en contra de la falsificación de la realidad en nombre de la ‘Forma’”, pero —advierte Brecht— que no debe rebajarse —como suele hacerse— “a una lucha indiscriminada contra el proceso mismo de conformación, sin el cual todo arte es imposible”. Henri Lefebvre trata de dialectizar la relación entre contenido y forma viendo en el proceso de formación de aquel un proceso dialéctico; por ello nos propone un análisis dialéctico del movimiento interno de la obra. Bujarin, por su lado, en el texto antes citado, pone de manifiesto la contradicción de contenido y forma y enfoca también dialécticamente la unidad de la obra de arte. Georg Lukacs nos presenta la obra artística como un “mundo propio”, en su individualidad, como una obra cerrada en sí misma, pero a la vez no solipsística, ya que alude a la realidad que es reflejada también por otras obras. Esta individualidad única de la obra de arte entraña asimismo la unidad indisoluble del contenido reflejado y de la forma evocadora.

Finalmente, Gramsci precisa en qué terminos pueden distinguirse contenido y forma, y hablarse de la prioridad del primero. En cuanto a la lucha entre “contenidistas” y “calígrafos” (formalistas) invita a considerarla en el terreno de la “historicidad” del arte.

NIKOLAI BUJARIN

LOS FORMALISTAS Y LOS ELEMENTOS FORMALES*

Aquí, una vez más, tendremos que ajustar algunas cuentas teóricas a los formalistas, asignándoles al mismo tiempo el lugar a que se han hecho acreedores entre los investigadores de la teoría del arte, y también aquellos que, en el campo sociológico (incluido el marxista) de la teoría literaria, tienden a simplificar la cuestión más de la cuenta. Tomaremos nuestros ejemplos de obras relativamente tempranas, escritas cuando los formalistas aún eran tales en el genuino sentido de la palabra. Los formalistas se orientaban por consideraciones de la siguiente naturaleza: El lenguaje poético —es decir, en último análisis, la palabra— es un principio constituyente de la poesía. Es necesario, por consiguiente, elucidar las leyes de las combinaciones de palabras poéticas (desde diversos ángulos). Puesto que “la poesía es lenguaje en su función estética”, los “métodos lingüísticos” representan “el único héroe” en la ciencia de la literatura.¹ En otras palabras: la naturaleza específica de la poesía requiere el estudio de estos métodos, que constituyen el único objeto de la teoría literaria. Desde este punto de vista, la manera marxista de plantear la cuestión se convierte en simple dislate: una intromisión injustificada de problemas extraños y métodos completamente inadecuados. La cuestión ha sido abordada con mucho más sutileza por Zhirmunsky, pero en último análisis ni siquiera él se apartó considerablemente de sus colegas. “La poética”, leemos, “es una ciencia que estudia la poesía como un arte... Lo que ahora es objeto del más animado interés científico no es la evolución de una concepción filosófica de la vida o del ‘sentimiento de la vida’ en los grandes monumentos de la literatura, no es el desarrollo histórico ni el cambio de la psicología social en su interacción con la psicología individual del poeta creador, sino el estudio del arte poético: la poética histórica y teórica”.²

La base teórica en que se apoya esta conclusión la proporciona el argumento del autor relativo a la verdadera unidad de la llamada “forma” y del llamado “contenido” en el arte. “En la más estricta realidad, tal división del *qué* y el *cómo* en el arte representa tan sólo una abstracción convencional. El amor, el dolor, las trágicas luchas del alma, las ideas filosó-

* Del informe de N. Bujarin, “Poeziya, poetika i zadachi poeticheskogo tvorstva v SSSR (Poesía, poética y tareas de la creación poética en la URSS), presentado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, Moscú, 1934. Trad. inglesa en *Problems of Soviet Literature*, H. G. Scott ed., New York, 1935. Trad. esp. de José Luis González.

¹ Jacobson, Roman, *Noveishaya russkaya poeziya* (La nueva poesía rusa). Viktor Jlébnikov, Praga, 1921, p. 11. [E.]

² Zhirmunsky, Viktor, *Voprosy teorii literatury* (Problemas de teoría literaria), Leningrado, 1928. [E.]

ficas, etc., no existen en la poesía por sí mismas, sino en la forma concreta en que han sido expresadas en una obra dada". "Todos los hechos del 'contenido' vienen a ser también fenómenos de la forma." Esto es cierto y falso a la vez. Es falso porque el autor sólo ve la unidad, pero no la contradicción; considera el complejo total sólo desde el ángulo de la lógica formal, y no dialécticamente. Este es el primer punto. En segundo lugar —y esto es mucho más importante en el caso que nos ocupa—, el razonamiento del autor está viciado en su raíz. En realidad, lo que examinamos aquí es una ciencia cuyo deber consiste en entender la poesía (histórica y teóricamente, sin detenernos aquí en la cuestión de la arbitrariedad de esta antítesis) *en cuanto arte*. Esta unidad vital y orgánica, que se desarrolla y evoluciona, contiene elementos de "amor, dolor... ideas filosóficas". Estos son expresados en una forma (poética) definida, pero en su aspecto transformado pasan a formar parte del "todo". ¿Cómo ha de entenderse este "todo" sin aludir a la génesis, al origen, al desarrollo, etc., de todos estos elementos?

Evidentemente debemos extraer la conclusión exactamente opuesta a la de Zhirmunsky, a saber, que puesto que todos los elementos enumerados han pasado a formar parte de algún todo sintético —una obra de arte—, entonces, a fin de entender este todo en todos sus aspectos, debemos trascender sus límites y revelar las fuentes del proceso morfológico en su totalidad. No es posible entender la ley sin trascender los límites de las fórmulas legales. No es posible entender la religión sin trascender los límites de la teología dogmática. No es posible entender el arte sin analizar sus conexiones con toda la actividad vital de la sociedad, porque el arte no debe ser transformado en una metafísica "cosa en sí". Además, como hemos visto ya, la "forma" misma de la palabra en sí "posee contenido", y ello no sólo en cuanto factor morfológico en cada nueva obra poética. "Posee contenido" en otro sentido también: a saber, en cuanto que condensa la experiencia social-histórica. La selección de metáforas en su forma concreta no "se da" como resultado de la lógica inmanente de las palabras, sino que es tomada de las circunstancias de la vida, al igual que el género, el estilo y mil cosas más.

La estrechez y la unilateralidad del "formalismo puro" obliga a Zhirmunsky a criticar, con justa razón, la estructura teórica de los argumentos de Eijembaum. Sin embargo, Zhirmunsky se aparta de su posición e inevitablemente empieza a contradecirse. En otro trabajo, al analizar la presencia de "elementos extraños" en el arte, concluye: "Todos estos ejemplos plantean la cuestión de los límites de la poética histórica (y no sólo histórica, podríamos añadir nosotros *N. B.*) y la delimitación de sus problemas dentro de la esfera de una ciencia de la literatura más amplia." Muy bien. Pero en ese caso nos enfrentamos a la siguiente conclusión: o bien esta "ciencia más amplia" se ocupa del arte —en cuyo caso toda la estructura fundamental del argumento del autor se viene abajo—, o bien es una ciencia cuyo objeto es mucho más amplio que el arte —en cuyo caso el argumento del autor relativo a la unidad de la llamada forma y

del llamado contenido se derrumba, es decir, que la concepción del autor se viene al suelo por el otro extremo.

Zhirmunsky, por último, hace un intento desesperado de naturaleza dualista. Subdivide el arte en dos tipos: 1] "las artes puras, formales, sin objeto, como los ornamentos, la música, la danza", en las que "el material mismo de que están hechas es convencional en su médula, abstracto, estético, exento de la carga (!! — *N. B.*) del significado, la significación material y las tareas prácticas"; y 2] las artes "con un objeto o tema", "como la pintura, la escultura, la poesía y el arte teatral", "cargadas de significado", en las que "el material del arte no es especialmente estético..." Este intento, sin embargo, es doblemente fatal para el autor. Es fatal porque tal división sencillamente no se ajusta a los hechos. El ornamento es una imagen de cosas, personas, plantas, animales, simbolizado en alto grado, o bien está directa e íntimamente relacionado de otra manera con la "vida práctica" (por ejemplo, las pinturas en la cerámica). La música, como tal, no es en modo alguno un arte "sin objeto"; basta mencionar a Beethoven, a Wagner, la música eclesiástica; existe incluso una música filosófica, como la de Scriabin. La danza posee una grandísima significación vital (e incluso una significación puramente práctica): las danzas guerreras, las danzas eróticas, etc. En segundo lugar, este intento es fatal para el autor porque contradice decisivamente sus ideas, pues en esta ocasión arranca injustamente una serie de elementos del todo estético so pretexto de que constituyen una "carga" y son antiartísticos.

Hemos escogido a Zhirmunsky porque es uno de los críticos de arte más sutiles del campo formalista o "semiformalista". Su congénere espiritual fuera de nuestras fronteras, el profesor O. Walzel, naufraga más o menos en las mismas contradicciones en su búsqueda de una "investigación literaria sintética" (*synthetische Literaturforschung*).

El análisis precedente nos da la clave para la solución positiva del problema. Una ciencia integral de la literatura debe incluir la elucidación de las leyes de la literatura en su conjunto, como una función activa en la vida de la sociedad, como una "supraestructura" de tipo peculiar, y esto debería incluir las leyes, condicionalmente hablando, de los "elementos formales" también.

Como una sub-especie de tal ciencia literaria, como una rama condicionalmente especializada, podríamos tener también una ciencia de esos elementos formales, los cuales deberían poseer asimismo su base sociológica. Esto no excluye la posibilidad de investigaciones especiales dentro de una esfera limitada y tal vez más reducida aún. De ahí que también puedan obtenerse resultados valiosos a partir, por ejemplo, del trabajo realizado para elucidar las leyes especiales que rigen la técnica de la construcción del verso, o del trabajo dirigido exclusivamente al problema de las imágenes, o a los problemas del sonido en relación con la imagen, etc., etc. Todas éstas serían "ramas" especiales que aportarían materiales para una ciencia integral de la literatura. Por consiguiente, la tendencia que puede

observarse con frecuencia en nuestras propias filas marxistas —a saber, una actitud puramente nihilista frente al problema de la forma en cuanto tal— es completamente errónea. En este caso la investigación literaria no viene a ser más que una superficial caracterización social-clasista del llamado contenido ideológico de la obra poética, que, en su forma escueta, rudimentaria y simplista, es proyectada a la caracterización del poeta en cuanto poeta. Como hemos visto anteriormente, sin embargo, la forma y el contenido constituyen una unidad, pero una unidad de contradicciones. Más aún, tal actitud lleva a entender por “contenido” lo que es, hablando con precisión, la fuente ideológica del contenido y no su transformación artística. Huelga decir que esto conduce a conclusiones completamente incorrectas.

Debe entenderse clara y precisamente que existe una tremenda diferencia entre el formalismo en el arte, que es necesario rechazar enfáticamente, el formalismo en la crítica literaria, que es igualmente inaceptable, y el análisis de los elementos formales en el arte (que no es formalismo en modo alguno), un análisis sumamente útil y que en la actualidad, cuando tenemos que “dominar la técnica” en todos los campos, es absolutamente indispensable.

El formalismo en el arte denota la autocastración del arte en cuestión, el sumo embrocamiento de sus partes componentes: un fenómeno relacionado con la extremada contracción del círculo en el que tal arte sedicente ejerce su influencia. Es el individualismo que raya en el solipsismo, donde el sonido casi deja de ser una forma dotada de “contenido” alguno. En la poesía tenemos tal fenómeno en la forma del “lenguaje irracional”. Cuando leemos:

*Lula, lola, lala-gu,
Liza, lola, lula-li,
Pinos, shu-yat, shu-yat.
Gui-i, gui-i-u-u...*

el contenido puramente sonoro (la melodía musical del verso) está en contraste directo con las palabras “humanas” individuales. La palabra deja de ser una palabra porque queda desprovista de todo significado. Toda la riqueza viviente de la poesía desaparece. Sklovsky concluyó su artículo “Sobre la poesía y el lenguaje irracional”³ con la “profecía” de Slowaki⁴ en el sentido de que: “Llegará un momento en que sólo los sonidos en la poesía interesarán a los poetas.” Esta esperanza, expresada por uno de los principales teóricos del formalismo, explica cabalmente por qué este último ha desempeñado un papel tan negativo en relación con la poesía como arte. Cuando Paul Verlaine, ese brillante maestro del verso, poeta

³ Viktor Sklovsky, “O poezii i zaumnon jazyke” (Sobre la poesía y el lenguaje irracional), 1916; *Poetika* (Poética), 1919. [E.]

⁴ Juliusz Slowaki (1809-1849), poeta romántico polaco. [E.]

de los estados de ánimo más sutiles y delicados, exigió “*de la musique avant toute chose*” (“la música ante todo”), nunca soñó siquiera con adoptar el lenguaje de “Dyr bul shirr-ubeshur” a la manera de Kruchenij.⁵

Los formalistas tienen una lógica del desarrollo muy peculiar. Si el llamado “contenido” ha de considerarse como un “elemento extraño”, si todo “significado” no es más que una “magnitud de recargamiento”, si este significado “obstruye el camino” de la emoción estética, entonces, por supuesto, la línea principal de desarrollo de la poesía puede expresarse en la consigna de: “¡Abajo el *Fausto* y viva el ‘Dyr bull shirr!’”. Así, la “emancipación teórica del ‘significado’ conduce en la práctica a la irracionalidad”. Debe tenerse en cuenta que no hablamos aquí de la “construcción de palabras” y que nuestro punto de vista no es en modo alguno el del notorio Almirante Shishkov.⁶ Lo que venimos examinando es una tendencia a eliminar la palabra como tal, a destruir todos los conceptos, a denigrar la imagen, en otras palabras, a aniquilar la poesía como un arte verbal. La dialéctica del formalismo se desarrolla de la siguiente manera: los formalistas comienzan con su “Evangelio según San Juan” promulgando la tesis de que “en el principio fue el verbo”, y definen la esencia de la poesía por medio de la palabra y sólo de la palabra, para terminar eliminando del todo esa palabra y demoliendo así su principio central. El individualismo extremo de estos argumentos indica también sus raíces sociales. Tales argumentos tienen su origen en el abyecto temor a la inundación de nuevo “contenido” que acompaña a la revolución y que volcó las mesas en tantos salones de té, en el enclaustramiento de tantos intelectuales burgueses “individuales” y “orgullosos” que desean recluirse en la cueva del anacoreta profesional.

Resulta interesante rastrear la evolución del formalismo en el arte como la evolución de la decadencia en el arte burgués. Ya he tenido ocasión de mostrar una vez en letra impresa cómo en la época de decadencia universal que actualmente vive toda la humanidad burguesa, ésta despoja a todo arte del elemento de contenido, es decir, cómo destruye, en última instancia, el arte mismo.

Así sucedió con la pintura, cuando los artistas burgueses, al empobrecer constantemente los elementos de “contenido”, llevaron a la pintura al borde de una “mancha decorativa” y “pura”; todo lo que queda es la “mancha” como un principio, y todo progreso ulterior queda vedado. Lo mismo sucedió con la escultura, a través del expresionismo, cuando todo lo que quedó fue una línea curva... y nada más. En la arquitectura, los artistas burgueses empezaron a mostrarse temerosos del “contenido” superfluo, se redujeron a las formas geométricas absolutamente simples y quedaron encerrados, aquí también, en un callejón sin salida.

El empobrecimiento de los elementos de contenido acarrea su némesis

⁵ Alexei E. Kruchenij (n. 1886), poeta futurista ruso. [E.]

⁶ Alexander S. Shishkov (1754-1841), escritor reaccionario ruso. Se opuso a la reforma lingüística de Karamzin. [E.]

en el suicidio de la forma artística en cuestión. Cuando la decadencia del arte alcanza sus límites últimos, da comienzo un proceso de frenética búsqueda en diferentes direcciones que continuará hasta que la otra mitad del género humano —el proletariado, la población trabajadora— logre crear un arte sintético que reunirá todas las riquezas de la sociedad humana y creará obras maestras de humanidad integral; y esto no tendrá nada en común con los eunucos físicos o espirituales, a los que verá con desprecio y aborrecimiento.

El formalismo en la teoría literaria, como hemos visto, está estrechamente vinculado con el formalismo en el arte mismo. Su error más flagrante consiste en que intenta, en principio, arrancar al arte de su contexto social y vital. Crea la ilusión, o la ficción, de una "serie" completamente independiente de fenómenos en el arte. Confunde la naturaleza específica del arte con su completa autonomía. Por lo que toca a las leyes del desarrollo del arte, las ve únicamente en las leyes immanentes de su morfología, con total desvinculación de los problemas morfológicos más importantes de la vida social en general. Esta concepción seca, insulsa y devitalizada debe rechazarse categóricamente.

Nada de esto debe confundirse con la tarea de analizar los elementos formales en el arte. Este análisis, como hemos visto anteriormente, es necesario y útil en grado sumo. Los formalistas consideraron que este trabajo lo era todo; dedujeron principios generales a partir de este material. Esto es erróneo y perjudicial. Pero un análisis de los elementos formales en el arte, un estudio profundo de todos los problemas de la estructura del lenguaje poético, es una parte indispensable del campo de trabajo más amplio. Y a este respecto hay algo que aprender incluso de los formalistas, que investigaron estos problemas mientras los críticos literarios marxistas los han visto con absoluto desdén.

Esta cuestión adquiere una importancia y una actualidad especiales precisamente ahora, cuando el problema del legado cultural en general y el problema del dominio de la técnica del arte en particular se han planteado de nueva cuenta y con seriedad. Pero antes de examinar la cuestión, es necesario en primer lugar decir unas palabras acerca del problema general, a saber, dar respuesta a la pregunta de cómo, en general, es posible aprender de los "viejos maestros", los "clásicos", los "predecesores", etc.

Esta interrogante no es en modo alguno ociosa, y la claridad con que le busquemos respuesta evitará muchos errores. La esencia de todo el asunto puede resumirse brevemente de la siguiente manera: toda obra poética es una unidad integral en la que el sonido, las ideas, las imágenes, etc., son partes componentes sintéticamente unidas. Por otro lado, es también una unidad desde el punto de vista sociológico, puesto que todas las partes componentes y su síntesis, consideradas en conjunto, son "reflejos ideológicos" de un periodo y de una clase social definidos. ¿Cómo es posible entonces, bajo tales circunstancias, aprender? ¿No deberíamos, por el con-

trario, rechazar de plano todos los "contenidos", todas las "formas", todos los "métodos" anteriores. Como es bien sabido, algunas personas han llegado a tales conclusiones, aun cuando las mismas son evidentemente absurdas. La respuesta general a esta cuestión la ha dado la dialéctica materialista, según la cual la "negación" no es pura destrucción, sino una nueva fase en la que "lo viejo" existe *in aufgehobener Form* ("en forma levantada") o "superada" para usar la terminología de Hegel. En tal tipo de "movimiento" tenemos la posibilidad de una sucesión que combinaría tanto una ruptura con lo viejo como una continuación peculiar de éste. Ciertos elementos, cuando se trasladan a otra combinación, a otro contexto, empiezan a vivir una nueva vida, y de esta suerte se obtiene una nueva "unidad". La razón de ello es que una unidad no es una magnitud monolítica, sino que contiene contradicciones internas. Podemos observar cosas similares en el campo de la vida material: cuando importamos una nueva máquina, la insertamos en un nuevo complejo de organización técnico-económica, y el "significado" de la máquina se hace, en consecuencia, diferente. Lo mismo, aproximadamente, sucede en la esfera de las ideas —*mutatis mutandis*, por supuesto.

Esta cuestión tiene otro aspecto muy diferente. ¿Es posible aprender de alguna manera a ser poeta?

Una respuesta perfectamente correcta, a nuestro juicio, fue la que dio a esta pregunta Valery Bryussov. "La capacidad para la creación artística", dijo Bryussov, "es un don innato, como la belleza del rostro o una voz bien timbrada; esta capacidad puede y debe cultivarse, pero ningún esfuerzo o estudio, por grande que sea, permite adquirirla. *Poetae nascuntur* (los poetas nacen)." El desarrollo de la capacidad poética se logra con dificultad. "Los poetas verdaderamente grandes, dotados de genio creador, alcanzaron la maestría técnica sólo mediante la búsqueda lenta y el trabajo prolongado y paciente." Así llegamos a enfrentarnos a los problemas de la poética como tecnología de la creación poética. En otras palabras: la elucidación de las leyes que gobiernan los llamados elementos formales puede presentarse bajo la forma de normas definidas. La poética aparece, entonces, no sólo como una parte de la teoría de la literatura, sino que, al ser trasladada a otra clave lógica, adquiere la significación de un sistema de reglas. Lo que tenemos en mente no es, por supuesto, una exposición del asunto a la manera de un manual escolar, aunque incluso esto resulta útil cuando se trata de elevar el nivel general de la cultura poética, sino una comprensión consciente de la cabal importancia de *este* factor también. Sin un estudio de la tecnología de la creación poética no es posible aprender el "artificio" específico, "el oficio del poeta", como lo expresa Bryussov, no muy exactamente, en sus *Experimentos*. Claro está —y esto nos parece axiomático— que los "estudios" no pueden y no deben, por ningún concepto, limitarse a esta "tecnología". Ni siquiera aquella parte de los estudios que se refiere al problema del "legado cultural" puede reducirse a tales límites. Pues, mientras más amplios sean nuestros horizontes en todas di-

recciones, más fructífero será el proceso de apropiarnos ese legado. Ello no obstante, una solución de este problema elementalísimo es absolutamente indispensable, y es preciso que subrayemos esto con fuerza especial porque el problema en cuestión, por una u otra razón, no ha sido captado hasta ahora por nuestros poetas y tampoco —lo cual es también sumamente importante— por nuestros críticos reconocidos. Los problemas del ritmo y el metro, de la notación verbal, de la construcción estrófica, etc., deben entrar en la esfera del estudio cuidadoso, y el poeta realmente no debe parecerse a aquel personaje de Dmitryev⁷ que

“Olvida su falta de conocimiento cuando cae en éxtasis”.

Tal es, en nuestra opinión, el problema de la poética como tecnología de la creación poética.

Nuestra atención más seria debe dirigirse ahora, a mi juicio, a este aspecto del problema. Y esto es aplicable a la crítica también.

En la actualidad, una de las principales tareas de la crítica consiste no sólo en dar un equivalente socio-económico y socio-político exacto de los diversos poetas, tendencias poéticas, etc., sino también en analizar unos y otras cuidadosamente desde el punto de vista del lenguaje, las imágenes, la construcción estrófica, la notación verbal, etc.

Sin tal análisis, la crítica literaria en la actualidad no tiene pleno valor. En los días en que combatíamos y vencíamos a la sociedad burguesa, nuestra crítica era un ariete que golpeaba al enemigo. Escogimos lo principal, la cuestión más aguda, o sea el factor socio-político, y éste, en nuestras manos, fue una lanza que arrojamos contra el adversario.

Pero cuando nosotros mismos construimos, cuando necesitamos aprender el oficio, cuando sabemos que cierto número de poetas han tomado ya su posición sobre la base de un programa político definido, cuando sabemos con toda certeza que ideológicamente están ya muy cerca de nosotros (y claro está que siempre habrá renegados y que debemos ser despiadados con nuestros enemigos y no descuidar por un instante nuestra vigilancia), ahora, por supuesto, esto no es todo. Debemos, al mismo tiempo plantear el problema del oficio como nunca antes; y la crítica, al analizar los objetos de su atención, debe poner bajo el microscopio este aspecto importantísimo y esencial de la cuestión.

Tal crítica, lamentablemente, no ha alcanzado todavía entre nosotros su plena estatura. Pero ésta es una de las tareas que tenemos por delante actualmente en el frente literario.

ERNST FISCHER

ASUNTO, CONTENIDO Y FORMA*

Para salvar un contenido social pasado de moda, la clase dominante adopta posiciones protectoras hacia las formas viejas —aunque siempre está preparada, en un momento crítico, a abandonarlas a cambio de una dictadura sin disfras. Al mismo tiempo, trata de hacer sospechosas las nuevas formas —que pueden no haber llegado a la plena madurez aún— y así condenar el nuevo contenido social. Se hace cada vez más difícil el glorificar o justificar el viejo contenido social del capitalismo con todos los desastres que conlleva. Y así, los campeones del capitalismo ahora defienden “sólo” sus formas de expresión sociales y políticas. Esta tendencia a pasar por alto el contenido, este énfasis puesto en la forma como si fuera lo esencial, es más, lo único digno de atención, también han afectado a una parte grande de la intelectualidad del mundo capitalista y han producido el fenómeno del “formalismo” en la esfera de las artes. No se trata en verdad de los medios de expresión artística (pues no puede objetarse la experimentación con nuevos medios); se trata de un problema más profundo, más general del “formalismo” como un fenómeno típico de una forma social que ya no está a tono con los tiempos, típico de la sobrevivencia excesiva de una clase dominante.

EL ASUNTO, EL CONTENIDO, EL SIGNIFICADO

He tratado de demostrar cómo el problema de contenido y forma no se limita a las artes y cómo la idea de que la forma es primaria y el contenido secundario es una reacción típica de toda clase dominante cuando ve su posición amenazada. Dentro de este esquema general, examinemos la cuestión de contenido y forma cuando ocurre específicamente en las artes, recordando que las artes tienen sus propias leyes y sus problemas socialmente condicionados. Primero debemos considerar el concepto del contenido en literatura y arte. ¿Es demasiado vago el término? ¿Se refiere al tema o al asunto de una obra de arte o a su significado o mensaje? (Pero quizás el término “mensaje” suena demasiado a propaganda y debemos hablar sólo del *significado* de una obra de arte, significado que no se revela en los detalles de la obra sino en su totalidad). Aunque asunto y significado se conectan mutuamente a menudo, no son, sin embargo, lo mismo. Dos artistas o escritores pueden interpretar y manejar un asunto de

* De *La necesidad de arte (Un enfoque marxista)*, trad. de Adelaida de Juan y José Rodríguez Feo, Ed. Unión, La Habana, 1964, pp. 163-165, 175-178, 190-192, 207-212. (Existe otra versión esp. de Ed. Península, Barcelona, 1967.)

modo tan diferente que sus obras dejarán de tener mucho en común. La selección del asunto es, naturalmente, muy importante y, a través de ella, entre otras cosas, podemos reconocer la actitud del artista o escritor. Goethe sabía exactamente lo que hacía cuando escogió los asuntos de *Fausto* y *Götz*. Estaban directamente relacionados con un periodo decisivo de la historia alemana, la Alemania que se desprendía de la Edad Media. Pero puede dárseles un contenido completamente distinto. (Recordemos sólo las versiones del tema de Fausto dadas por Marlowe, Lessing, Lenau, Grabbe, Thomas Mann y Hanns Eisler). El asunto sólo no determina una forma particular; pero contenido y forma, o significado y forma, se relacionan estrechamente en una interacción dialéctica.

El asunto alcanza nivel de contenido por la actitud del artista, pues el contenido no es sólo *lo* que se presenta sino también *cómo* se presenta, en qué contexto, con qué grado de conciencia individual y social. Un asunto como la "cosecha", puede ser tratado como un idilio encantador, un cuadro de género convencional, una prueba inhumana o el triunfo del hombre sobre la naturaleza; todo depende del punto de vista del artista, o de si habla como el apoloquista de la clase dominante, como un paseante dominical sentimental, un campesino disgustado o un socialista revolucionario. [...]

Uno debe preguntarse qué quiso decir el artista. Pero aunque tuviéramos la respuesta (lo cual no ocurre casi nunca), la segunda pregunta ha de ser inevitablemente: "¿Por qué quiso decir esto?" ¿Qué fuerzas externas, qué influencias peculiares a su época le obligaban, conciente o inconcientemente? ¿No será que el significado que quiso poner en la obra oculta otro más profundo, y que, en último análisis, es social —que pudiera contradecir la intención del artista? ¿A qué criterios objetivos puede referirse el observador? Una obra de arte está impregnada de la atmósfera de un periodo y una personalidad. Pero, ¿permanece incambiable esa atmósfera durante siglos? ¿No cambia la obra misma en un mundo cambiado? ¿No es a menudo más cierto el juicio de la posteridad que el de los contemporáneos? ¿No puede algo que en el momento no era más que un vago presentimiento del futuro convertirse asombrosamente en el presente de hoy? La calidad artística de un cuadro puede ser discutida objetivamente, pero su significado permite muchas lecturas. Hubo un "el Greco" del siglo xvi; luego, por mucho tiempo, no hubo ninguno; hoy hay un "el Greco" del siglo xx. Siempre buscamos lo que necesitamos, y una obra de arte no es nunca un hecho en sí misma. Siempre requiere una interacción con un espectador. Descubrimos el significado de una obra: pero también le damos una.

Pero cualquiera que sea el significado de un cuadro (y muchas obras de arte permiten interpretaciones diferentes a medida que cambia el tiempo), siempre es mucho más que el mero asunto (por ejemplo, "Nubes borrascosas sobre una ciudad"). Un pintor naturalista puede tratar el mismo asunto de tal manera que su cuadro no signifique más que una tormenta verdadera, "natural", sobre una ciudad verdadera, "natural". Entonces el observador no tendría otra cosa que hacer que reconocer la exactitud con

la que el artista ha reproducido una tormenta. Esto reduce el contenido o significado de un cuadro al mínimo, es decir, al nivel logrado de parecido. La obra de arte se convierte entonces en una mera copia de la realidad, vista desde afuera, desprovista de contenido o idea, sin lograr ella misma una realidad nueva e importante. Puede ser un cuadro bien pintado y en eso puede residir su razón de ser —pero ¿cuál es el significado más profundo de una obra de arte si no hace más que copiar o registrar los fenómenos de la naturaleza, si no descubre, revela, sorprende los objetos? En su estudio sobre *La verdad y la verosimilitud de las obras de arte*, Goethe escribió, usando como punto de partida la anécdota clásica de un cuadro de Zeuxis:

Seguramente recuerdas los pájaros que vinieron a picotear los cerezos del gran amo. Bueno, ¿no prueba eso que los cerezos estaban excelentemente pintados? —En lo más mínimo: me prueba más bien que esos amantes de cerezas eran verdaderos gorriones. Pero ¿debe impedirme eso considerar excelente la pintura? —¿Te haré otro cuento más nuevo? —Prefiero oír un cuento que un razonamiento. —Un gran estudioso de la naturaleza poseía entre sus animales domésticos un mono, al que echó de menos una vez y encontró, después de larga búsqueda, en su biblioteca. El animal estaba sentado en el suelo y se había rodeado de los grabados de una obra sin encuadernar sobre las ciencias naturales. Asombrado de tal estudio por parte de su animalito, el estudioso se acercó y se encontró para gran sorpresa y enojo, que el mono goloso se había comido todos los escarabajos pintados aquí y allá...

El mono goloso sin duda hubiera descubierto para su propia “sorpresa y enojo” que los escarabajos verdaderos sobrepasan a los pintados en sabor y valor nutritivo —en otras palabras, que la naturaleza es siempre más “natural” que el arte, y que el arte no puede esperar a este respecto, lograr lo que la naturaleza. De modo que es claro que no puede ser el fin y el propósito del arte reproducir la naturaleza: su significado y contenido no pueden ser solamente cuestión de parecido.

Pero por muy importante que sea reconocer que significado y contenido de una obra de arte van más allá de su asunto, no es menos esencial darle al asunto la importancia que merece. La evolución de los asuntos en la literatura y en las artes bien vale la pena de ser considerado. Pues la selección de asuntos refleja las condiciones sociales predominantes y la conciencia social. El cambio de asuntos de místicos a profanos; la penetración del mundo de los reyes nobles por el pueblo corriente; la secularización de asuntos sagrados al representar la vida cotidiana en las aldeas y en el campo; el descubrimiento de los hombres que trabajan como un tema digno de las artes; la sustitución del “drama noble” por la “tragedia burguesa” —todos estos nuevos asuntos sociales indican un nuevo contenido y exigen nuevas formas como la de la novela. Esta clase de des-

arrollo no se gobierna con una fórmula rígida, y no sigue una secuencia regular de hechos: primero un asunto nuevo, luego un nuevo contenido, finalmente una nueva forma. Se trata más bien de múltiples influencias complejas y mutuas, y artistas de genio como Giotto o Cervantes pueden hacer avanzar el proceso repentinamente saltando varias etapas. La permanencia de los asuntos tradicionales (especialmente los religiosos), la influencia continuada de un estilo viejo, toda una variedad de condiciones sociales, técnicas e ideológicas que pueden apoyarse o cancelarse temporalmente entre sí, el accidente afortunado de una gran personalidad artística, son todos factores que pueden atrasar o acelerar el desarrollo, de modo que un nuevo significado y nuevas formas pueden surgir, bien de manera gradual, dolorosa y con contradicciones, bien súbitamente y con facilidad. Cuando analizamos cualquier obra de arte específica, cualquier movimiento o periodo artístico, debemos prevenirnos de opiniones preconcebidas. Pero cuando consideramos las facetas de la historia del arte como una totalidad, no podemos menos que observar que los cambios en el contenido y la forma de las artes son, en última instancia, el resultado de cambios sociales y económicos. En última instancia, es el contenido nuevo el que determina las formas nuevas.

Con frecuencia un contenido nuevo puede expresarse con formas viejas; pero puede también destruir las formas viejas con una violencia casi explosiva y hacer surgir nuevas formas. [...]

LA FORMA Y LA EXPERIENCIA SOCIAL

Sin embargo, sería tonto concentrar toda nuestra atención sobre el contenido y relegar la forma a la condición de un elemento secundario. *El arte genera la forma y sólo la forma convierte un producto en una obra de arte.* La forma no es algo accidental, arbitrario o superfluo (como tampoco lo es la forma de un cristal). Las leyes y convenciones de la forma personifican la maestría del hombre sobre la materia; en ellas, la experiencia transmitida se conserva y todos los logros se preservan; constituyen el orden necesario al arte y a la vida.

Para comprender los fenómenos sociales o naturales debemos averiguar cómo surgen. La forma de un objeto social —un producto del trabajo— está directamente conectado con su función. El hombre primitivo le dio forma a una piedra, a un pedazo de madera o a un hueso para hacerlo satisfacer sus necesidades: en otras palabras, la forma es la expresión del propósito social. Incontables experimentos e intentos de imitación produjeron con el tiempo ciertas formas permanentes que resumían la suma total de experiencias pasadas en un campo particular. Miles de años antes de que la forma usual de una vasija fuera lograda, las vasijas fueron hechas para una finalidad *ad hoc*, para una función, no una forma. Finalmente, una forma particularmente útil y funcional fue retenida, como modelo para una producción más racional. La forma es la experiencia social solidificada.

La forma está también, hasta cierto punto, condicionada por los mate-

riales. Esto no quiere decir, como quisieran hacernos creer algunos místicos, que una cierta forma está "latente" en un material particular, ni que todos los materiales buscan su propia perfección, ni que hay que "desmaterializar", ni que el deseo del hombre de formar materiales es una "voluntad de formas" metafísica. Pero cada material tiene sus propiedades específicas que le permiten ser formados en formas específicas aunque posiblemente variadas. Así, las formas de las viviendas varían según el material usado —si la vivienda se hace de hierba o juncos o de madera, piedra o arcilla; el material más abundante determina en parte la forma de la vivienda. Del mismo modo, las proporciones y la simetría de una casa (o de cualquier otro producto de trabajo) no son el resultado de una "voluntad de forma" estética sino que están determinadas por la estructura del material y por la experiencia anterior del constructor. Una casa hecha a la diablo e irregularmente, tendrá una duración menor que una construida siguiendo ciertas leyes de simetría. Del mismo modo que la simetría en los cristales expresa un equilibrio de energía y por consiguiente un ahorro de energía, así la simetría de una casa o de cualquier otro objeto hecho por el hombre es también una expresión de equilibrio. Es cierto que el hombre primitivo no conocía las leyes teóricas que gobiernan la materia, pero las aprendió en la práctica y llegó a conocer el valor de la medida y el orden a través de la experiencia directa. Si recordamos que su experiencia en otros campos de la actividad colectiva también confirma el valor del ritmo y de la repetición rítmica, encontraremos que el elemento místico que se quiere ver en el respeto por el orden del hombre primitivo desaparece completamente.

Las formas que evolucionan de los procesos de trabajo colectivo —formas que son la experiencia social solidificada— tienden a ser extremadamente conservadoras. Si estudiamos el desarrollo de la producción, de la construcción, etc., encontramos que hay una tendencia a preservar las formas viejas aun cuando se haya adoptado un material nuevo. Inclusive, a veces, el material nuevo está como violado por la forma vieja. Los elementos del "estilo" primitivo de chozas hechas de hierba, arcilla o madera, pueden reconocerse en las construcciones posteriores de piedra. Las formas de los implementos de piedra aún persisten en los implementos de las eras de bronce y de hierro, aunque los materiales nuevos se prestaban a formas más prácticas. No hay nada sorprendente en esta tendencia conservadora de la forma; es una extensión de la tendencia de todas las colectividades a aferrarse a su experiencia social ya ganada duramente, a transmitirla de generación en generación como una herencia preciada. [...]

LA NOSTALGIA DE LA "FUENTE"

Las formas del arte, una vez establecidas, probadas, transmitidas y "sancionadas" en el más amplio sentido de la palabra, tienen un carácter extraordinariamente conservador. Aun cuando ha sido olvidado en gran parte el sentido mágico original, la gente todavía se aferra a las formas

viejas con una actitud reverente: las formas verbales, danzarias, pictóricas, etc., que una vez tuvieron un significado mágico y social específico, se conservan en el arte de las sociedades avanzadas y altamente desarrolladas, y la ley mágico-social se diluye muy paulatinamente hacia una ley estética. Un contenido social nuevo siempre ha sido necesario en parte para destruir, en parte para modificar las formas viejas y para hacer nacer nuevas formas. Sólo en una sociedad relativamente desarrollada, como la sociedad ateniense en la época de las guerras persas, puede ser posible que lo individual surja con mayor poder del coro de la colectividad antigua en sus movimientos de danza prescritos estrictamente y sus formas verbales y corales ordenadas mágicamente; el rito de sacrificio se transformó entonces en la representación de los eventos sociales nuevos hasta que, al final, el elemento religioso y colectivo se disolvió completamente en el elemento individual más humano y libre. Sin el conflicto entre la personalidad (que se desarrolla partiendo de la producción y el comercio) y la clase privilegiada de terratenientes (sea secular o eclesiástica), las artes visuales nunca se hubieran atrevido a ablandar las formas arcaicas originalmente diseñadas para servir un propósito mágico o a desviar su atención sobre el hombre como individuo. Y el mismo conflicto dio lugar a la nueva poesía lírica que introdujo elementos humanos y subjetivos en el canto mágico, la plegaria colectiva, la invocación a los dioses o a los muertos. Se virtió vino nuevo en los odres viejos y pasó mucho tiempo antes de que el nuevo contenido encontrara nuevas formas de expresión.

Las formas de arte, pues, tienden a ser conservadoras, resistentes a todo cambio. Algunas formas que existen hoy todavía muestran los trazos de las viejas ataduras y obligaciones colectivas. Esto no es cierto para la forma "abierta" de la novela y apenas cierto para el drama moderno, pero sí lo es, hasta cierto punto, para las artes visuales y, ciertamente, la música y la poesía lírica. La función mágica del arte desapareció hace tiempo, y sus formas, después de muchas luchas, se han adaptado a las nuevas situaciones y demandas sociales. Y sin embargo, aún percibimos un resabio de la antigua magia de los tiempos prehistóricos en la poesía y la música moderna.

El regreso deliberado a lo arcaico, lo mítico, lo "primitivo" en muchas obras y movimiento del arte moderno también interviene en este fenómeno. El carácter fetichista, no sólo de la mercancía sino también de todo un mundo de la maquinaria técnica, económica y social del que el artista está totalmente alienado, la especialización y la diferenciación infinitas del mundo burgués tardío; todo esto crea una nostalgia de la "fuente", de una unidad completa en sí misma. La desconfianza del artista de todo lo que sea fácil, terso y engreído, lo lleva a la austeridad y la dureza, a un arcaísmo que rechaza la complacencia sensorial. El arte sensual de los impresionistas que disolvieron el mundo en luz, color y atmósfera fue seguido por un contramovimiento, la negación de la superficie rielante, el deseo de llegar a la estructura de las cosas, de captar su permanencia y no el momento pasajero. La concentración formal devino la finalidad; la

obra del artista o del novelista se propuso emocionar a las personas "directamente", como la música o la poesía, no tanto a través del asunto como a través de la forma.

De este modo, se combinaron muchos factores para dar un impulso fresco al ansia romántica de la "fuente". En la poesía lírica moderna, hay dos tendencias opuestas. Una se propone construir el poema de forma plenamente consciente, alejado de toda "magia". La otra representa el deseo de regresar a la "fuente", a despojarse de los significados convencionales de las palabras y de las combinaciones de palabras, a volverles a dar la frescura de la juventud y el significado mágico perdido hace mucho tiempo. [...]

Cada poeta ha sentido el deseo o de crear una lengua completamente nueva capaz de una expresión directa, o de regresar a la "fuente", a las profundidades de un lenguaje que es antiguo, que no está gastado, que es mágicamente poderoso. Casi todos los grandes poetas líricos han añadido palabras nuevas, hasta entonces desconocidas, al lenguaje; han descubierto palabras olvidadas, o les han restaurado un sentido original y fresco a palabras de uso corriente. Los intentos de muchos poetas modernos de absorber términos del argot y de la terminología técnica a sus poemas se relacionan de cerca con este deseo. Esto es cierto en Brecht, que destiló su lenguaje de su dialecto nativo de Aushburgo, del alemán de la Biblia de Lutero, del lenguaje de las baladas de feria, y de otras fuentes.

Pero expresar la experiencia subjetiva en un lenguaje tan subjetivo que se destruyan todas las convenciones y se haga imposible toda comunicación con los demás, va en contra de la función de la poesía. Incluso la experiencia casi imposible de ser expresada por un hombre es todavía una experiencia humana y, por consiguiente, incluso en su más alto grado de subjetivismo, una experiencia social. (Ciertamente, incluso el aislamiento estereotipado de los artistas contemporáneos es una experiencia social común a muchos.) El poeta es el que descubre la experiencia y, a través de él, otros ganan el poder de reconocerla —ya descubierta y expresada— como propia y, de esta forma, pueden asimilarla. El descubrimiento de la soledad de las ciudades modernas en la poesía de Baudelaire no sólo "trajo un nuevo estremecimiento al mundo" sino que también dio una nota que resonó en millones de mentes ya inconcientemente afinadas para escucharla. Para producir esta resonancia, el poeta hace uso de los medios existentes del lenguaje, pero de tal modo que cada palabra gana en sentido. La novedad consiste en lo dialéctico, la interacción de las palabras en el poema y en el hecho de que cada palabra no sólo comunica un contenido sino que es, por así decir, un contenido en sí mismo, una realidad autónoma. Cada palabra de un poema, como el átomo de un cristal, tiene su lugar; esto constituye la forma y la estructura del poema. Mediante cambios aparentemente pequeños e insignificantes de la posición de algunas palabras, un poema puede convertirse en inefectivo; su forma y estructura pueden ser destruidas, y el cuerpo cristalizado puede disolverse en una masa amorfa.

BERTOLT BRECHT

EL FORMALISMO Y LAS FORMAS*

QUÉ ES FORMALISMO

Para los proletarios, la libertad burguesa es un formalismo, una frase vacía, algo que existe únicamente sobre el papel y sirve para engañar: porque ellos sólo son "formalmente" libres. La pomposa declaración de la Constitución de Weimar: "Todo ciudadano está en capacidad de adquirir tierras en propiedad", no representaba más que un progreso formal respecto de épocas en que únicamente ciertas clases podían poseer tierras; los proletarios seguían lejos de poder "volverse terratenientes": se había dejado de lado el complemento menos pomposo: "siempre que disponga del dinero necesario para ello".

El más escandaloso de los formalismos fue el socialismo de los nazis, un socialismo que pedía a gritos ir entre comillas (de las que tanto gustaba). Ahí estaba la "comunidad del pueblo", entre empresarios y emprendidos, entre apropiadores y expropiados; ahí estaba la "prosperidad económica", el "milagro" de la economía de guerra. El "Volkswagen", que poseía el pueblo (*Volk*) sobre el papel, se convirtió en tanque cuando llegó a la realidad.

Como se ve, "formalmente" se puede hacer mucho, emprender mejoras de toda clase, cuya existencia se mueve también en el ámbito de "las formas".

La forma desempeña una importante función en el arte. Sin serlo todo, su importancia es tal, que basta con que se la descuide, para que la existencia misma de la obra entre en peligro. No se trata de algo exterior al contenido. Tal es su compenetración, que a menudo el artista percibe la forma como contenido: por lo general, en la producción de una obra, los elementos formales se le presentan al mismo tiempo, y en ocasiones antes, que los materiales. Puede experimentar el deseo de hacer algo "ligero", un poema de 14 versos, algo "tenebroso", de ritmos pesados algo prolongado, lleno de colorido, etcétera. El artista mezcla palabras de sabor especial, las junta con malicia, y juega con ellas. Juega también al construir su obra, prueba por un lado y luego por otro; dirige la acción en un sentido y luego en el contrario. Busca variaciones y contrastes. Lava las palabras (que se empolvan en seguida); refresca las situaciones (que se desordenan rápidamente). No siempre, no en todo instante mientras "crea", sabe que se encuentra realizando una representación de la realidad o una "expresión" de lo que ella despierta en él. Será dañino para su obra si él se queda en este nivel, pero tal peligro es propio del procedimiento de producción artística y no lo descalifica ni lo vuelve eliminable. Los "grandes

* De *Schriften zur Literatur und Kunst*, t. III, Suhrkamp Verlag, 1967, pp. 185-191. Trad. de B. Echeverría.

artistas de la forma" corren a menudo el peligro de perderse en ésto. Un excesivo "pulir" suele echar a perder muchas obras, pero también lo hace la espontaneidad "volcánica". El artista no habla, como se dice, "de acuerdo con el pico que le ha tocado"; de ser así, habría que contar con picos de formas muy curiosas. Los artistas conforman y formulan. Y esto no los convierte en formalistas.

Sería absurdo decir que no hay que dar importancia a la forma y al desarrollo de la forma en el arte. Su importancia es grande. Sin la introducción de innovaciones de tipo formal, el arte no sería capaz de presentar al público nuevos materiales y nuevos puntos de vista. Nuestras casas son distintas de las de la época isabelina y también lo son nuestras obras teatrales. Querer aferrarse a la construcción teatral de Shakespeare sería tan absurdo como querer interpretar el surgimiento de la primera Guerra Mundial a partir de la ambición de poder de un individuo (la ambición del Kaiser Guillermo, como respuesta al hecho de tener un brazo más corto que el otro). Eso sí sería, en verdad, formalismo: se renunciaría a un nuevo punto de vista en un mundo diferente, sólo para poder retener un tipo de construcción teatral. Porque también es formalismo obligar a nuevos materiales acomodarse a viejas formas.

Pero, entre nosotros, la crítica del formalismo hacía frente a *nuevas formas* artísticas cuya innovación no rebasaba el nivel puramente formal. Por ejemplo: se mantenía la concepción de lo psíquico como motor del acontecer histórico, conservando así lo tradicional, pero se reformaba la psicología, mediante el behaviorismo o el psicoanálisis, aportando así algo nuevo. En la base de este proceso se encontraba la inquietud despertada en la cultura burguesa por su propio deterioro: la vieja psicología era obligada a realizar piruetas que iban más allá de sus fuerzas. En la pintura, las manzanas se convirtieron en un problema de colores y formas. En la base de esta conversión se encontraba una nueva impaciencia frente a la naturaleza, impaciencia que condujo a grandes innovaciones en el campo de las ciencias naturales. Un presbiteriano de Norteamérica utilizó ciertas innovaciones de la técnica teatral —que fueron desarrolladas para la representación revolucionaria de los problemas sociales— para montar una apoteosis espectacular de su secta neoanglicana; al mismo tiempo, sus hermanos en el púlpito trataban de recuperar popularidad para la misa amenizándola con filmes y jazz. Los llamados existencialistas descubrieron que la existencia del hombre burgués se ha vuelto cuestionable y que ha sonado la hora de la batalla decisiva; pero esta idea nueva e interesante fue privada de su radicalidad —los existencialistas hablaban de la existencia "del hombre", sin preocuparse del adjetivo "burgués"— y pasó a servir de ropaje nuevo para el viejo engaño: el pesimismo se convirtió en el estimulante de moda. Así, pues, por todos lados se intentaba dar a lo viejo una apariencia agradable: se mandó arreglar el traje gastado y, aunque no por eso calentaba mejor, de todos modos era más presentable.

No tiene nada de extraño que las innovaciones formales cayeran en

descrédito. Se vio con claridad que hay algo que puede llamarse desarrollo autónomo de la forma, pero se vio también que es algo que puede entrañar peligros. Se descubren principios que llaman la atención; parecen abrirse nuevos caminos. Al principio, la nueva forma promete esto y lo otro; pronto comienza, sin embargo, a poner condiciones que nada tienen que ver con el material y la función. Cuando esto sucede, es signo de que tal innovación no era sino un callejón sin salida: lo viejo se acomoda tranquilamente en ella. La nueva dirección artística no buscaba su correspondencia con las nuevas direcciones en la política y en la vida pública. La nueva forma se convertía en un nuevo ordenamiento, impresionante si se quiere, de viejas cosas (como el nacional-socialismo lo fue del capitalismo): en un formalismo.

Es claro que tales innovaciones aparentes deben ser combatidas cuando se vive una época en que todo depende de la capacidad de los hombres para distinguir la realidad a través de los engaños con que se intenta ocultarla. También es claro que no se trata de retornar a lo viejo sino de progresar mediante verdaderas innovaciones. Y son imponentes las innovaciones que tienen lugar en torno a nosotros. Nuevas clases conquistan la tierra y los medios de producción en territorios tan poblados como Europa entera: la China milenaria, tan grande como el Imperio Británico en la época de su mayor "florecimiento", se presenta en la historia del mundo con nuevos principios sociales, etcétera. ¿Cómo va a ser posible que los artistas realicen reproducciones de todo esto utilizando los viejos medios artísticos?

EL FORMALISMO Y LAS NUEVAS FORMAS

1

Los defectos de la producción literaria en la fase avanzada del capitalismo se dejan comprobar en los intentos desesperados de los escritores por extraer nuevos encantos de los viejos contenidos burgueses. De esta manera se presenta un fenómeno característico de la decadencia: la forma se separa del contenido en la obra de arte; la novedad de la forma rechaza la caducidad del contenido. Dicho con otras palabras: sólo los contenidos nuevos están en condiciones de aceptar plenamente las nuevas formas. Es más, los contenidos nuevos exigen formas nuevas. Cuando se obliga a que los contenidos nuevos se sometan a formas viejas, la funesta separación entre el contenido y la forma no se hace esperar: el contenido rechaza la forma. En una sociedad como la nuestra, cuyas bases se encuentran en proceso de transformación revolucionaria, las viejas formas incapacitan a la literatura para influir en la configuración de nuevos modos de vida.

2

La lucha necesaria en contra del formalismo, es decir, en contra de la falsificación de la realidad en nombre de "la Forma", y el examen de

la tendencia de una obra con respecto a la conveniencia social suelen rebajarse, en el caso de iniciativas poco cuidadosas, a una lucha indiscriminada contra el proceso mismo de conformación, sin el cual todo arte es imposible. En el arte no hay incompatibilidad entre el saber y la fantasía. Muchos son los caminos que llevan a Atenas. Se necesita arte para hacer humanamente practicable lo que es políticamente justo.

3

La forma de una obra de arte no es otra cosa que la organización total de su contenido; el valor formal depende del contenido.

HENRI LEFEBVRE

DIALÉCTICA INTERNA DE LA OBRA DE ARTE*

El estudio del contenido ha mostrado que aprehendiendo ese contenido en la vida y en su movimiento, captamos ya el proceso por el cual se generaliza, se tipifica y toma forma estética. De igual manera, el estudio de la forma aprehenderá un movimiento, un proceso por el cual la forma estética surge del contenido, se carga de contenido, vuelve hacia él para aprehenderlo en su totalidad.

Una cierta manera de distinguir la forma del contenido está hoy agotada. Esta distinción abstracta, que separa los términos y los define (mal) después de haberlos aislado, se la encuentra en la crítica universitaria burguesa, en los manuales de historia de la literatura o del arte. Después de haber separado de la forma, lo que ellos llaman "el fondo" o la "materia" o "el tema tratado", esos teóricos se representan la obra examinada como una especie de reunión de la forma y del fondo *existentes*. El contenido o "fondo" se determina de manera abstracta, y puramente ideológica, por los temas tratados, considerados *in abstracto*. La forma se define también abstractamente, por el género (tragedia, comedia, etc.) y por las reglas del género. De esta manera el contenido aparece como volcado en la forma. La crítica universitaria puede entonces extasiarse alrededor de la unidad de la obra, que parece una especie de milagro, ya que se define por el acuerdo de dos elementos exteriores uno del otro y preexistentes cada uno por su lado. Puede entonces discurrirse sobre la solidez (o la falta de solidez) del "fondo" —sobre la armonía (o la falta de armonía) de la forma. En el origen de esa tradición escolar, quizá se encuentre la estética de Kant; en efecto, según Kant, un contenido sensible entra, no se sabe cómo en una forma venida de otra región de la conciencia: en una unidad ideal que viene de la razón pura. Milagro incomprensible; después de un análisis abstracto del arte, el teórico procede a una síntesis igualmente abstracta que no tiene sentido sino en su cabeza.

Nosotros partimos, por el contrario, de la *unidad esencial de la forma y del contenido*, y de la primacía del contenido. ¡Precisemos que esta unidad esencial se encuentra en la obra válida, lograda, emocionante, "bella"! Las otras obras manifiestan por el contrario la diferencia entre la forma y el contenido, su desvinculación, el retardo de uno sobre otro, etc.

Desde esta posición, resulta que el contenido determina la forma. La "condiciona" sin por ello tener ese condicionamiento un carácter mecánico y fatal. La forma surge de una "elaboración" del contenido. Ese contenido

* De *Contribución a la Estética*, trad. de Marcos Winograd, Ediciones Procyon, Buenos Aires, 1956, pp. 109-124.

vive, no siendo otra cosa que la vida en un momento determinado; presenta pues corrientes más o menos profundas, más o menos esenciales: *tendencias*. Tiende hacia la conciencia; toma forma o "se informa" y la elaboración formal no es sino un aspecto de esa tendencia del contenido a reflejarse en la conciencia. La forma estética será siempre la forma de conciencia que habrá aprehendido más concretamente las tendencias esenciales del contenido, y las habrá realizado en un objeto, la obra de arte, más rica y más cargada de sentido que cualquier otro objeto. La forma es "condicionada" y necesaria en tanto que verdad de las tendencias; pero al mismo tiempo, la obra de un individuo, creación, toma de conciencia, reflejo de una realidad y de una exigencia de expresión, resulta de una búsqueda libre, de una actividad libre entre todas (se sabe que de una manera general, la libertad se define dialécticamente como el conocimiento de una necesidad y como poder sobre esa necesidad).

Esta posición implica no sólo la superioridad del realismo, sino más generalmente al realismo, es decir la captación de lo real, como *fundamento* del arte. Hemos mostrado rápidamente cómo el elemento ilusorio —idealista, simbólico, metafísico— del arte, era también su elemento superfetatorio y caduco. En otros términos, los prejuicios de los artistas, sus pretensiones, sus ilusiones sobre ellos mismos y su tiempo, jamás les han sido útiles. Lo que hay de pequeño-burgués en Dostoyevsky limita su importancia y su interés. Las declaraciones reaccionarias de Balzac, el énfasis místico de algunas de sus novelas, hace insoportable más de una página. Tolstoi, representante del campesinado ruso, espejo de sus tendencias revolucionarias (Lenin) no lo supo claramente; no es acaso grande él también sino cuando su idealismo se esfuma, en *La Guerra y la Paz*; en cuanto a sus teorías sobre el arte no tienen sino un interés retrospectivo.

El proceso de elaboración del contenido por parte del artista se cumple difícilmente, contradictoria, dolorosamente. Por un lado este proceso es necesariamente individual, *subjetivo*. Y por el otro su subjetividad, las limitaciones de su individualidad, o aún su "subjetividad de clase", sobre todo cuando pertenece a una clase dominante en decadencia o destinada a decaer — impiden al artista captar plenamente el contenido y elaborarlo formalmente. Debe resolver, resuelve más o menos bien el conflicto entre la objetividad del arte y de la obra (la aprehensión de un contenido y su expresión en un objeto, la obra misma) y la subjetividad (la individualidad, las limitaciones personales y las limitaciones de clase). El conflicto no es insoluble, pues es ya el mismo contenido que aparece por un lado como objetividad (realidad a aprehender y a expresar) y por otro lado como subjetividad (vida individual en el marco de una clase). Pero existe y la solución debe conquistarse por una tarea a menudo larga y dolorosa (ej. las treinta o cuarenta malas novelas folletinescas escritas por Balzac, antes que él hubiera dominado el contenido y concebido la forma, es decir, el plan genial de *La Comedia Humana*).

La definición del arte por el realismo y la aprehensión del contenido

sólo es pues, incompatible en apariencia con el hecho de que el arte es elección, organización, esfuerzo, conquista de una forma.

La unidad de la forma y del contenido (con primacía del contenido) no debe impedir de ver sus diferencias.

La forma no evoluciona a la par que el contenido. A veces lo supera y más a menudo está rezagada respecto de él. Unas veces pierde su contenido y otras veces toma un contenido nuevo.

Así, la novela aparece con los comienzos de la burguesía, en ese momento de su ascenso en que permanecía subordinada al feudalismo y se insertaba en las superestructuras del modo de producción feudal para socavarlas y acomodarse en ella (Sorel, *La novela de Francia*, 1623). Después de esos comienzos oscuros o modestos, la novela se revela en Francia con Stendhal y Balzac como la forma de expresión adecuada a la sociedad burguesa: declina con esa sociedad y repentinamente vuelve a aparecer como forma de expresión de las luchas proletarias, de la construcción del socialismo, de la vida socialista. Al mismo tiempo se transforma; se mezcla en principio con formas desaparecidas (Lukacs ha mostrado que la novela de Goethe *Guillermo Meister* es una *epopeya* de la vida burguesa, una Odisea). Más adelante se aproxima al testimonio directo de la historia. Con Ehrenburg se vuelve periodismo en profundidad, etc. (Respecto de los titubeos de la forma novela y de su contenido, ver el texto de Aragon en el No. 8 de *La Nouvelle Critique*).

Esta *vida social de las formas del arte*, en función del contenido, requiere un estudio para cada forma, que determina en cada caso y en cada situación la relación exacta entre la forma y el contenido. Es un capítulo importante de la historia científica del arte.

La estética determina las relaciones más generales.

I. LO INMEDIATO Y LO MEDIATO

El lenguaje filosófico, oscuro y abstracto, pero por ello condensado y resumido, permite expresar el movimiento interno de la actividad estética, es decir la "elaboración" del contenido en una forma. En un tratado de estética, las mismas cosas podrían decirse más concretamente, pero más extensamente estudiando una o varias obras determinadas. Toda obra de arte contiene un elemento inmediato y natural, *sensible*. Ese elemento natural elaborado ya en la vida social e ideológica toma un sentido estético en el curso de una nueva elaboración: generalización, amplificación, tipificación. Es, pues, "mediatizado" por la actividad estética; y en esa elaboración intervienen, nosotros lo sabemos, numerosos intermediarios: técnicas, ideas, sentimientos subjetivos del artista, etc.

Lo natural se vuelve así "no-natural", es decir obra de arte. En ese sentido, el arte se opone a la naturaleza, a la reproducción o imitación de la naturaleza. El naturalismo excluye el arte y su misma noción; no aparece sino en una época en la que el arte se torna resueltamente facticio y se opone a esta facticidad del arte "puro"; naturalismo y formalismo aparecen

conjuntamente. sobre la misma base, combatiéndose. Por ejemplo, se los encuentra mezclados en la obra de Baudelaire y en la de Flaubert; luego disociados y oponiéndose (Mallarmé, Zola). Y esto después del fracaso del gran movimiento hacia la realización del hombre burgués y hacia la expresión total (Stendhal, Balzac). Después de la revolución de 1848.

Aun cuando creía humildemente imitar o reproducir la naturaleza, el verdadero artista no se sometía a un trozo de naturaleza, a una "rebanada" de vida colocada delante de él como un trozo de carne sangrante y muerta. Todo artista verdadero se ha equivocado respecto de sí mismo creyendo simplemente describir, observar, atenerse a lo inmediato. El *expresaba* la realidad esencial, expresándose a sí mismo. Expresaba la naturaleza a través del hombre (de tal época, de tal clase), y al hombre a través de la naturaleza. El contenido real de las obras de arte desborda siempre su contenido aparente, tal como "aparece" inmediatamente: este paisaje, esta mujer; este sentimiento poético. La riqueza de la obra no se alcanza inmediatamente, es necesario descubrir lo que el creador ha puesto, es decir, volver a encontrar en parte el camino recorrido, las etapas, las "mediaciones".

De ello resulta, por otra parte, que la noción de *expresión*, por rica que sea, no agota aún la noción de actividad o de elaboración estética. Todo gran artista ha *propuesto* más o menos confusamente una imagen del hombre y de la naturaleza. Ha llegado el momento de tomar conciencia de este aspecto *proposicional* del arte, que fue siempre implícitamente político (e implica pues una toma de posición, un "partido").

Y sin embargo las *mediaciones* —trátese de procedimientos técnicos, ideas, tomas de posición— no han podido aparecer jamás *como tales* en la obra de arte.¹ Los recursos, los "trucos" técnicos, los titubeos, deben reabsorberse en las profundidades de la obra; de igual modo las ideologías, los símbolos, las interpretaciones, ya que todo esto debe volverse *contenido* y no quedar exteriores. No llegan a ser presentes o actuantes sino desapareciendo como tales, "encarnándose", como se dice algunas veces. La obra de arte debe presentarse y aparecer *como enteramente inmediata*, como sensible y natural. Solamente así puede dirigirse a la sensibilidad, toma ese carácter de frescura, de espontaneidad —carácter engañoso y necesario a la vez— que es parte integrante de la emoción estética.

Carácter engañoso, ya que los técnicos del arte, los fulleros, los charlatanes de las palabras y de los secretos saben también que hay que disimular con cuidado los secretos y las trampas. Se podría definir asimismo el arte de los representantes más típicos de la burguesía decadente y explicar su prestigio. Por otra parte nunca lo consiguen, y las supercherías aparecen siempre, porque son de pura forma, nada oculta la indigencia del contenido.

¹ Es diferente en nuestros días, *en un sentido*, ya que la actividad estética debe ser completamente consciente; la toma de posición debe aparecer, ya que inevitablemente aparece. Ver más lejos sobre el problema de la conciencia. Queda la exigencia de la no-abstracción, es decir, el *retorno a lo inmediato*, a lo directo, al poder emotivo actualmente y comunicativo inmediatamente.

De esta manera el arte fue siempre social y político, incluso y sobre todo cuando pretendía describir simplemente la "naturaleza", pero las exigencias formales del arte explican cómo este carácter social y político fue y continúa siendo discutido. La forma estética se define así (bajo este ángulo como *inmediaticidad reencontrada*). El contenido está ya pleno de etapas intermedias, de "mediaciones" a partir de su origen práctico, sensible y espontáneo; tiende hacia la forma, hacia la conciencia, a través de otros intermediarios, búsquedas técnicas, fracasos o éxitos parciales. Pero la forma es *retorno a lo inmediato*, es decir al contenido, en lo que éste tenía de inicial y de fundamental; en su punto de partida espontáneo y sensible, en su frescura. La riqueza se disimula en la simplicidad, no en la ingenuidad fingida sino en la simplicidad real. (Nadie ha sabido como Eluard encerrar una riqueza ilimitada en algunos versos transparentes, "inmediatos").

El arte se define así por lo natural aparente, en verdad rico en las más complejas elaboraciones, en verdad *reconquistado*.

La naturaleza y lo natural se vuelven a hallar de tal modo en la realización de la obra de arte como en su punto de partida; en la necesidad y en la plenitud de la forma como en el contenido. Por ello la impresión que dan esos productos prodigiosamente elaborados de la actividad humana de la reflexión, de la fantasía y del sueño. El "receptor" se encuentra delante de ellos como delante de la naturaleza, surgido inmediatamente de las profundidades de la vida y perfectamente simple, "natural".

El movimiento interno de la obra, tanto en su creación como en su "recepción" (si bien de una manera diferente) se analiza pues, así: un momento de sensibilidad inmediata —una serie de mediaciones, de mediaciones de ideas— después lo inmediato reencontrado, la presencia plena. La creación y la "recepción" difieren en que una parte de los intermediarios se esfuman, desaparecen o no se reencuentran sino por un paso del conocimiento; además las etapas de la investigación y del contenido —en la medida en que el creador las deja subsistir— son solamente *evocadas* por la obra cumplida; en fin, no se presentan a la "recepción" de la misma manera que para el creador; éste modifica ese orden y a veces lo invierte, buscando un efecto determinado.

Sólo el análisis distingue esos momentos, fundidos en una unidad compleja por obra de la sensibilidad: la obra de arte. Y sin embargo están efectivamente.

De esta manera se comprende el hecho paradójico de que tal pintura, tal música o tal poema se *imponen* directamente como frescura, espontaneidad, "pura inmediaticidad", aun cuando se trate de muy ricos contenidos pacientemente acumulados, y de formas muy elaboradas (de efectos deseados, de ideas reconocibles y "comprometidas", como se dice en un vocabulario mistificador; de tradiciones artísticas largamente afinadas).

Tal es el "secreto" de la obra de arte, su encanto y su seducción. Y a veces su trampa...

II. DIALÉCTICA DE LA FORMA

El naturalismo, que se mantiene en el nivel de lo inmediato, que no es pues inmediaticidad reencontrada a través de un enriquecimiento, no puede, según lo antedicho, alcanzar el verdadero arte. Le falta el *movimiento interior*, la palpitación y el estremecimiento de la vida, a la cual caricaturiza manteniéndose en su superficie. Se sabe que esta simplificación del problema estético, que deja el naturalismo al nivel de antecedente inmediato, encierra e implica otras simplificaciones, por ejemplo, la reducción de lo humano a lo fisiológico, a lo biológico.

Estrechemos ahora un poco más el análisis del *movimiento interior* de la obra que, presente delante de nosotros (cuadro, poema, sonata, etc.) parece completamente ofrecida y sin embargo no ofrece sino riquezas ocultas.

Sobre ese cuadro, divisa un *objeto representado* (que por una ambigüedad del vocabulario se llama precisamente el tema del cuadro: paisaje, rostro, acontecimiento histórico, cuerpo vivo, naturaleza muerta, o en el rigor simple sólido geométrico).

Pero el cuadro es también él mismo un objeto, un *objeto presente*, que constituye la obra misma: una superficie pintada (rectángulo de tela, superficie de un muro).

Se presenta pues, a nosotros, bajo un doble aspecto.

Luego, ninguno de estos aspectos, ninguno de esos dos objetos percibidos por nuestros ojos son suficientes. Cada uno remite al otro.

Si considero primero la superficie pintada, la superficie de dos dimensiones, mi mirada se encuentra remitida al objeto espacial (tridimensional) no presente, pero "representado", mi mirada se detiene un instante sobre la escena, la figura, el sólido geométrico, etc. Pero no puede mantenerse allí: se encuentra al instante reenviada al hecho pictórico. El objeto está representado, no presente. El verdadero objeto presente delante de mí, es un rectángulo de tela, un conjunto de colores o de líneas sobre una superficie, según relaciones y proporciones exigidas por esa superficie. Pero, tan pronto como mi mirada se detiene en este aspecto, se encuentra nuevamente remitida hacia el otro. No puede detenerse, se encuentra estimulado. Una contradicción siempre renaciente obliga a mi mirada a resolverla perpetuamente, uniendo, manteniendo los dos aspectos. La obra se anima; vive; la emoción nace. Y es ella la *solución de ese* conflicto viviente, solución deseada y obtenida por el artista. El análisis dialéctico de esta vida interna de la obra difiere completamente de las tentativas recientes de la descripción "fenomenológica". Los teóricos de esta escuela pretenden que la mirada "procura" a través de la tela pintada, un objeto o un ser ausente, que desde ese momento parece presente.

Pero esta descripción, sutil en apariencia, es en verdad grosera. Se basa (como todas las "descripciones" de los fenomenólogos y de los existencialistas) en el lado más simple y más inmediato de los hechos. Lo importante, no es notar que un objeto ausente sea procurado y "presentido" a través de los colores y de las formas plásticas presentes sobre esa super-

ficie. Lo importante es notar el movimiento, el rebote incesante de la percepción; la mirada no puede estabilizarse sobre un detalle del cuadro aislado del conjunto, o sobre el conjunto por encima de los detalles. Tomado aisladamente, el objeto representado, "enfocado", permanece muerto. No está sobre el cuadro. Constantemente es necesario volver a colocarlo sobre el cuadro, como hecho pictórico; es así como está presente (porque está pintado) y ausente en consecuencia (sólo porque está pintado) pero no obstante vivo, con una vida *estética*.

En ese movimiento, el análisis dialéctico distingue, sin separarlos, dos elementos, dos momentos, dos polos (que para la sensibilidad y para la contemplación del cuadro, antes de la reflexión, permanecen profundamente unidos). Este movimiento constituye la vida del cuadro, su vida *pictórica*, propiamente dicha...

Supongamos que el artista no haya comprendido la exigencia pictórica, que no haya suscitado ese movimiento o que no hubiera arribado. La obra no vive.

A veces el artista busca en el sentido del objeto representado. Se esfuerza por reproducirlo, por imitarlo, por "representarlo" fielmente. En ese sentido encontramos la ilusión óptica. El cuadro se vuelve un "agujero en la pared". La superficie pintada como tal, con sus exigencias propias, desaparece. A través de un rectángulo recortado, percibimos una cara, una escena, un desnudo, un objeto cualquiera. La vida estética, la vida del cuadro, se desvanece. Ante su gran sorpresa, el artista que ha reproducido con tanta fidelidad un objeto o una escena "reales" y que a veces se tiene por crudo "realista" no ha sido sino *naturalista*. El cuadro es mediocre o inexistente como cuadro.

Pero en otro sentido, el pintor considera principalmente la tela, la superficie. Esta le ordena relaciones y proporciones, investigaciones plásticas; el pleno se torna el "lugar del mundo", con "sus leyes, sus necesidades, sus condiciones independientes del mundo exterior" (número especial de *Confluences* sobre la pintura). El cuadro se aproxima a la demasiado famosa definición de Maurice Denis: "colores reunidos y organizados sobre una superficie."

Los problemas planteados por la tela en tanto que estructura espacial de dos dimensiones, pasan entonces al primer plano. El objeto presentado desaparece, con el espacio pictórico y sus problemas. Detrás de la tela, en profundidad, no hay nada más. En el límite encontramos la obra decorativa (arabesco, voluta, follaje), o abstracta (algunas líneas quebradas). El pintor se ha orientado hacia el *formalismo*.

La pintura, ejemplo elegido a causa de polémicas recientes sobre su significación, no es sino un ejemplo. Toda obra que emplea palabras (una "materia verbal") presenta el mismo movimiento interior. Leo, o se me lee un fragmento de poema. Puedo escuchar la música de las palabras, su sucesión como sonidos, su encadenamiento específicamente verbal. Me place el ritmo, el "número", o la fluidez del poema. Sin embargo, esas palabras

significan; designan objetos, seres, ideas o sentimientos. En consecuencia, transfieren a lo que evocan, sugieren, o describen. A través de ella se transparenta otra cosa. La vida poética de ese poema dimana del movimiento por el cual el auditor (o el lector) pasa incesantemente de uno a otro de esos aspectos, remitido de la musicalidad a la significación o recíprocamente y resolviendo sin cesar la contradicción.

El poeta debe considerar las palabras como realidades, como una materia verbal, como una realidad musical o virtualmente musical, sensible al oído. Toda poesía es un canto. Pero desde que el poeta aísla las palabras para considerarlas como realidades autónomas, tiende hacia el formalismo.

A la definición del cuadro por Maurice Denis corresponde la del poema por Mallarmé: un poema se compone de palabras (y no de ideas o de sentimientos). Pero esto no es sino una verdad a medias, en consecuencia el peor de los errores.

Por el contrario, si el poeta olvida que trabaja sobre y con palabras, si olvida que debe obtener un ritmo, una línea melódica o una estructura musical, si no ve más que objetos o sentimientos, va hacia un naturalismo en el que se pierde también la poesía.

En pintura como en poesía (y en las otras artes) en el entorno de cada polo, alrededor de cada límite, el arte se empobrece y tiende a desaparecer; la emoción estética desaparece al mismo tiempo. Entre los dos polos o límites se intercalan una infinidad de grados.

Cada obra, en ese sentido, resuelve un problema, planteado por el conflicto dialéctico entre esos dos aspectos. Para cada cuadro se plantea un problema de espacio pictórico que el pintor resuelve más o menos felizmente. Lo plantea y lo resuelve en función de todos los elementos de su arte: el contenido a expresar, y también su escuela, sus técnicas, sus procedimientos de taller y sus tradiciones, su sensibilidad personal. Pero debe resolverlo, y es en función de la solución descubierta que actúa sobre el "receptor", transmite su emoción y obtiene el "efecto" deseado. En esta investigación de la *solución formal*, intervienen en primer lugar los elementos *nacionales*: genio del idioma, espíritu o carácter nacional, tradiciones estéticas y culturales.

III. DEFINICIÓN DEL FORMALISMO.

EL FORMALISMO CONTRA LA FORMA

Volvamos al ejemplo de la pintura. ¿Se dirá que el *contenido* del cuadro se sitúa en el objeto representado? ¿y que la forma se determina por oposición, sólo considerando las exigencias de la superficie plana?

Este sería un error capital, que nos colocaría ya en el terreno del formalismo. Una vez admitido este error (conscientemente o no) la sensibilidad estética oscila inevitablemente entre el formalismo y el naturalismo. Si el pintor niega como formales las propiedades de la superficie sólo expresará su emoción por el lado "objetivo": escogerá una anécdota, una escena, un objeto significativo por sí mismo. Se ocupará del objeto pin-

tado, no del cuadro como objeto. Tomará como esencial el tratamiento de la anécdota o la "restitución" fiel del objeto. Caerá inevitablemente en el naturalismo, ya que define conscientemente la sensibilidad pictórica por la ilusión visual. En ese juego singular, en el cual el pintor debe ganar la partida, la sensibilidad pictórica reaparece entonces al lado de las propiedades reputadas formales, en cuanto se la quiere definir solamente por el objeto representado. Parece consistir entonces en la sola disposición plástica de los colores y de las líneas sobre la tela. Habiendo partido de una buena intención "figurativa", el pintor justifica las críticas de los formalistas; cae en la chatura. Pero, si ¿el pintor atribuye la primacía a la pura superficie, a las exigencias "plásticas" de la superficie? Entonces, con razón, el público, la sensibilidad espontánea, le reprochan no decir nada y no tener nada que decir.² Con razón. La sensibilidad pictórica aparece entonces del lado del objeto, de la anécdota, de la escena representada. En la polémica contra el arte abstracto, sensibilidad y contenido aparecen del lado del objeto.

En verdad, el contenido y la sensibilidad se manifiestan *a la vez* en el objeto representado y en la manera de representarlo sobre el cuadro.

En cuanto a la forma, se define por el movimiento interno del cuadro: por la solución que el pintor encuentra a su problema pictórico, creando su obra. La elaboración de la forma consiste en la investigación de la relación concreta entre los dos aspectos de la obra. El pintor se ha encontrado delante de dos hechos: lo que él quiere pintar —y el sostén material de la pintura, la tela. Debe expresar pictóricamente, sobre esa tela, lo que quiere decir a propósito del objeto. Para esto, por otra parte, debe proyectar sobre esa tela algo más profundo y más rico que la impresión inmediata dada por el objeto. Debe penetrar en las profundidades de su sensibilidad y en la esencia del objeto a la vez. De esta manera, las exigencias de la superficie pintada son precisamente aprehensión profunda del contenido. La superficie es una realidad, y también el objeto pintado. Sus exigencias constituyen un todo que disocian a la decadencia del arte, o al arte de la decadencia. Se podría estudiar en este sentido alguna obra de Picasso, por ejemplo, el conjunto expuesto en el museo de Antibes. Se ve perfectamente de un lado el esfuerzo para determinar los objetos, los temas, las estructuras, las curvas (la cabra, la lechuza, la danza) y por otra parte, el esfuerzo por restituirlas en el conjunto pictórico, en la tela, con los valores y las relaciones plásticas. El conjunto constituye una asombrosa *experiencia* estética, más que una obra, en razón de la separación analítica de

² De Manet a los abstractos, la pintura moderna francesa se ha orientado hacia el formalismo. Ha disuelto el objeto: ha rehusado la anécdota, la escena. Pero esta comprobación no implica una condenación global. El análisis del objeto y del cuadro han provocado su disociación en elementos separados; sin embargo, este análisis operado por las pinturas coincide con ciertas capacidades analíticas tradicionales del "espíritu" francés. De allí la agudeza, la vivacidad de esta pintura analítica. Pero en las inmediaciones del límite, en lo abstracto puramente formal, pierde todo interés y *se agota* con una rapidez sorprendente.

los temas y de los elementos plásticos.

Si es así, la *forma* se manifiesta como enteramente diferente de la concepción que de ella se da el formalismo. Es viviente, real *tan real como el contenido*, forma del contenido, al que se le debe de unir indisolublemente. El formalismo mistifica a sus propios adherentes cuando se define, en función de pretendidas exigencias "puramente" plásticas, de investigaciones "puramente" pictóricas. Mistifica igualmente a sus adversarios, cuando aceptan la discusión en ese plano.

En verdad el formalismo (como el naturalismo) se define por la *unilateralidad*. No ve sino un aspecto, y no solamente un solo aspecto del contenido, sino un solo aspecto de la *forma* (pictórica, poética, etc.). Frena, anquilosa el movimiento de la forma misma. Rechaza el contenido y mutila la forma. Uno va con el otro. El formalismo no implica pues, como se cree a menudo, una exaltación de la forma o una elaboración excesiva. Procede de una mala (por falsa y unilateral) noción de la misma forma. Mutila, mata la forma. Suprime el vivo problema planteado por toda obra, suponiéndolo resuelto *in abstracto*.

¿No es esto, por otra parte, lo que quería decir Zhdánov definiendo la decadencia musical por "el amor unilateral, por el ritmo a expensas de la melodía?.. La atención unilateral prestada a uno de ellos a expensas del otro lleva a destruir la interacción correcta de los diversos elementos", lo que define en consecuencia el formalismo y el naturalismo por la unilateralidad. (Ver *Sobre la literatura, la filosofía y la música...*)

A su manera, el naturalismo es también un formalismo. Permanece él también en la *superficie*: pero mientras el formalismo permanece en la superficie del objeto estético material (la superficie a pintar, las palabras a emplear), el naturalismo permanece en la superficie del objeto representado. Tal cuadro que representa de manera naturalista o aparentemente realista un "tema", puede ser tan formalista como un cuadro que presenta una tela arañada por algunas líneas o manchas en relaciones cuidadosamente previstas. En los dos casos la "forma" —abstracta, muerta— preexiste a la obra. La obra no es sino la aplicación de un conocimiento. Se reduce a un acto intelectual (y superficialmente intelectual). No se dirige a la sensibilidad, no suscita la emoción estética. Y el objeto presentado de manera naturalista deja incluso de suscitar la emoción que debiera normalmente despertar. El arte, si puede todavía hablarse de arte y no de simple ingenio, empobrece la sensibilidad en lugar de enriquecerla. Y esto no por exceso o defecto de la forma "pura", sino por incompreensión de lo que es la forma.

El realismo no se alcanza por el solo contenido, oponiendo el contenido a la forma, el objeto a la elaboración, lo concreto a lo abstracto. Se alcanza *superando esa oposición*, es decir, concibiendo de nuevo, pero enriquecida en relación con el arte clásico, la dialéctica interna de todo arte y de cada obra de arte: la diferencia y la unidad del contenido y de la forma, con la prioridad del contenido.

GEORG LUKACS

LA INDIVIDUALIDAD DE LA OBRA DE ARTE*

La existencia de una correspondencia entre las singularidades de la obra de arte y las de la realidad es un imposible postulado naturalista. Nuestra viva y fecunda contradicción no puede nacer sino en la esfera de la particularidad. La individualidad de la obra es una particularidad; su generalización artística levanta todo lo singular a la particularidad, hace sensible todo lo universal en lo particular. Y no hará seguramente falta ninguna detallada discusión para establecer que la comparación con la realidad a la que tiene que corresponder la obra muestra también la congruencia de una particularidad con otra.

Aquello que en la obra de arte corresponde estéticamente a la validez universal de las proposiciones científicas es una universal vivibilidad de la generalización artísticamente conformada de la realidad. Cuanto más general, profunda y conmovedoramente viven los hombres ante ella el *tua res agitur*, cuanto más amplia es la plenitud de mundo que abarcan esas vivencias —y los límites extensivos e intensivos de esa amplitud están determinados por las leyes del género—, cuanto más extensos pueden ser en el espacio y el tiempo esos efectos de la obra, tanto más enérgicamente se manifiesta el logro de la generalización artística. Pero sería superficial el ver en esa vivibilidad el rasgo esencial decisivo de la peculiaridad de lo estético mismo. Pues tal experiencialidad es, como queda mostrado, precisamente el resultado final de las relaciones forma-contenido, las cuales constituyen la esencia de la individualidad de la obra. Aquella característica debe, pues, concebirse a partir de ésta, y no a la inversa.

La individualidad de la obra se distingue de toda otra forma de reflejo por el hecho de representar una realidad cerrada en sí misma. Pero la palabra "realidad" debe en este contexto aclararse un poco más detalladamente. Su peculiaridad, que se presenta con inmediata paradoja, consiste en efecto en que se nos presenta por de pronto como una conformación completa, creada por el hombre; ante la obra de arte estamos siempre en claro acerca de que se trata de un producto creado por el hombre, producto que se encuentra ya concluso y cerrado ante nosotros, inmutable en su ser-así. Esa formación tiene que conseguir su inmediata y vivencial fuerza de convicción como realidad sin contar más que con sus propios medios; no puede llamar en su ayuda a ningún otro elemento de la esfera artística —a ninguna otra obra—, mientras que cada proposición de la ciencia puede, y hasta generalmente debe, apelar a otras proposiciones ya proba-

* De *Prolegómenos a una estética marxista*, trad. de Manuel Sacristán, Ed. Grijalbo, México, D. F., 1965, pp. 264-276.

das. En segundo lugar, el carácter de cada una de esas formaciones es peculiar: la individualidad de la obra parece y actúa como realidad, es decir, se enfrenta con la conciencia como algo independiente de ella; nuestros deseos y esperanzas, nuestras simpatías y antipatías, etc., que ella misma suscita y refuerza, son impotentes frente a ella, incluso más impotentes que frente a la realidad misma, en la cual nuestra intervención puede modificar algo, y hasta a veces mucho. En tercer lugar, esa realidad es una realidad sólo entre comillas. Posee sin duda la independencia respecto de nuestra conciencia a que ya nos hemos referido, pero esa independencia está exclusivamente creada por la forma artística. Las formas mentales de la vida cotidiana y de la ciencia se orientan a captar la verdad material, la cual aparece también, naturalmente, como complejo de formas, en sus determinaciones y legalidades esenciales, para posibilitar en última instancia una práctica efectiva, basada en el conocimiento más sólido que sea posible hallar; con esto sufren, como es natural, ante todo las formas aparentes de la realidad una básica alteración. En cambio, frente a la "realidad" de las obras de arte no es posible, como hemos visto, ninguna práctica (ninguna alteración de su realidad). Las formas elaboradas son definitivas, o ni siquiera existen desde el punto de vista estético. Una proposición científica que suscite duda o reparos puede refutarse o corregirse; en la obra de arte es imposible una tal corrección o refutación. La obra de arte exige, ante todo e inmediatamente, la mera recepción de su contenido, e impone, tanto más plenamente cuanto más perfecta sea su conformación, una pura receptividad, una intensa convivencia de lo conformado en ella.

Este aspecto del arte ha sido fundamentado de un modo extremadamente idealista por Kant con la teoría del "desinterés"¹ y por Schiller con la del "juego"; los dos han situado unilateralmente este momento en el centro de la estética.

Es llamativo que Feuerbach, al intentar distinguir con precisión entre religión y arte, haya utilizado una caracterización muy emparentada con la de Kant, aunque con la esencial diferencia de evitar toda exageración de ese momento. Su exposición se orienta a concluir que "el arte presenta sus criaturas como lo que son, criaturas del arte; la religión, en cambio, presenta sus imaginarios seres como seres *reales*".² Su polémica combate, pues, la pretensión de la religión, que consiste en atribuir realidad material independiente de la conciencia a los meros productos de las representaciones, los sentimientos, las formaciones de la fantasía. En el marco de una tal polémica surge su caracterización del arte, resumida por Lenin del modo siguiente en una de sus anotaciones marginales: "El arte no exige el reconocimiento de sus obras como realidad."³ También esta caracterización sufre, naturalmente, una deformación en la posterior teoría burguesa: todas las escolásticas discusiones sobre la "ilusión", etc., se relacio-

¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Crítica de la facultad de juzgar), párrafo 2.

² Feuerbach, *Werke* (Obras), VIII, p. 233.

³ Lenin, *Philosophischer Nachlass* (Cuadernos filosóficos), p. 316.

nan con el hecho de que ese carácter de las obras como "no-realidad" se concibe con una rigidez y una unilateralidad metafísica. Si consideramos, en cambio, la realidad creada por la forma artística en su dialéctico ser-uno con esa su "irrealidad" como peculiar reflejo de la realidad, se aclara la contradictoria unidad de la oclusión, la independencia de las obras de arte y su génesis y efecto socialmente determinados.

Esta cuestión ha sido decisiva para el juicio sobre el arte, desde Platón hasta Chernichevsky, podría decirse; teorías tan importantes como la aristotélica de la catarsis no se entienden sino en este contexto. En su *Poética* ha vinculado ya Aristóteles íntimamente las dos cuestiones. Mientras que Platón ve en la tendencia de la creación artística —y aún más de la obra de arte— a independizarse el motivo que da fuerza a su desconfianza, a su recusación, la *Poética* se esfuerza por explicitar con la mayor concreción posible la peculiaridad formal artística de la tragedia, con la consciente intención de hallar precisamente en su perfección formal el vehículo de su papel social-pedagógico, y fundamentarlo teóricamente. La estética posterior no ha rebasado en este sentido a Aristóteles; simplemente ha corregido de acuerdo con los tiempos las geniales penetraciones de Aristóteles, y eso sólo cuando dicha estética procedió por el buen camino. Aristóteles ha visto que la consumación formal de las obras de arte, cuyas condiciones no quedan aseguradas sino por el cumplimiento de las legalidades específicamente estéticas del género, es el único presupuesto real posible para que el arte cumpla su función social. El ha sido, pues, el primero en captar conceptualmente la indestructible conexión entre la consumación estética de la obra y la significación social del arte.

Con eso se ha hecho finalmente el arte comprensible como importante momento de la evolución social de la humanidad, sin perder por ello su esencia específica. Todas las teorías que han concebido esas relaciones de un modo demasiado directo tuvieron que ignorar la esencia artística del arte, o hasta serle hostiles. Tuvieron que pasar por alto que la gran eficacia —útil o nociva— de las falsas obras de arte ha sido a pesar de todo más o menos efímera vista en la perspectiva de la evolución de la humanidad, pues pertenecen a las partes de la sobreestructura que desaparecen sin dejar rastro junto con la base; la mayor parte de las veces basta incluso un mero desplazamiento de las proporciones de esa base, mucho menos que su verdadero resquebrajamiento, para que tales productos se hundan en un olvido definitivo. (Lo que no tiene nada que ver con el hecho de que esos efímeros productos puedan ser transitoriamente, y hasta durante largo tiempo, socialmente útiles o nocivos, razón por la cual tienen que ser defendidos o combatidos.) Pero las concepciones que aíslan artificialmente la perfección de la obra de su perdurable efecto socialmente condicionado sitúan el arte en una "reserva" social. Aunque pretenden salvar las supremas obras del arte, esas teorías las rebajan a una impotencia social. Lo que tiene a su vez como consecuencia el que obras de otro modo efímeras en las que ha recibido aparente perfección formal un contenido poco

denso, particular y a menudo reaccionario, se sitúen arbitrariamente en el mismo plano que los productos supremos de la historia del arte, nueva forma de rebajar las auténticas obras del arte.

Aristóteles no podía aún tratar el arte de un modo realmente histórico; la conexión que él estableció entre perfección de la obra y acción pedagógico-social del arte se le presentaba como obvia. Pero ese efecto del arte tiene que desaparecer con el hundimiento de la democracia de la *polis* —ya Aristóteles está hablando en realidad más del pasado que del presente—, y la lucha por el restablecimiento intelectual de aquella conexión, de su realización para el arte, está visible en todos los escritos estéticos de importancia. Estos esfuerzos cobran en las obras de los demócratas revolucionarios rusos su culminación premarxista. El tratamiento histórico-estético de los tipos por Dobroliúbov muestra una clara resurrección del antiguo planteamiento aristotélico, aunque, de acuerdo con la evolución de los tiempos, a un superior nivel de concreción. La diferencia de situación social tiene como consecuencia que lo que para Aristóteles era obvio —la acción pedagógico-social del arte— sea en Dobroliúbov problema capital, mientras que la perfección estética de las obras en las que surgen artísticamente los tipos estudiados por él en su efectividad social y en su significación se convierte en una cuestión secundaria. Tampoco aquí puede surgir la síntesis completa sino en el marxismo.⁴

Si se resuelve esta esencial interpenetración, este esencial robustecimiento recíproco de perfección de la obra y posibilidad de una eficacia pedagógico-social realmente adecuada y duradera, si se da respuesta correcta a ese problema como cuestión central de la estética, caducan todas las objeciones opuestas al método de Dobroliúbov por extra-artístico y anti-artístico. Si bien aquí hemos considerado siempre la forma artística como forma de un determinado contenido particular, la verdad de esta definición cobra ahora ulterior concreción: la forma artística es forma de un determinado contenido relevante para la evolución de la humanidad. La particularidad de la obra estatuye la incomparabilidad del basarse-en-sí-misma de toda obra de arte auténtica; es el específico carácter del contenido, determinado por la particularidad de la forma y levantado a particularidad artística por aquella dación de forma, lo que posibilita a la obra el ejercicio de una amplia y profunda eficacia pedagógico-social. La generalización artística del contenido y de la forma es la base de toda generalidad en la influencia; sólo ella es capaz de suscitar en los más diversos seres humanos la vivencia inmediata de que el mundo conformado en la obra les afecta profundamente, de que los problemas a los que ella da forma son problemas de sus propias vidas, problemas con los que tienen que enfrentarse inexcusablemente. Sólo por este camino, el de la real perfección de la obra, llega el arte a cumplir su misión social, contribuye a modificar y levantar al hombre en su evolución. Y esta función social del arte nace orgánicamente de la independencia estética de

⁴ Cfr. el dúplice planteamiento de Marx sobre la estética, al que nos referiremos más adelante. (*Grundrisse...* [Esbozo...], Berlín, 1939, p. 31.)

la obra, de su inmediata incomparabilidad artística.

La universalidad de la validez o vigencia de la obra se dirige, pues, al sujeto. Naturalmente que también la ciencia puede ejercer en el hombre efectos profundamente modificadores. Pero su camino es siempre el profundizado conocimiento de la realidad objetiva, mientras que el arte se dirige inmediatamente al sujeto; las conmociones de toda clase que el arte provoca son las que hacen fecundamente accesible al sujeto el mundo artísticamente reflejado; aunque tampoco aquí está de más subrayar que sólo pueden dirigirse tan inmediatamente al sujeto aquellas obras que, en su más esencial contenido, en lo más artístico de sus formas, dan fieles reflejos de la realidad objetiva. La contraposición entre el efecto del reflejo científico y el del artístico no debe, pues, nunca trivializarse al nivel de una contraposición entre subjetividad y objetividad. Ni tampoco se toca la cuestión central de esa diferencia entre reflejo científico y reflejo artístico caracterizando, como ocurre a menudo, el primero como propio del entendimiento, y el segundo como emocional apelación a la fantasía, etc. Pues uno y otro se dirigen al hombre entero con todas sus fuerzas anímicas. De acuerdo con la diferencia entre los dos modos de reflejo, el momento decisivo consiste más bien en el modo como ese hombre entero tiene acceso a aquellos reflejos, en el modo como aquella totalidad de sus fuerzas anímicas se pone en movimiento.

Aquí destaca claramente la significación estética de los diversos papeles de la universalidad y la particularidad en el reflejo científico y el artístico de la realidad. La función positiva de la particularidad como categoría regional, por así decirlo, esto es, como categoría que determina para la estética lo específico de todo su campo, se extiende, como podemos ver, tanto al contenido cuanto a la forma del arte, y determina también su peculiar vinculación, más orgánica e íntima que en cualquier otra especie de reflejo de la realidad. La universal y recíproca mutación entre contenido y forma es, ciertamente, el modo esencial general de la realidad y se presenta por tanto en cualquier modo de reflejo de la misma. Pero cuando el pensamiento cotidiano, como ocurre muy frecuentemente, se detiene en esa originaria inseparabilidad de forma y contenido, manifiesta con eso una de sus limitaciones: la incapacidad de rebasar la forma aparential inmediata y fugaz, para penetrar mediante su destrucción, mediante su sustitución por formas superiores, más universales, hasta la esencia de los fenómenos. Precisamente en esto consiste el principio central del reflejo científico. Este es un ininterrumpido desgarramiento de formas superficiales, una vinculación de formas más universales con contenidos concebidos también generalizadamente, proceso en el cual, a consecuencia del carácter meramente aproximado del conocimiento, incluso la forma más alta y perfecta está expuesta a su posible destrucción, a su posible corrección por otra más aproximada. Un proceso análogo tiene lugar, naturalmente, en el proceso de creación artística (no podemos entrar aquí en las diferencias que existen dentro de esa analogía), pero el resultado —la individualidad

de la obra— estatuye, como forma de un determinado contenido, esa unidad de contenido y forma como una unidad ya insuperable: la mutación de un momento en otro —tanto en la totalidad de la obra cuanto en los detalles— es sólo una profundización y fijación de la unidad orgánica inseparable de contenido y forma, simultáneamente como proceso infinito y como unidad perfecta.

El que todo eso tenga lugar bajo el dominio de la categoría de la particularidad tiene un aspecto de contenido y otro formal. En ambos se supera en la particularidad toda singularidad y toda universalidad. Desde el punto de vista del contenido esto significa que lo singular pierde su carácter fugaz, casual y meramente superficial, pero que toda singularidad no sólo conserva su individual forma aparential, sino que la recibe aún más acusada; que su inmediatez sensible se convierte en inmediata significatividad sensible, que su modo aparential independiente se refuerza también inmediata y sensiblemente pero, al mismo tiempo, se pone en indestructible conexión intelectual-sensible con las demás singularidades. Lo universal, a su vez, pierde su directo carácter intelectual. Se presenta como fuerza que se manifiesta en los hombres singulares como su concepción del mundo personal, determinante de sus acciones, en las relaciones que reflejan su situación social como fuerza objetiva de lo histórico-social, o sea, visto intelectualmente, siempre de un modo indirecto; este carácter intelectual indirecto se convierte, desde el punto de vista estético, precisamente en lo más directo, en signo del dominio de la nueva inmediatez artística.

En su aspecto formal esto significa un paso de lo hasta ahora figurado desde la posibilidad de una significatividad sensible inmediata a ésta misma real y efectivamente. Como toda forma, la forma artística tiene una función generalizadora. Pero al estar ésta orientada a la particularidad, es decir, a una generalización que es al mismo tiempo sensiblemente materializadora, tiene una tendencia a superar todo tipo de fetichización; no, tampoco aquí, de un modo directo, mediante el desmascaramiento intelectual de la fetichización, sino haciendo que todo lo cósmico de la vida humana aparezca como relación entre hombres concretos. El ímpetu de la forma, evocador, despertador de vivencias, se concibe superficialmente y hasta deformadamente si no se destaca en él más que la acción sensible de la impresión, como hicieron, por ejemplo, Fiedler e Hildebrand a propósito de la visualidad. Es verdad que todo arte tiene como presupuesto y como consecuencia de su eficacia un determinado medio homogéneo de la sensibilidad (en la pintura y en la escultura, por ejemplo, la pura visualidad). Pero el efecto no puede afectar a la profundidad de las vivencias sino abrazando en sí la totalidad de la vida humana particular de cada caso, la externa igual que la interna, la personal igual que la social. La forma artística consume la conversión material de lo mental o vivencial inmediato y directo en lo indirecto, en la absorción de toda objetividad no-humana en lo humano; así surge, precisamente, lo directo específicamente

estético, el paso de todo fenómeno vital, que en la vida no puede generalmente captarse sino indirectamente, a algo inmediatamente vivible en la nueva inmediatez artística. Este es el sentido formal de la superación artística de todas las formas aparienciales fetichizadas de la vida.

Esta unidad orgánica de lo sensiblemente singular y lo intelectualmente universal en una nueva inmediatez es precisamente la atmósfera de la particularidad como lo específicamente estético. Aquí vuelve a hacerse concretamente visible la importancia de la particularidad como reino intermedio levantado a forma independiente; la unidad específicamente estética de contenido y forma no puede realizarse más que en esa atmósfera; lo meramente general o lo individualmente singular no permiten que nazca sino una transitoria unidad condenada desde el principio a ser superada (como frecuentemente en la vida cotidiana) o una unidad que rompe las formas aparienciales (como ocurre en la ciencia).

Estas consideraciones remiten en muchos puntos a anteriores exposiciones: el arte no da nunca forma más que a una pieza de la realidad delimitada exactamente espacial, temporal e históricamente; pero lo hace de tal modo que ese trozo de realidad presenta y satisface la pretensión de ser un todo cerrado en sí mismo, un "mundo". ¿De dónde vienen la justificación y la realizabilidad de una tal pretensión, que se presenta siempre en la práctica? Creemos que también la clave de este problema está en la particularidad. La realidad es ilimitada e imposible de cerrar en su infinitud extensiva. El valor de la abstracción científica consiste precisamente en que reconoce esa infinitud, hace de ella el punto de partida y crea formas (descubre leyes) con cuya ayuda puede determinarse con exactitud, descubrirse concretamente y ponerse en conexión cualquier punto de esa ilimitación extensiva. El reflejo artístico renuncia desde el principio a la reproducción inmediata de la infinitud extensiva. Lo conformado por él es una particularidad también en este sentido, en comparación con la ciencia. La dación artística de forma tiene que convertir en principio dominante de todo su trabajo el hecho de que tanto la orientación a la universalidad cuanto la orientación a la singular, como hemos podido comprobar varias veces, fijarían y harían incompleto el trozo de mundo reproducido en su mera particularidad, por la falta de infinitud extensiva y de totalidad material extensiva. El dominio de la particularidad como principio creador y organizador de la objetividad conformada en la obra consigue finalmente levantar aquel "trozo" de realidad de su mera particularidad, de su fragmentariedad, y darle el carácter eficaz de un "mundo" cerrado en sí, representante de la totalidad.

Si todo esto significara simplemente que el reflejo artístico no se orienta a la totalidad extensiva de la realidad, sino sólo a la infinitud intensiva de lo reproducido, se habría dicho aún demasiada poca cosa concreta y específica sobre él. Pues también el reflejo en la vida cotidiana y en la ciencia tiene que enfrentarse constantemente con la infinitud intensiva de cada fenómeno. En el arte esa situación cobra un acento cualitativamente

nuevo ya por el hecho de que esa orientación a la infinitud intensiva no es una tendencia entre muchas, sino la predominante, la que determina decisivamente la reproducción estética de la objetividad. Por encima de eso, pero en estrecha relación con ello, esta orientación a lo particular, este ser-determinado por lo particular, tiene también en el reflejo artístico la tendencia a no separarse nunca de la inmediatez sensible de la forma apariencial, siempre condicionada por el género. El conocimiento de la infinitud intensiva en la vida cotidiana misma tiene que separarse de ella en mayor o menor medida, tiene que descomponerla analíticamente, relacionarla con otros fenómenos o grupos de fenómenos elaborados también analíticamente, para conseguir la mayor aproximación a ella; por mucho que se aproximen a la infinitud intensiva de los objetos los resultados finales de un tal proceso, su presupuesto metodológico es en cualquier caso la supresión de aquella forma apariencial sensible inmediata.

Eso precisamente sería la muerte del reflejo artístico. El reflejo artístico se pone la tarea de prestar a los objetos a los que da forma el carácter, el modo apariencial de la infinitud intensiva en su inmediatez. Aunque el proceso creador no sea más que una aproximación a esa infinitud, aunque —de facto y epistemológicamente— todo objeto conformado quede muy por detrás de su modelo real en cuanto a agotamiento de la infinitud intensiva, el hecho es que el objeto artísticamente conformado tiene la propiedad de suscitar evocadoramente la vivencia de su infinitud intensiva.

Así surge en la obra de arte un "mundo" propio, un mundo particular en sentido literal, la individualidad de la obra. Basada sensiblemente en sí misma, esa individualidad se sostiene por la armonía de los detalles inmediatamente evocadores. Pero esa eficacia suya no es nunca más que la fuerza de impacto del contenido intelectual, levantada a una nueva inmediatez. Aunque el contenido intelectual contenga las verdades generales más importantes y altas, esas verdades no pueden convertirse en elementos orgánicos de aquel complejo eficaz más que si se funden con la nueva inmediatez sensible de los demás elementos de la obra hasta conseguir una completa homogeneidad; o sea, cuando unas y otros viven y se entretienen exclusivamente en la atmósfera de la particularidad, de la específica particularidad de cada obra. La homogeneidad así conseguida de un mundo inicialmente heterogéneo —desde el punto de vista estético, por el contenido abstracto de los elementos— determina los límites de la individualidad de la obra, la separa de la realidad objetiva y, al mismo tiempo, hace nacer en ella, de cada aspecto relevante para la concreta dación de forma, un "mundo" propio, de leyes propias, visto inmediatamente.

Una tal peculiaridad y propia legalidad parece a primera vista contradecirse con el carácter de reflejo que tiene el arte, así como con la necesidad de su eficacia pedagógico-social. Pero, en realidad, lo que se nos presenta aquí es de nuevo la vinculación de la perfección artística de la obra con la fidelidad del reflejo y con el radio de acción de su eficacia social; se trata de una viva contradictoria motora del reflejo estético. Un realista tan

consciente como Balzac, que no ve su trabajo personal sino como anotación de lo que le dicta la sociedad, ha dicho acerca del mundo al que él mismo ha dado forma en *La comedia humana*: "Mi obra tiene su geografía, como su genealogía y sus familias, sus lugares y sus cosas, sus personas y sus hechos. Y como posee su heráldica, sus nobles y sus burgueses, sus artesanos y sus campesinos, sus políticos y sus *dandies*, y su ejército —en una palabra: su mundo".⁵ Balzac expresa aquí la mentalidad de todos los realistas que verdaderamente tienen importancia. Respecto de la vinculación entre perfección de la obra y acción pedagógico-social, que hemos expuesto a tenor de Aristóteles, Balzac introduce la variación consistente en que la cerrazón del "mundo propio" de las obras de arte, su incomparable individualidad, es el real vehículo del reflejo fiel y profundo de la realidad.

Así es la obra una particularidad, pero en doble sentido. Por una parte, la obra crea un mundo "propio", cerrado en sí. Por otra parte, actúa naturalmente también en esa dirección; del mismo modo que el particular carácter de la obra actúa modificativamente sobre el proceso de creación y sobre la personalidad de su propio creador, así también tiene que influir análogamente en el receptor. Como, objetivamente, las cerradas y autosuficientes individualidades de las obras no son mundos que se excluyan solipsística y definitivamente unos a otros, sino que, precisamente por su independencia, aluden a la realidad común reflejada, ocurre por necesidad —visto ahora subjetivamente— que la más intensa conquista del receptor por un tal mundo "propio" particular no cristaliza a dicho receptor en su particularidad, sino que, por el contrario, le rompe los límites de esa particularidad, amplía su horizonte y le pone en más próximas y ricas relaciones con la realidad.

También en esto es la estructura objetiva lo primario, el fundamento del modo de ser del efecto subjetivo. La peculiaridad única de la individualidad de la obra, que ha sido y sigue siendo el punto de partida de todas las interpretaciones individualistas e irracionales de los teóricos burgueses, es como hemos visto, precisamente lo contrario de lo que afirma de ella la teoría del decadentismo. Esa individualidad debe su independencia precisamente a aquellas de sus propiedades esenciales que rebasan lo particular-individual, o sea, a la fiel reproducción de los rasgos y tendencias esenciales de la realidad objetiva, llevados a un nivel de generalización superior. Por eso, la individualidad de la obra es una individualidad real, porque es al mismo tiempo, e inseparablemente de lo individual, algo supra-personal, una particularidad. Por eso, tiene la preservación una intensificación de las formas aparienciales sensibles, y su carácter evocador presenta una duplicidad indesmembrable: contenido reflejado y forma evocadora constituyen una indisoluble unidad orgánica.

Hemos hablado ya de la dialéctica del fenómeno y la esencia en la estética, y hemos hallado como su peculiaridad principal la preservación de la forma apariencial sensible. Ahora habría que añadir a lo dicho, com-

⁵ En el *Prólogo a La comedia humana*.

pletándolo y continuándolo, que la coincidencia inmediata de fenómeno y esencia en la obra de arte no es simplemente un hecho objetivo de la legalidad artística formal, sino que, más bien, toda unidad de esa naturaleza, tanto como detalle en sí mismo cuanto en la interacción con otros detalles, en su función compositiva (estos dos puntos de vista no son separables más que en el análisis teórico, y aun en él relativamente), es al mismo tiempo portadora del contenido intelectual y de la fuerza evocadora de la forma. Ésta es vacía, meramente formal, meramente "emocional" si no tiene un profundo entrelazamiento con aquél; y aquél es seco, inartístico, si no coincide inmediatamente con la forma.

ANTONIO GRAMSCI

SOBRE EL CONTENIDO Y LA FORMA

CONTENIDO Y FORMA*

La comparación entre estos dos términos puede asumir en la crítica de arte muchos significados. Aunque admitamos que el contenido y la forma son exactamente lo mismo, etc., esto no significa que no se pueda establecer ninguna distinción entre contenido y forma. Puede decirse que el que insiste sobre el "contenido" lucha, en realidad por una determinada cultura, por una determinada concepción del mundo contra otras culturas y otras concepciones del mundo; también se puede decir que históricamente hablando, los llamados "contenidistas" han sido hasta ahora "más democráticos" que sus adversarios parnasianos, por ejemplo, es decir, querían una literatura que no fuese únicamente para los "intelectuales", etc.

¿Puede hablarse de una prioridad del contenido sobre la forma? Puede hablarse, pero en este sentido: que la obra de arte es un proceso y que los cambios de contenido son también cambios de forma; pero es "más fácil" hablar de contenido que de forma, porque el contenido puede resumirse lógicamente. Cuando se dice que el contenido precede a la forma se quiere decir, simplemente, que en la elaboración, los intentos sucesivos son presentados con el nombre de contenido y nada más. El primer contenido que no satisfacía también era forma y, en realidad, cuando se alcanza la "forma" satisfactoria el contenido también cambia. Es cierto que los que hablan de la forma, etc., contra el contenido son, a menudo, completamente vacíos, acumulan palabras que no siempre se sostienen ni siquiera desde el punto de vista gramatical (por ejemplo, Ungaretti) y entienden por técnica, forma, etc., una jerga de ermitaños con la cabeza vacía. [...]

"CONTENIDISTAS" Y "CALÍGRAFOS"**

Ninguna obra de arte puede dejar de tener un contenido, es decir, puede dejar de vivir ligada a un mundo poético y éste a un mundo intelectual y moral. Por esto es evidente que los "contenidistas" son, simplemente, los portadores de una nueva cultura, de un nuevo contenido y que los "calígrafos" son los portadores de un contenido viejo o diverso, de una cultura vieja o diversa (aparte de las cuestiones de valor sobre estos contenidos o culturas, aunque, en realidad, el contraste se decida, precisamente, por el valor de las culturas contrapuestas y por la superioridad de una obra). Se

* De *Quaderni del carcere*. En: Antonio Gramsci, *Cultura y literatura*, selección, prólogo y trad. de J. Solé-Tura, Ed. Península, Barcelona, pp. 205-206.

** *Ibid.*, pp. 230-231.

trata, pues, de un problema de "historicidad" del arte, de "historicidad y perpetuidad" a la vez y de búsqueda del hecho: si el hecho bruto, económico-político, de fuerza ha sido sometido (y puede serlo) a la ulterior elaboración expresada en el arte o si, al contrario, se trata de una pura economicidad, imposible de elaborar artísticamente de modo original, en cuanto que la elaboración precedente contiene ya el nuevo contenido, nuevo únicamente desde el punto de vista cronológico.

V
ARTE, IDEOLOGÍA Y SOCIEDAD

Y. N. TYNÍANOV
LA CORRELACIÓN DE LA LITERATURA
CON LA SERIE SOCIAL

ANTONIO BANFI
ARTE Y SOCIALIDAD

LUCIEN GOLDMANN
CREACIÓN LITERARIA, VISIÓN DEL MUNDO
Y VIDA SOCIAL

KAREL KOSIK
EL ARTE Y EL EQUIVALENTE SOCIAL

ERNST FISCHER
IDEOLOGÍA Y ARTE

V. I. LENIN
LEÓN TOLSTOI, ESPEJO DE LA REVOLUCIÓN RUSA

LOUIS ALTHUSSER
EL CONOCIMIENTO DEL ARTE
Y LA IDEOLOGÍA

GALVANO DELLA VOLPE
LENGUAJES ARTÍSTICOS Y SOCIEDAD

INTRODUCCIÓN

El problema de la relación entre arte y sociedad ha sido siempre uno de los temas mayores de la estética marxista. Esta relación conlleva a su vez —sobre todo en algunos autores— la intervención de la ideología ya que,

a juicio de ellos, a través de ésta se hace presente lo social en el arte. El problema de las relaciones entre arte, sociedad e ideología reviste asimismo un interés particular porque en torno de él han solido darse las deformaciones y simplificaciones de que ha sido objeto la estética marxista al elevarse al plano de lo absoluto la influencia de los factores sociales, borrándose con ello la autonomía y especificidad del arte. Todos los trabajos que incluimos en el presente capítulo tienden a establecer —en contraste con las citadas deformaciones y simplificaciones del pasado— la verdadera relación entre arte, ideología y sociedad.

Ya en el capítulo anterior nos referíamos a N. Tynianov al poner de ejemplo el estudio suyo, aquí recogido, de la fecundación del formalismo ruso por el marxismo. En dicho estudio, tras de caracterizar la literatura como un sistema o serie, trata de encontrar su relación con las series vecinas, entendiendo por ellas la vida social. A la cuestión de *cómo* y *en qué* se correlaciona la vida social con la literatura, Tynianov responde: ante todo por su aspecto verbal, respuesta que podría suscribir también —como veremos— Galvano della Volpe. A su vez, a la cuestión inversa de cómo la literatura penetra en la vida social, responde asimismo que por su función verbal y que ésta constituye la primera función social de la literatura. Así, pues, sin renunciar al estudio immanente, estructural, de la obra literaria —que constituye para muchos formalistas rusos el objetivo único de sus investigaciones—, Tynianov integra en dicho estudio el enfoque histórico y social en que siempre ha insistido el marxismo.

Antonio Banfi se ocupa de los métodos a seguir al examinar las relaciones entre arte y sociedad, y señala cuatro fundamentales. El primero consiste en estudiar la dependencia de la obra artística respecto del medio social en que surge (tarea de una historia social del arte). El segundo estriba en investigar si la obra en cuestión logra expresar verdaderamente las relaciones sociales en que ella ha nacido; se trata, pues, de determinar críticamente los valores del producto artístico (tarea de la crítica social del arte). El tercero tiene por objeto describir e investigar cómo es acogida una obra por el medio social en que surge y al que está destinada (tarea de la sociología del arte). Finalmente, el cuarto método tiende a generalizar los resultados de la historia social del arte, de la crítica artística y de la investigación sociológica, elevándose sobre la base de estas diferentes adquisiciones a un principio universal que define las relaciones entre el arte y la sociedad. Banfi insiste particularmente en este método, tomando en cuenta que —a juicio suyo— ha sido desdeñado por la estética idealista.

Lucien Goldmann, inspirado en cierto modo por los trabajos del joven Lukacs, considera que la obra literaria es la expresión de una visión del mundo. Esta visión no es un hecho individual, sino social. El escritor es el hombre que encuentra la forma adecuada para expresar ese universo de seres y cosas. Aunque la biografía del autor, así como sus pensamientos e intenciones, no deben ser despreciados, lo que cuenta sobre todo es la sig-

nificación objetiva de su obra. Ni las experiencias personales que intervinieron en la génesis de la obra ni el análisis de su contenido ideológico ni la explicación sociológica pueden agotarla. "Lo esencial —afirma Goldmann— es volver a encontrar el camino por el que la realidad histórica y social se ha expresado a través de la sensibilidad individual del creador."

Karel Kosik considera que la obra de arte expresa una realidad social, pero subraya asimismo que no se reduce a ella. En unidad indisoluble con semejante expresión, crea también una realidad que no existe al margen o fuera de la obra, sino en ella misma. La obra de arte expresa un mundo en cuanto que lo crea, y crea este mundo en cuanto que la realidad se expresa en la obra. Kosik se pronuncia así, categóricamente, contra todo sociologismo, o reducción del arte a una realidad social que pudiera existir de por sí e independientemente de su expresión artística.

Fischer sostiene que las artes no son, por su propia naturaleza, ideológicas y que, por el contrario, si bien no son inmunes a la ideología, las obras artísticas son más bien una victoria de la realidad sobre la ideología. Considera asimismo que el arte no puede desvincularse de las tendencias y posibilidades sociales, ya que semejante desvinculación lo consume en la inesencialidad, pero tampoco puede concebirse el arte como mera ejecución de una tarea o misión social, ya que esto le lleva a caer en el mismo riesgo. Así, pues, el arte se relaciona con la sociedad, pero no se agota en esta vinculación.

Con el ejemplo de la obra de Tolstoi, Lenin nos muestra la naturaleza de una ideología encarnada artísticamente, sus vínculos con la realidad histórica y social y la función social que cumple. Como dirigente político revolucionario, Lenin hace este análisis, sobre todo, respondiendo a las necesidades de una praxis política real, pero nunca pierde de vista que las ideas que examina son las de un artista genial. Su obra es un espejo contradictorio, incompleto e incluso infiel de la revolución rusa. Pero, como "todo gran artista de verdad, debió de reflejar en sus obras, si no todos, algunos aspectos esenciales de la revolución" (sus debilidades y defectos, el comportamiento y la ideología de las masas campesinas). Así pues, la obra no puede ser disociada de la ideología, pero tampoco se reduce a ella, ya que permite captar aspectos esenciales de lo real.

Para Althusser el arte no es una ideología sino una peculiar relación con ella. Tampoco es conocimiento, sino una relación peculiar con él. Para Althusser el arte consiste en hacernos ver o percibir la ideología de la que nace (percibir —y no conocer— algo que alude a la realidad): la ideología que tiene por contenido lo "vivido" mismo de la existencia humana. El arte es una forma específica (estética) de ver o percibir la ideología produciendo así un nuevo modo de relación o apropiación del mundo. Pero la cuestión que se plantearía, entonces, a partir de esta relación entre arte e ideología, sería —a nuestro juicio— el determinar en qué consiste esa forma específica de relación, o ese "percibir" mediante una toma de distancia respecto de una ideología preexistente a ella.

Para Galvano della Volpe el problema de las relaciones entre arte y sociedad no entraña el problema del tipo de relación que el arte mantiene con la ideología, sino el de cómo se inserta o inscribe éste en la supraestructura ideológica. Se trata, en definitiva, de ver cómo inciden la historia y la sociedad en la obra artística. Della Volpe tiene en cuenta, sobre todo, el elemento semántico: los signos, lenguajes artísticos o técnicas expresivas. Ahora bien, el problema del contenido ideológico o de la relación de la obra con la ideología, tiene que plantearse no sólo con respecto a la literatura —que es, como hemos visto, lo que se tiene presente sobre todo—, sino también con respecto a otras artes como la música. Della Volpe llega a la conclusión, a diferencia de lo que se acepta en general en el marxismo —que no puede darse una adscripción uniforme de las diversas artes a la supraestructura. A juicio suyo, esta adscripción sólo es posible al reducir las ideas en las distintas artes a ideas verbales, que son las propias de la literatura, e ignorar la diversidad de los medios semánticos empleados. Resulta así que el tipo de relación que las diversas artes mantienen con la historia y la sociedad y, como contrapartida, el modo de revelarse el condicionamiento histórico y social en ellas, varía de acuerdo con la diversidad de fines o valores artísticos (ideas poéticas, musicales, figurativas, etc.) y la diversidad de los medios semánticos o signos empleados.

Galvano della Volpe aborda así, ciertamente, el problema de las relaciones entre arte y sociedad, como problema de la relación entre los diversos lenguajes artísticos y la sociedad, con lo cual enriquece, considerablemente, el planteamiento mismo de esta cuestión en la estética marxista.

Y. N. TYNIANOV

LA CORRELACIÓN DE LA LITERATURA CON LA SERIE SOCIAL*

1] Entre todas las disciplinas culturales, la historia de la literatura conserva el estatuto de un territorio colonial. Por un lado se halla dominada en gran parte (sobre todo en Occidente) por un psicologismo individualista que sustituye los problemas literarios propiamente dichos por los problemas relacionados con la psicología del autor; reemplaza asimismo el problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios. Por otro lado, el enfoque causalista esquemático aísla la serie literaria del punto en que se sitúa el observador; este punto puede encontrarse tanto en las series sociales principales como en las secundarias. Si estudiamos la evolución limitándonos a la serie literaria previamente aislada, chocamos en todo momento con las series vecinas, culturales, sociales y existenciales en el amplio sentido del término, y, por consiguiente, estamos condenados a permanecer incompletos. La teoría de los valores en la ciencia literaria nos conduce al peligroso estudio de los fenómenos principales, pero aislados, y reduce la historia literaria a una "historia de generales". Pero la reacción ciega contra la "historia de generales" ha dado origen, a su vez, a un interés por el estudio de la "literatura de la masa", pero este estudio no se ha elevado a una conciencia teórica clara de sus métodos ni de su significación.

Resulta así que el vínculo entre la historia literaria y la literatura contemporánea viva —vínculo provechoso y necesario para la ciencia—, no es siempre necesario y provechoso para la literatura existente. Sus representantes ven en la historia literaria la formulación de tales o cuales leyes y normas tradicionales y confunden la "historicidad" del fenómeno literario con el "historicismo" propio de su estudio. La tendencia a estudiar objetos particulares, así como las leyes de su construcción, sin tener en cuenta el aspecto histórico (aboliendo de la historia literaria) es la secuela del conflicto anterior.

2] La historia literaria ha de responder a exigencias de autenticidad si quiere llegar a ser una ciencia. Todos sus términos, y ante todo los de "historia literaria", deben ser examinados de nuevo. Esta expresión resulta demasiado vaga, ya que cubre tanto la historia de los hechos propiamente literarios como la historia de toda actividad lingüística; además, es muy pretenciosa dado que presenta la "historia literaria" como

* Publicado con el título "De la evolución literaria", en: Y. Tynianov, *Arxaiisti i novatory* (Arcaizantes e innovadores), Leningrado, 1929, pp. 30-47. Trad. de A.S.V. En la presente versión se han suprimido las notas de pie de página.

una disciplina ya lista para entrar en la "historia cultural", en tanto que serie ya incluida científicamente en su repertorio. Ahora bien, hasta ahora no tiene derecho a ello. El punto de vista adoptado determina el tipo de estudio histórico. En él hay que distinguir dos tipos principales: el estudio de la *génesis* de los fenómenos literarios y el estudio de la variabilidad literaria, es decir, de la evolución de la serie.

El punto de vista adoptado al estudiar un fenómeno determina no sólo su significación sino también su carácter: la *génesis* adquiere, en el estudio de la evolución literaria, una significación y un carácter que, ciertamente, no son los mismos que los que aparecen en el estudio de la *génesis* misma.

El estudio de la evolución o de la variabilidad literaria debe romper con las teorías de la estimación ingenua que son resultados de la confusión de diferentes puntos de vista: los criterios propios de un sistema (suponiendo que cada época constituya un sistema particular) son utilizados para juzgar los fenómenos que corresponden a otro sistema. Así, pues, hay que despojar a la estimación de todo matiz subjetivo, y el "valor" de tal o cual fenómeno literario debe ser considerado como "significación y cualidad evolutivas".

La misma operación debe ser llevada a cabo con todos los términos que, por el momento, suponen un juicio de valor, tales como "epígono", "diletantismo" o "literatura de masa". La idea fundamental de la antigua historia literaria, la "tradición", no es más que la abstracción ilegítima de uno o varios elementos literarios de un sistema dentro del cual tienen cierto uso y desempeñan cierto papel, y su reducción a los elementos de otro sistema en el que se emplean de otra manera. El resultado es una serie que sólo se halla unida ficticiamente y que únicamente en apariencia se presenta como una *entidad*.

3] Para analizar este problema fundamental, hay que convenir, en primer lugar, que la obra literaria constituye un sistema y que la literatura también lo es. Solamente sobre la base de esta convención puede construirse una ciencia literaria que, insatisfecha con la imagen caótica de fenómenos y series heterogéneos, se propone estudiarlo. Pero al dar este paso no se descarta el problema del papel de las series vecinas en la evolución literaria, sino que por el contrario se plantea verdaderamente.

No deja de ser provechoso el trabajo analítico realizado con respecto a los elementos particulares de la obra: el asunto y el estilo, el ritmo y la sintaxis en prosa, el ritmo y la semántica en la poesía, etc.; con él nos hemos dado cuenta de que, hasta cierto punto y como *hipótesis de trabajo*, podíamos aislar esos elementos en abstracto, pero que todos ellos se encuentran en una *correlación mutua*, e interacción. El estudio del ritmo en el verso y en la prosa debían mostrar que un mismo elemento desempeña papeles distintos en diferentes sistemas.

Llamo *función* constructiva de un elemento de la obra literaria como sistema a su posibilidad de entrar en una correlación con los demás elementos del mismo sistema y, por consiguiente, con el sistema entero.

Después de un examen atento, podemos percatarnos de que esta función es una idea compleja. El elemento entra simultáneamente en relación con la serie de elementos semejantes pertenecientes a otras obras-sistemas e incluso a otras series, y, por otro lado, con los demás elementos del sistema (función autónoma y función sinónima).

Así, pues, el léxico de una obra entra simultáneamente en una doble correlación: con el léxico literario y el léxico considerado en su conjunto, por una parte, y con los demás elementos de esa obra, por otro. Estos dos componentes, o más bien estas dos funciones resultantes, no son equivalentes.

La función de los arcaísmos, por ejemplo, depende por entero del sistema en el que son empleados. En el sistema de Lomonósov, por ejemplo, introducen un estilo elevado, ya que en este sistema el color del léxico desempeña un papel dominante (se emplean los arcaísmos por la asociación del léxico con la lengua eclesiástica). En el sistema de Tiuchev, los arcaísmos cumplen otra función al designar con frecuencia conceptos abstractos: *fúente—vodomjot*. Es interesante señalar también el empleo de arcaísmo con una función irónica: *Pushek grom i musikija* (El trueno y la música de los cañones) en un poeta que emplea palabras como *musikiskij* con una función muy distinta. La función autónoma no es decisiva, ya que sólo ofrece una posibilidad, una condición de la función sinónima. Así, a lo largo de los siglos XVIII y XIX hasta llegar a los tiempos de Tiuchev, se ha desarrollado una vasta literatura paródica en la que los arcaísmos cumplen la función paródica. Pero, naturalmente, en todos estos ejemplos, la decisión pertenece al sistema semántico y estilístico de la obra que permite poner esta forma lingüística en correlación con el uso "irónico" y no con el estilo "elevado", a la vez que define su función.

No es correcto extraer del sistema de elementos particulares, ni aproximar directamente, series similares que pertenecen a otros sistemas, es decir, sin tomar en cuenta la función constructiva.

4] ¿Es posible el llamado estudio "inmanente" de la obra en tanto que sistema, ignorando sus relaciones con el sistema literario? El estudio de la obra aislada, muestra la misma abstracción que el de los elementos particulares de ella. La crítica literaria lo utiliza frecuentemente y con éxito para las obras contemporáneas, ya que las correlaciones de una obra actual son un hecho previamente establecido que se sobreentiende siempre.

(Aquí entra la correlación de una obra con otras del mismo autor, su correlación con el género, etc.)

Pero incluso la literatura contemporánea no puede ser estudiada aisladamente.

La existencia de un hecho como *hecho literario* depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación con la serie literaria, o bien con una serie extraliteraria); dicho en otros términos, depende de su función.

Lo que es "hecho literario" para una época será un fenómeno lingüís-

tico perteneciente a la vida social para otra, e inversamente; ello dependerá del sistema literario con respecto al cual se sitúe ese hecho.

Así, por ejemplo, una carta a un amigo de Derjavin es un hecho de la vida social; pero, en la época de Karamzin y de Pushkin, esa misma carta amistosa es un hecho literario. Las memorias y los diarios tienen un carácter literario en un sistema literario y, a su vez, muestran un carácter extraliterario en otro.

El estudio aislado de una obra no nos da la certidumbre de hablar correctamente de su construcción y ni siquiera de hablar de la construcción misma de la obra.

Aquí interviene otra circunstancia. La función autónoma, es decir, la correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes que pertenecen a otras series, es una condición necesaria de la función sinónima o de la función constructiva de ese elemento.

He ahí por qué no es indiferente que ese elemento sea “refundido”, “usado” o que no lo sea. ¿En qué consiste ese carácter de “refundido” o “usado” de un verso, un metro, un asunto, etc.? O con otras palabras: ¿en qué estriba la “automatización” de tal o cual elemento?

Tomaré un ejemplo de la lingüística: cuando se usa la imagen significativa, la palabra que expresa la imagen se convierte en la expresión de una relación, se vuelve una palabra —herramienta, auxiliar. En otros términos, su función cambia. Lo mismo sucede con la automatización, con el “uso” de un elemento literario cualquiera: éste no desaparece, sólo su función cambia, se vuelve auxiliar. Si el metro de un poema es usado, cede su lugar a otros rasgos del verso presentes en la obra y él mismo asume otras funciones.

Así, el folletón en verso del periódico se construye con un metro usado, banal, abandonado ya desde hace largo tiempo por la poesía. Nadie podría leerlo como un “poema” ni relacionarlo con la “poesía”. El metro usado sirve aquí de medio para vincular a la serie literaria el material social que tiene una actualidad periodística. Su función es por completo diferente de la que cumple en una obra poética; es auxiliar. El pastiche en el folletón en verso se relaciona con la misma serie de hechos. El pastiche no tiene vida literaria más que en la medida en que la obra pastichizada la tiene. ¿Qué significación literaria puede tener el milésimo pastiche de *Cuando los campos amarillos se ondulan* de Lermontov, o del *Profeta* de Pushkin? Sin embargo, el folletón en verso se sirve con frecuencia de él. Tenemos aquí el mismo fenómeno: la función del pastiche se ha vuelto auxiliar y sirve para incorporar hechos extraliterarios a la serie literaria.

Si los procedimientos de la novela de aventuras son “usados”, la fábula adquiere en la obra funciones diferentes de las que había tenido si esos procedimientos no se hubieran empleado en el sistema literario. La fábula no puede ser más que una motivación del estilo o un procedimiento para exponer cierto material.

En general, las descripciones de la naturaleza de las novelas tradicionales que, desde el punto de vista de cierto sistema literario, se intentara reducir a un papel auxiliar, de soldadura o detención de la acción (y, por tanto, rechazarlas casi) debieran ser consideradas, desde el punto de vista de otro sistema literario, como el elemento principal y dominante, ya que puede suceder que la fábula no sea más que motivación, pretexto para acumular “descripciones estáticas”.

5] El problema más difícil y menos estudiado —el de los géneros literarios— se resuelve de la misma manera. La novela nos parece un género homogéneo que se desarrolla de un modo exclusivamente autónomo durante siglos. En realidad, no se trata de un género constante, sino variable, y su material lingüístico, extraliterario, así como la manera de introducir este material en la literatura, cambian de un sistema literario a otro. En el sistema de los años 20 a 40 del siglo XIX, los géneros del “relato” y de la “novela corta” se definían por rasgos diferentes de los nuestros, como se deduce con toda evidencia de sus denominaciones. Tendemos a denominar los géneros de acuerdo con sus rasgos *secundarios*, o en general por sus dimensiones. Los nombres de “relato”, “novela corta” y “novela” corresponden para nosotros a ciertos números de pliegos de imprenta. Esto no demuestra el carácter “automatizado” de los géneros en nuestro sistema literario; más bien nosotros definimos los géneros de acuerdo con ciertos rasgos específicos de nuestro sistema. Las dimensiones del objeto, la superficie escrita no son indiferentes. No estamos absolutamente en condiciones de definir el género de una obra si se aísla a ésta del sistema, pues lo que en los años 20 del siglo XIX o incluso en tiempos de Fet, se llamaba “oda”, en tiempos de Lomonosov se le llamaba también así, pero en virtud de otros rasgos.

Llegamos, pues, a esta conclusión: el estudio de los géneros es imposible al margen del sistema en el cual y con el cual se hallan en una correlación. La novela histórica de Tolstoi no se correlaciona con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa de su tiempo.

6] Estrictamente hablando, nunca se pueden considerar los fenómenos literarios fuera de sus correlaciones. Veamos, por ejemplo, el problema de la prosa y de la poesía. Sobreentendemos que la prosa métrica sigue siendo prosa y que el verso libre carente de metro sigue siendo poesía, sin darnos cuenta de que, en ciertos sistemas literarios, tropezamos con dificultades considerables. Y es que la prosa y la poesía se hallan en una relación mutua. Existe una función común de la prosa y el verso (cf. las relaciones entre el desarrollo de la prosa y el del verso o su correlación, establecida por B. Eijenbaum). En cierto sistema literario, es el elemento formal del metro el que soporta la función del verso.

Pero la prosa se ve sujeta a modificaciones, evoluciona y, al mismo tiempo que ella, también evoluciona el verso. Las modificaciones de un tipo, puestas en una correlación con otro, traen consigo o más bien están ligadas

a las modificaciones de este otro tipo. Una prosa métrica aparece (la de André Biely). A la vez, la función del verso es transferida a otros rasgos del verso, en su mayoría secundarios, derivados, es decir, se transfiere al ritmo que delimita las unidades, a una sintaxis particular, a un léxico particular. La función de la prosa con respecto al verso subsiste, pero los elementos formales que la designan cambian.

La evolución ulterior de las formas puede aplicar la función del verso a la prosa durante siglos y transferir a ésta muchos otros rasgos, o bien puede limitar y disminuir su importancia. De la misma manera que la literatura contemporánea no concede ninguna importancia a la correlación de los géneros (tomando en cuenta los rasgos secundarios), así también puede llegar una época en la que sea indiferente que la obra se escriba en verso o en prosa.

7] La relación evolutiva entre la función y el elemento formal es un problema totalmente inexplorado. Ya he dado un ejemplo de un caso en el que la evolución de la forma trae consigo la evolución de la función. Pueden aportarse muchos ejemplos de casos en los que una forma que tiene una función indeterminada se apodera de otra función y la determina. Hay también ejemplos de otro género; en ellos la función busca su forma.

Voy a dar un ejemplo en el que los dos casos se combinan.

En los años 20 del siglo XIX, la corriente literaria de los arcaizantes puso de moda una poesía épica cuya función era a la vez elevada y popular. *La correlación de la literatura con la serie social trae consigo una prolongación de la obra.* Pero los elementos formales no están ahí; la "demanda" de la serie social no equivale a la "demanda" literaria, y esta última queda sin respuesta. Hay que ponerse, pues, a la búsqueda de elementos formales. En 1824, Katenin propone la *octava* como elemento formal de la epopeya poética. El ardor en apariencia inocente que se pone de manifiesto en las discusiones en torno a la octava corresponde a la trágica orfandad de una función sin forma. La poesía épica de los arcaizantes no tuvo ningún éxito. Seis años más tarde, la misma forma es utilizada por Chevirev y Pushkin con otra función: transformar, utilizando el yambo tetrapódico, toda la poesía épica y crear una nueva poesía épica "vulgar" (y no "elevada"), prosaica (*La casita de Kolomna*).

Los lazos entre la función y la forma no son arbitrarios. No es casual que un léxico de cierto tipo se combine, en primer lugar, en Katenin con cierto metro y que veinte o treinta años más tarde se combine con el mismo metro en Nekrasov, quien probablemente no había tomado la idea de Katenin.

La variabilidad de la función de tal o cual elemento formal, la aparición de ésta o aquella función en un elemento formal y su asociación con una función constituyen los problemas fundamentales de la evolución literaria, problemas que por el momento no pretendemos resolver ni estudiar.

Me limitaré a decir que todo el problema de la literatura en tanto que serie o en cuanto sistema depende de los estudios que sobre este punto se realicen en el futuro.

8] Nosotros tenemos una idea del modo como los fenómenos literarios entran en una correlación que no puede considerarse de ninguna manera correcta: creemos que la obra se introduce en un sistema literario sincrónico y que ahí recibe una función. El concepto mismo de sistema sincrónico en perpetua evolución es contradictorio. El sistema de la serie literaria es ante todo un sistema de las funciones de la serie literaria, la cual se halla en perpetua relación con las otras series. La serie cambia de componentes, pero la diferenciación de las actividades humanas subsiste. La evolución literaria, así como la evolución de las demás series culturales, no coincide por su ritmo ni por su carácter (a causa de la naturaleza del material específico que maneja) con las series que son correlativas de ella. La evolución de la función constructiva interviene rápidamente; la de la función literaria se produce de una época a otra, y la de las funciones de toda la serie literaria con respecto a otras series exige siglos.

9] Dado que el sistema no es una cooperación basada en la igualdad de todos sus elementos, sino que supone un grupo de elementos ("dominante") que se destaca, y otros que se deforman, la obra entra en la literatura y adquiere su función literaria gracias a ese grupo de elementos dominante. En consecuencia, debemos relacionar los versos con la serie poética, de acuerdo con algunas de sus particularidades exclusivamente, y no los versos con la serie prosaica. Lo mismo sucede con la correlación de los géneros. Actualmente, es la extensión de una obra, la exposición de su asunto, lo que determina su adscripción al género novelesco; en otros tiempos, lo que decidía esto era la presencia de una intriga amorosa en ella.

Aquí nos encontramos con otro hecho interesante desde el punto de vista de la evolución. Una obra es puesta en una correlación con cierta serie literaria con el fin de medir la separación existente entre ella y la serie literaria a la cual pertenece. Así, por ejemplo, para los críticos de los años 20 del siglo XIX era un problema muy agudo el determinar cuál era el género de los poemas de Pushkin. El problema se planteaba porque el género de Pushkin era una combinación mixta y nueva para la cual no se contaba con una "denominación" ya acabada. Cuanto más neta es la separación respecto de tal o cual serie literaria, tanto más se pone en evidencia el sistema respecto del cual se separa o desvía. Así el verso libre ha puesto de manifiesto el carácter poético de los rasgos *extramétricos* y la novela de Sterne acentúa el carácter novelesco de los rasgos que no conciernen a la fábula (Sklovsky). Analogía lingüística: "Justamente porque la base sufre variaciones, estamos obligados a con-

cederle el máximo de expresividad y a extraerla de la red de prefijos que son invariables" (Vendryes).

10] ¿En qué consiste la correlación de la literatura con las series vecinas?

¿Qué series vecinas son éstas?

Ya tenemos la respuesta preparada: la vida social.

Pero para resolver la cuestión de la correlación de las series literarias con la vida social, debemos plantear otra cuestión: ¿cómo y en qué se correlaciona la vida social con la literatura? La vida social tiene muchos componentes polifacéticos y sólo la función de estos aspectos es específico de ella. *La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal*. Lo mismo cabe decir de las series literarias que se correlacionan con la vida social. La correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad *lingüística*; la literatura tiene una función *verbal* con respecto a la vida social.

Veamos la palabra "orientación". Significa más o menos "intención creadora del autor". Pero con frecuencia sucede que "las intenciones son buenas y las realizaciones, malas". Agreguemos que la intención del autor puede ser solamente un fermento. Al manejar un material específicamente literario, el autor tiene que someterse a él y, con ello, se ve obligado a alejarse de su intención. Así, por ejemplo, *La desgracia de tener demasiado talento*, de Griboiedov debiera haber sido una obra "elevada" "grande" (de acuerdo con la terminología del autor que no se parece a la nuestra); sin embargo, lo que resultó fue una comedia política panfletaria en un estilo "arcaizante". *Eugenio Onegin* debió ser en su origen un "poema satírico" en el que su autor "descargaría su bilis". Pero cuando ya estaba trabajando en el cuarto capítulo, Pushkin escribía: "¿Qué ha sido de mi sátira? No se ve el color de ella en *Eugenio Onegin*."

La función constructiva, la correlación de los elementos en el seno de la obra reducen la "intención del autor" a ser sólo un fermento y nada más. La "libertad de creación" resulta así una consigna demasiado optimista, que no corresponde a la realidad y cede su sitio a la "necesidad de creación". La función literaria, la correlación de la obra con las series literarias da cima a este proceso de sumisión.

Borremos de la palabra "orientación" todo matiz teleológico, toda destinación e "intención". ¿Qué se consigue con ello? La orientación de la obra (y de la serie) literaria será su función verbal, su correlación con la vida social.

La oda de Lomonosov tiene una orientación (o función verbal) *oratoria*. Se escoge una palabra para ser *pronunciada*. Las asociaciones sociales más débiles nos sugieren que estas palabras *debieron ser pronunciadas en una gran sala, en un palacio*. Desde los tiempos de Karamzin, la oda es un género literario "usado". La orientación, cuya significación se ha angostado, ha desaparecido; es utilizada por otras formas que corresponden

a la vida social. Las odas de alabanza y de otro género se han convertido en versos enfáticos que sólo pertenecen a la vida social. No hay género literario que pueda reemplazarlos. Pero los fenómenos *lingüísticos de la vida social* se encargan de esa función. La función, la orientación verbal buscan unas formas y la encuentran en el romance, el chiste, la rima final, la charada, etc. Aquí, el momento de *la génesis*, la presencia de tal o cual forma lingüística que anteriormente sólo correspondía a la vida social, adquieren su significación evolutiva. En la época de Karamzin, el salón mundano desempeña el papel de la serie social, vecina de esos fenómenos lingüísticos. Siendo como es un hecho de la vida social, el salón se convierte entonces en un hecho literario.

De la misma manera, una semántica familiar, íntima o de grupo existe siempre, pero sólo en ciertos periodos adquiere una función literaria.

El mismo fenómeno se produce cuando se legitiman ciertos *resultados que se dan ocasionalmente* en la literatura: los esbozos de versos de Pushkin y los borradores de sus planes proporcionan la versión definitiva de su *prosa*. Este fenómeno no es posible más que si la serie entera evoluciona y partiendo de su *orientación*.

La literatura nos ofrece también un ejemplo del conflicto entre dos orientaciones: la poesía de mítines representada por el verso de Mayakovsky (oda) se contrapone a la poesía "de cámara" representada por los romances de Esenin (elegía).

11] *La expansión inversa de la literatura en la vida social* nos incita a tomar en cuenta también la función verbal. La personalidad literaria de Byron, la que el lector deduce de sus versos, es asociada a la de sus héroes líricos y así penetra en la vida social. La personalidad de Heine está bastante alejada del verdadero Heine. En ciertas épocas, la biografía se convierte en una literatura oral apócrifa. Es un fenómeno legítimo condicionado por el papel de determinado sistema literario en la vida social (orientación verbal): así el mito creado en torno de escritores como Pushkin, Tolstoi, Blok, Mayakovsky y Esenin al que se puede contraponer la ausencia de personalidad mítica en Leskov, Turguénev, Maikov, Fet, Gumilev, etc.; ausencia que se relaciona con la falta de orientación verbal en su sistema literario. La expansión de la literatura en la vida social requiere, naturalmente, condiciones sociales particulares.

12] En eso consiste la *primera función social de la literatura*. Puede ser establecida o estudiada únicamente a partir del examen de las series vecinas, del estudio de las condiciones inmediatas, y no a partir de series causales alejadas aunque sean importantes.

Una observación más: el concepto de "orientación" de la función verbal se relaciona con la serie literaria o con el sistema literario, y no con una obra en particular. Antes de hablar de la orientación de una obra particular, hay que ponerla en correlación con la serie literaria. La

ley de los grandes números sólo se aplica a los números pequeños. Si con respecto a cada obra y a cada autor establecemos inmediatamente las series causales vecinas, lo que estudiaremos será: no la evolución del sistema literario sino su modificación, no los cambios literarios en su correlación con los de otras series, sino la deformación producida en la literatura por las series vecinas. Este problema también puede ser objeto de un estudio desde otro punto de vista.

El estudio directo de la psicología del autor y el establecimiento de una relación causal entre su medio, su vida, su clase social y sus obras es un procedimiento particularmente incierto. La poesía erótica de Batiuchkov es el fruto de su trabajo sobre la lengua poética (cf. su discurso "De la influencia de la poesía ligera sobre la lengua") y Viazemski ha rechazado con razón la búsqueda de la génesis de ese poema en la psicología del autor. El poeta Polonski, que nunca fue un teórico y que, sin embargo, como poeta conocía bien su oficio, escribe sobre Benediktov: "Es probable que la naturaleza austera, los bosques, los pastizales... hayan influido sobre el alma sensible del niño que en el futuro sería poeta, pero ¿cómo? He ahí una cuestión difícil que nadie podrá resolver de manera satisfactoria. La naturaleza, que es la misma para todos, no desempeña aquí un papel principal." Se ha señalado que los virajes que se producen en el artista no pueden explicarse por los de su personalidad. Veamos, por ejemplo, los casos de Derjavin y Nekrasov. Durante su juventud, escriben al mismo tiempo que la poesía "elevada" una poesía "vulgar" y satírica pero, en unas condiciones particulares, esos dos tipos de poesía van a confundirse y a dar origen a fenómenos nuevos. Es evidente que aquí se trata de condiciones objetivas y no individuales o psíquicas: las funciones de la serie literaria han evolucionado con respecto a las series sociales vecinas.

13] Lo anterior explica por qué hay que reconsiderar uno de los problemas complejos de la evolución literaria, el problema de las "influencias". Existen profundas influencias personales, psicológicas o sociales que no dejan ninguna huella en el terreno literario (Chadaev y Pushkin). Existen asimismo influencias que modifican las obras literarias sin tener una significación evolutiva (Mijailovski y Gleb Uspenski). Pero el caso más sorprendente es aquel en el que los índices exteriores parecen testimoniar una influencia que jamás se ha dado. Antes citamos los ejemplos de Katenin y de Nekrasov. Pero estos ejemplos podrían ser multiplicados. Las tribus sudamericanas han creado el mito de Prometeo sin estar influidas por la Antigüedad. Se trata aquí de hechos de *convergencia* o coincidencia. Estos hechos revisten una importancia que desbordan por completo la explicación psicológica de la influencia. Y la cuestión cronológica: ¿Quién lo dijo primero?, no es esencial. El momento y la dirección de la influencia dependen por entero de la existencia de ciertas condiciones literarias. Cuando se trata de coincidencias funcionales, el artista influenciado

puede encontrar, en la obra "imitada", elementos formales que sirvan para desarrollar y estabilizar la función. Si esta influencia no existe, una función análoga puede conducirnos, sin embargo, a elementos formales semejantes sin su ayuda.

14] Ya es hora de plantear la cuestión del término principal de que se sirve la historia literaria, a saber el término "tradicición". Si admitimos que la evolución es un cambio de relación entre los términos del sistema, es decir, un cambio de funciones y de elementos formales, la evolución no es sino una "sustitución" de sistemas. Estas sustituciones mantienen, según las épocas, un ritmo lento o brusco y suponen no ya una renovación y un desplazamiento súbito y total de elementos formales, sino la *creación de una nueva función de esos elementos formales*. He ahí por qué la confrontación de determinado fenómeno literario con otro no sólo debe hacerse tomando en cuenta las formas, sino también las funciones. Fenómenos que parecen por completo distintos y que pertenecen a sistemas funcionales diferentes pueden ser análogos en su función y viceversa. La cuestión se oscurece porque cada corriente literaria, durante cierto tiempo, busca puntos de apoyo en los sistemas precedentes, y esto es lo que podría llamarse "tradicionalismo".

Así, en Pushkin, las funciones de su prosa se hallan quizás más cerca de las de la prosa de Tolstoi que las funciones de sus versos con respecto a las de sus epígonos de los años 30 y de Maikov.

15] En resumen: el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie o un sistema que se halla en una correlación con otras series o sistemas y se encuentra condicionada por ellas. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, y de la función literaria a la función verbal. Debe esclarecer la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a las series más alejadas, aunque sean principales. El estudio de la *evolución* literaria no rechaza la significación dominante de los principales factores ya que, por el contrario, sólo en este marco puede ser esclarecida totalmente la significación; el establecimiento directo de una influencia de los principales factores sociales sustituye el estudio de la *modificación* de las obras literarias y de su deformación en el estudio de la *evolución* literaria. [1927.]

I

El problema de las relaciones entre arte y sociedad que constituye el objeto de la presente comunicación, puede ser considerado, desde un punto de vista metódico-sistemático, según cuatro direcciones de búsqueda, cada una de las cuales tiene una propia intencionalidad teórica, un horizonte de experiencia y un método propios. Vale decir, se puede tratar de una historia social del arte, que ponga de relieve los momentos de socialidad determinantes de la estructura y el desarrollo de la realidad artística; o de una crítica social del arte, que reconozca la articulación de la subestructura social de los valores artísticos; o de una sociología del arte que analice su realidad según los planos, las formas, las síntesis sociales y las relaciones derivadas; o, por fin, de una fenomenología filosófica del arte según su momento social, que reconozca, en función de un principio universal, su viviente trama, en esta esfera de la realidad artística.

La distinción de las cuatro perspectivas remite, para justificarse, a una sistemática teórica que, empeñándose en la idea misma de la razón y en su dialéctica interna, defina las formas de su actualidad en los diversos campos de la búsqueda y observa al propio tiempo el complejo sistema de las relaciones que se establecen entre diversas formas y que por ende alcanza integrándolo, el contenido de su saber. Nosotros nos contentaremos aquí, en las cuatro formas aludidas, con reconocer la dirección histórica, pragmática, empírico-científica y filosófica del saber, que se expresan cada una según un aspecto correspondiente a la naturaleza del campo de experiencia al que se refieren y volcada cada una a captar, por así decir, una sección dimensional que, para la cabalidad del saber, debe ser integrada con las demás. No nos interesa aquí una fundamentación racional ni una observación de sus procedimientos y resultados, de sus límites y entrelazamientos.

La breve alusión a su sistemática dialéctica sirve sólo para ponernos en guardia, en la búsqueda que nos compete propiamente, contra el peligro de su dogmatización, esto es, de su anquilosamiento sobre datos parciales de experiencia y en estructuras rígidas de comprensión teórica.

* En *Filosofía del arte*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1967, pp. 114-133. El presente ensayo fue escrito como comunicación para el Congreso Internacional de Estética, celebrado en Venecia en septiembre de 1957. Se recoge íntegramente en el presente volumen, pero sin los subtítulos al margen de página que aparecen en la edición original y en la versión española utilizada.

Lo que aquí nos interesa es sólo indicar algunos momentos fundamentales de la relación entre arte y sociedad, el modo en que su observación ayuda a captar el significado de la problemática que surge y se desarrolla al respecto en nuestra actual situación. Razón por la cual es necesario señalar dos cosas. La primera es que el surgimiento actual, con tanta vivacidad, intensidad y concreción, del problema relativo a la socialidad del arte, al tiempo que refleja el agotamiento de la tradición del "arte bello" y de su canonización en la estética del idealismo, refleja la conciencia de la compleja estructura del arte, de la articulación del mundo, de la artísticidad y de sus valores, insertados en la vida social, revela una crisis profunda de la realidad artística que, abarcando estructuras y valores fundamentales y relaciones de cultura tradicionales, remite a una crisis de todo el organismo social.

La segunda observación es que al trazar esquemáticamente la trama de relaciones que caracteriza a la socialidad del arte, en función de un reconocimiento y de un juicio de la crisis contemporánea, podemos asumir dos coordenadas de referencia que se remiten a esa crisis: la separación de los dos extremos, arte y sociedad, y la distinción en la misma del momento subjetivo y objetivo. En una situación de equilibrio armónico de la vida artística y, en general, en la edad de oro del arte mismo, ambas antítesis tienden a ser y a parecer absorbidas en un flujo continuo y autofecundativo de vida. Pero cuando esa armonía se rompe, las exigencias de la objetividad y de la subjetividad dentro del arte resultan discordantes y el arte en general o bien se separa del organismo social, o bien sufre los influjos de sus contrastes y de sus escisiones internas.

Por ello la observación de las dos antítesis parece particularmente apta para brindar el principio de coordinación de relaciones características de la socialidad del arte en la tensión que caracteriza el actual estado de la crisis.

II

1] Examinemos antes que nada la influencia que ejercen la estructura y la vida social sobre el mundo del arte y, en primer lugar, sobre la objetividad artística.

a) Antes que nada, definen el significado o, más bien, los significados, en modo alguno unívocos, que la realidad del arte reviste, tanto para una civilización en general, caracterizando de esa manera las relaciones entre el arte y los demás aspectos de la cultura, cuanto para cada clase y grupo. La situación social determina en grado sumo la articulación de la artísticidad en las diversas artes y en los diversos géneros, en las diversas formas, en cuanto éstos no son simples esquemas clasificadores y referencias críticas tradicionales, sino direcciones concretas de la transfiguración artística en su función humana concreta. Es suficiente recordar los momen-

tos concretos de socialidad que se hallan en Grecia en la base de la poesía épica y dramática, lírica y gnómica, en la articulación de los tipos musicales y en el surgimiento del melodrama en la era moderna. A ello se vincula también la influencia que tiene la estructura social sobre los medios, sobre los planos y sobre los aspectos de difusión del arte, sobre la capacidad de penetración y de adherencia a la vida. La complejidad de la estructura social se refleja además en una variada articulación del mundo del arte, correspondiente a los diversos estratos y a los diversos grupos de aquella: articulación que tiene su polaridad extrema en la distinción y oposición entre arte áulico y arte popular. A este respecto conviene observar que, hablando de arte popular, en el término "pueblo" no se quiere indicar, en sentido romántico, el sujeto creador del arte, sino el ambiente social de su vida, de su difusión, de su validez. Por lo demás, el pasaje de un polo a otro de la aulicidad a la popularidad, es continuo y de significados variados; su tensión y la tensión de los grados intermedios puede observarse también en una obra de arte determinada, y constituir para la misma un momento dinámico fundamental. Recuerdo, por ejemplo, el *Orlando Furioso*, donde se entrelazan y contrastan las interpretaciones popular, cortesana y señorial de la materia caballeresca. Finalmente, a través del organismo de la cultura que la misma determina, y en función de la finalidad que asigna al arte, la estructura social define los contenidos convenientes para el arte, esto es, aquéllos que está destinada a elaborar y significar en una situación histórica particular. De esta manera ella influencia el organismo de la realidad histórica y sus estructuras internas; determina por reflejo los problemas formales, que resultan de la renovación del contenido. No cabe duda, por ejemplo, que a fines del Renacimiento el acentuarse la autonomía de la vida burguesa, los cambios de perspectiva que esto produce en la consideración de la vida ciudadana y familiar, de la relación entre ciudad y campo, de los valores y disvalores de la vida, introduce o refuerza en el arte, con la tendencia realista, una multitud de contenidos nuevos —piénsese en los interiores, en el paisaje, en las escenas de género, en el retrato, en la naturaleza muerta— que a su vez imponen nuevos esquemas de composición, nuevos problemas formales relativos a la perspectiva, a las luces, a los colores, de los que brotan nuevos valores pictóricos.

b] No es menor la importancia de la acción que la vida social ejerce sobre el sujeto artístico, trátase del creador, del amante o del contemplador del arte. En efecto, la función social del arte se refleja sobre la posición social del artista, ya sea en general, en cuanto tal, ya sea en especial, según el arte específico que ejerce, puesto que para esta valoración no es indiferente la preponderancia del movimiento ideal de inspiración o del momento técnico del oficio. De la posición social depende en gran parte la conciencia que tiene de sí el artista, a lo que se vinculan los fenómenos del mecenazgo, de la libertad, del aislamiento, del desenfreno rebelde. Pero la estructura social brinda también al artista las condiciones determi-

nantes de la creación artística, la posibilidad de una tradición de taller o de una escuela, el conformismo tradicional o la rebelión innovadora, la forma, los modos, las direcciones de la exigencia del arte y de su mercado. Puesto que, por otra parte, la naturaleza del organismo social define la mayor o menor amplitud del círculo de los amantes y su carácter particular, determina el encuadre fundamental de su gusto y su modo de intervención en el mundo del arte.

c] Es de notar por fin que las condiciones de la socialidad determinan también en gran parte los planos de las relaciones real e ideal entre sujeto y objeto en el arte, vale decir, el plano de la sensibilidad y el del valor. Es bien sabido que el arte descansa sobre significados, acordes, armonías sensibles. Pero la sensibilidad no es un dato fijo e inmutable, ni lo son tampoco sus significados. Antes que nada, no cabe duda de que las relaciones sociales, en grado diverso, neutralizan la individualidad originaria de lo sensible, descubren y definen en ello una estructura y un horizonte común, del que de vez en vez acrecientan la extensión y la profundidad.

Por otra parte, cada grupo social acentúa un horizonte propio de sensibilidad y un propio sistema de significados sensibles, correspondientes a su modo de vida, a su trabajo, a las formas de atención y de observación de la sensibilidad que convienen a su carácter y a su función. No cabe duda de que cada sociedad, y con frecuencia cada estrato social, tienen no sólo una atmósfera espacial y temporal, sino también una atmósfera pictórica y sonora. Y en la determinación de la nuestra entran ciertamente, junto a las luces del alba y del ocaso, del sol meridiano y de la alta luna nocturna, no ya el solitario esplendor de la vela, sino las luces de neón de la ciudad tentacular y las coladas de acero, y junto al murmullo del viento, al susurro del mar, al canto de los pájaros, al sonido de las campanas, al fragor de la fábrica, el tumulto de la ciudad y de las calles. Esta variedad de atmósfera sonora y pictórica se expresa en la variedad de los tonos y las cadencias del lenguaje y en las armonías colorísticas de las vestiduras y los adornos. En cada pueblo ella constituye el fundamento de la sensibilidad artística que a su vez reacciona y que sufre los influjos de la variación histórica del gusto con la variación de la atención sensible característica de las diversas clases y de las diversas situaciones sociales. Reflexiónese sobre el fundamento social del desarrollo de la sensibilidad pictórica desde el Renacimiento al Barroco y al Setecientos, o sobre la sensibilidad musical desde el madrigal popular de 400 al descubrimiento de las tonalidades vocales e instrumentales de los siglos siguientes.

El otro plano, ideal, de la relación sujeto-objeto en la vida del arte es el del valor o, más bien, de los valores. La reducción de éstos, en lo concerniente al arte, al mero valor estético, por más que pueda parecer cosa obvia para una reflexión superficial, es el resultado de un esfuerzo doctrinario, sobre la base de una dirección idealista de cultura totalmente

particular. La validez de una obra de arte implica de hecho una multitud de valores, más o menos capaces de una síntesis armónica: valores de sensibilidad, de tradición, valores vitales, éticos, técnicos, propiamente estéticos, valores sociales. Estos últimos, que se refieren a la compleja y articulada función del arte, no sólo constituyen de por sí un momento importante de la validez artística, sino que se hallan en la base de los demás valores, determinando su difusibilidad.

Es cierto que los valores sociales cobran evidencia particular en algunas formas de arte: piénsese en la arquitectura y en la urbanística en general, en las artes del espectáculo, en las artes menores y ornamentales. Pero se hallan presentes en todos los campos artísticos y caracterizan diferenciaciones cualitativas. Piénsese en el valor de abierta y vivaz publicidad del fresco en comparación a la meditada intimidad de una tela, en la variedad del valor social que acompaña la música vocal e instrumental y que caracteriza a los mismos instrumentos.

Es posible que este llamado a la variedad y complejidad de valores de que es portadora la obra de arte, suscite la protesta de filósofos y críticos con frecuencia reacios a renunciar a sus simplificaciones profesionales y al compromiso de jueces y pedagogos que de buen grado asumen. El mismo responde sin embargo, a la exigencia de una experiencia concreta y no mutilada y de una seria conciencia histórica. Además, brinda el camino para una comprensión normal y un desarrollo serio de dos problemas fundamentales para una teoría del arte: el problema de la determinación y de la continuidad histórica de su valor, y el problema de la tipicidad en el arte.

Entre la concepción historicista y la concepción idealista del arte existe indudablemente un contraste, que se evidencia y se acentúa si, frente a la determinación histórica de la obra artística, la continuidad de su valor es interpretada como correspondiente a la super-historicidad ideal de su sentido estético. Si en cambio se tiene presente que la validez del arte, históricamente determinada, depende de un conjunto de valores, su continuidad puede interpretarse como una renovación continua de sus síntesis, en cuya base está la humanidad general del arte, que se afirma y radica en la articulación de esos valores. Por lo demás, así como el juicio sobre una obra nunca es unívoco para todos sus contempladores y sólo la risible "jactancia de los doctos" puede pretenderlo, así tampoco es unívoca la continuidad de su valor, la cual se orienta de tiempo en tiempo, de clase en clase, según diversas pero igualmente válidas perspectivas que con frecuencia revelan de esa manera sus profundas conexiones. La historia, para citar un ejemplo del significado de la tragedia griega y de la comedia dantesca, o del teatro shakespeariano, puede resultar instructiva al respecto. Además, la continuidad valorativa no sólo admite variaciones, sino también olvidos y descubrimientos. Y admite también el gusto de revaloraciones arcaizantes: la arcaicidad constituye un motivo de preciosidad artística, así como la historicidad lo es de la

III

1] La trama trazada más arriba de las relaciones constitutivas de la socialidad del arte puede servir como esquema para la interpretación de la situación actual, situación —como dijéramos— de crisis de la realidad artística, referida a una crisis cultural y social más vasta. La crisis de la sociedad burguesa, entre los últimos decenios del siglo pasado y los primeros del actual, que tiene origen en el desarrollo, bajo el imperio del capital financiero, de su economía industrial en sentido monopolista y que en su acentuación compromete las costumbres, los institutos, los valores que han caracterizado durante siglos la función universalmente humana y progresista de la burguesía, posee indudablemente un influjo sobre el arte. En un primer momento éste se manifiesta como un empuño de la literatura —de la novela y el drama en especial— por poner de relieve los momentos más graves de la crisis: la decadencia de las costumbres, el falseamiento de las relaciones y de las instituciones, el derrumbe interno de la persona, el ofuscamiento de los valores; mientras que en algunos campos, y en especial en la artificiosidad del espectáculo operístico, se tiende a diluir la crudeza de las experiencias en motivos neorrománticos.

2] Pero en un segundo momento el arte, como por lo demás toda la cultura, se coloca en el camino del no compromiso social, de la evasión. La teoría del arte por el arte, de la poesía pura, la acentuación de los meros valores formales hasta el abstraccionismo, la deformación en sentido surrealista o metafísico, en sus variaciones y relaciones, no son más que los aspectos más evidentes de esta dirección. Se crea así una radical separación entre arte y sociedad, en la que el primero piensa reencontrar, por encima de los contrastes de la segunda, su validez ideal. Y de ello deriva el abstraerse del artista como sujeto creador, su trágico o grotesco aislamiento de la realidad humana concreta y viviente, y no sólo eso, sino también el deshacerse de toda tradición objetiva, de su propia función creadora, conducida a la inmediatez de un arbitrio subjetivo o, en el mejor de los casos, a una genialidad satisfecha sólo de sí misma.

Simultáneamente, en el público, sustraído a la vida unitaria del organismo social y a un sentido y una realidad de arte que la represente, desplazada al plano de una problemática estética parcial, el gusto va disolviéndose. Su directa concreción y vitalidad van siendo sustituidas por un criterio intelectualista abstracto y arbitrario. Así, no obstante, las inútiles apelaciones, los valores de arte se tornan con frecuencia artificiosos, el mundo social del arte se estrecha, el mercado no obedece a un juego normalmente dialéctico de demanda y oferta, para caer en la especulación. Perdido el control de la socialidad y de la cabalidad de obra que el mismo exige, la sensibilidad se exaspera en búsquedas y experimentos individuales, los valores tradicionalmente vividos se anulan en beneficio de valores conceptualmente contruidos, se disuelven órdenes, jerarquías,

III

1] La trama trazada más arriba de las relaciones constitutivas de la socialidad del arte puede servir como esquema para la interpretación de la situación actual, situación —como dijéramos— de crisis de la realidad artística, referida a una crisis cultural y social más vasta. La crisis de la sociedad burguesa, entre los últimos decenios del siglo pasado y los primeros del actual, que tiene origen en el desarrollo, bajo el imperio del capital financiero, de su economía industrial en sentido monopolista y que en su acentuación compromete las costumbres, los institutos, los valores que han caracterizado durante siglos la función universalmente humana y progresista de la burguesía, posee indudablemente un influjo sobre el arte. En un primer momento éste se manifiesta como un empuje de la literatura —de la novela y el drama en especial— por poner de relieve los momentos más graves de la crisis: la decadencia de las costumbres, el falseamiento de las relaciones y de las instituciones, el derrumbe interno de la persona, el ofuscamiento de los valores; mientras que en algunos campos, y en especial en la artificiosidad del espectáculo operístico, se tiende a diluir la crudeza de las experiencias en motivos neorrománticos.

2] Pero en un segundo momento el arte, como por lo demás toda la cultura, se coloca en el camino del no compromiso social, de la evasión. La teoría del arte por el arte, de la poesía pura, la acentuación de los meros valores formales hasta el abstraccionismo, la deformación en sentido surrealista o metafísico, en sus variaciones y relaciones, no son más que los aspectos más evidentes de esta dirección. Se crea así una radical separación entre arte y sociedad, en la que el primero piensa reencontrar, por encima de los contrastes de la segunda, su validez ideal. Y de ello deriva el abstraerse del artista como sujeto creador, su trágico o grotesco aislamiento de la realidad humana concreta y viviente, y no sólo eso, sino también el deshacerse de toda tradición objetiva, de su propia función creadora, conducida a la inmediatez de un arbitrio subjetivo o, en el mejor de los casos, a una genialidad satisfecha sólo de sí misma.

Simultáneamente, en el público, sustraído a la vida unitaria del organismo social y a un sentido y una realidad de arte que la represente, desplazada al plano de una problemática estética parcial, el gusto va disolviéndose. Su directa concreción y vitalidad van siendo sustituidas por un criterio intelectualista abstracto y arbitrario. Así, no obstante, las inútiles apelaciones, los valores de arte se tornan con frecuencia artificiosos, el mundo social del arte se estrecha, el mercado no obedece a un juego normalmente dialéctico de demanda y oferta, para caer en la especulación. Perdido el control de la socialidad y de la cabalidad de obra que el mismo exige, la sensibilidad se exaspera en búsquedas y experimentos individuales, los valores tradicionalmente vividos se anulan en beneficio de valores conceptualmente contruidos, se disuelven órdenes, jerarquías,

distinciones de géneros en la realidad artística. Todo ello se exhibe como libertad del arte, pero de hecho es soledad y arbitrio del artista, cuya validez, como es natural, no pretendemos negar. El hecho es, sin embargo, que perdida toda disciplina de contenidos, de formas, de técnica, resulta difícil reconocer al arte una función en el mundo de la cultura y encontrar para él un lugar orgánico en la realidad social, aparte de la indiferente colocación de las exposiciones, de las galerías, de los salones snob. No ha de asombrar que de esa manera la sociedad no se reconozca directamente en el arte, ni que éste no ejerza sobre aquélla una eficacia efectiva. La decadencia del espectáculo de arte —en beneficio de espectáculos no artísticos— constituye una prueba de éstos. Y testimonio aún más grave lo constituye el hecho del aislamiento del artista de su mundo humano y con frecuencia en su propio mundo del arte, la incapacidad de filtrar y cristalizar luminosamente en su obra las energías de desarrollo del vivir social.

El cuadro indicado no carece por cierto de acentuaciones de sombras o de particular relieve de las líneas de crisis. He de agregar que, en el periodo que hemos considerado, el arte viviente es precisamente sólo el arte de crisis: rico en problemas, en exigencias sufridas, en dramáticos llamados, en sensibilidad exasperada, en esfuerzos disciplinarios, y también en descubrimientos e indicaciones. La valiente osadía de los artistas expresa una fresca generosidad artística y humana, aun cuando los resultados carezcan de esta frescura. La misma renuncia a una función social, la indiferencia más esasmódica que orgullosa es, en su fondo, un valiente acto de rebelión. De ahí la contaminación entre vanguardia artística y vanguardia social. Es innegable que el arte de tradición es arte muerto de colocación académica o de un pequeño mercado burgués de ínfima categoría, puesto que hoy por hoy se trata de mera ejercitación escolástica extraña a la tensión social y por ello, de hecho, falsa e hipócrita. Es inútil tratar de rejuvenecerla con un signo contrario o extraño al curso histórico del desarrollo social. La retórica fascista y la edificación espiritual católica constituyen la prueba de la esterilidad de tales intentos. Pero si en el advenimiento a la vida civil de las masas trabajadoras y de los pueblos coloniales o semicoloniales reconocemos el profundo motivo de renovación radical del organismo social y de sus sentidos y valores culturales, podemos admitir que ese proceso ejerce ya un influjo igualmente radical sobre el mundo del arte.

1] Entre los hechos nuevos que conlleva el desarrollo social, el primero es la reaparición, a pesar de las resistencias, de la convicción de una función ético-social del arte, y de su relación con el propio clasicismo del estilo. Esta convicción puede llegar a las formas degenerativas de la intervención política en el arte —que sin embargo no es por sí misma siempre negativa, tal como demuestra la historia—, y del arte de propaganda. Pero la misma corresponde a una exigencia más profunda: la exigencia de reconocimiento de la humanidad a través de la representación artísti-

ca, en sus energías y en sus valores renovados dentro de la realidad concreta. A esa exigencia corresponde por cierto la dirección ampliamente difundida del realismo social. Mucho se ha discutido y polemizado al respecto, encontrando sus precedentes en la tradición y subrayando sus éxitos y fracasos, y yo no he de retomar aquí la discusión. Lo que se debe señalar es que, por un lado, en el realismo social se expresa la exigencia de una interpretación artística de la vida actual y de sus fuerzas, que las fecunde e ilumine; por el otro, que el mismo no es, ni puede, ni quiere ser, un canon, sino una dirección, rica en problemas, en búsquedas, en iniciativas, a la que de hecho pueden corresponder contenidos, formas, reflejos culturales diversos. Se trata de recolocar al artista como hombre en la realidad viviente, y es, desde ese punto de vista, la fórmula de mayor libertad y responsabilidad.

2] El segundo hecho, que se vincula al primero, es la necesaria referencia del arte en la actualidad, a un vasto público popular. El problema correspondiente se halla mal planteado si nos preguntamos si el arte áulico debe educar al gran público a sus valores puros o si debe ajustarse al gusto de ese público. La relación es frecuentemente más compleja, ya que el arte áulico no vive de los valores puros, salvo en cuanto sea o no interpretado como academia, ni tampoco el gusto del gran público es tan homogéneo y gris como se piensa. Esa relación resulta más bien de motivos completos derivados de sensibilidad espontánea, reflejos áulicos, costumbres retóricas, apreciación del oficio, tradición popular, admiración tanto por lo nuevo, rico y resplandeciente cuanto por la "concinnitas" clásica. Elementos fragmentarios, discordantes, incapaces de resumirse en una conciencia crítica unitaria, pero capaces de poder brindar al artista un amplio teclado sobre el cual componer e integrar interpretando en nuevas estructuras una expresión de amplia humanidad. Vuelve a aparecer aquí el problema de las relaciones entre el arte áulico y arte popular. En primer lugar hay que decir que de hecho los dos estratos son menos diferenciados y más recíprocamente permeables de lo que en general se piensa. Y si es verdad lo que ya dijéramos, que el arte popular es arte de pueblo no en el sentido de que éste y su ignoto espíritu sean sus creadores, sino en el sentido de que éste vive socialmente, se difunde —cualquier que sea su origen— en el ámbito popular y participa de sus formas de existencia, será verdad también que de ello dependen tanto sus virtudes cuanto sus deficiencias. Su misma simplicidad, elementalidad, claridad, más que el producto de una misteriosa fuente de espontaneidad, es el resultado de esa filtración social, del uso de medios expresivos reducidos, del dirigirse a la sensibilidad o a los sentimientos elementales. En el largo trayecto, ha perdido el pesado equipaje. En general, el arte popular tiene valor como arte cuando está viva la estructura social que expresa: no por nada todavía hoy la danza, y la música y el canto que la acompañan, son los fenómenos más interesantes e inspiradores. Allí donde la estructura se fija en rito o en

ceremonia y el arte se fija en la inmovilidad del folklore, este último se llena de valores no estéticos sino rituales, y sus reflejos sobre la cultura son de un complejo y artificioso refinamiento. Es el caso del arte africano y precolombino, cuyo falso primitivismo se insertó fácilmente en el gusto decadente de comienzos de siglo.

3] El tercer aspecto revelador de una nueva situación es el actual planteo, con especial importancia, del problema de una educación artística en general. Esto significa que el arte tiende a reconquistar, o a que se le reconozca, una función social y que, en general, su aprehensión y su desarrollo no parecen poderse abandonar al capricho de la espontaneidad. El de la educación artística es un complejo problema de carácter técnico en el que no nos es posible entrar, tanto más cuanto que abarca las audiciones musicales, el teatro y el espectáculo en general, la constitución y equipamiento de los museos, además del escolástico de la verdadera instrucción artística. Por ello bastará señalar en especial que su solución requiere no sólo una clara y analítica conciencia estética de la estructura del arte, sino también una conciencia iluminada de su finalidad social. Sobre todo esta última, si se trata de una instrucción cuyos elementos al menos deben ser impartidos a todos. Permítaseme decir que por este camino es poco lo que se puede avanzar con la composición y el dibujo espontáneos. El valor didáctico de esa artificiosa espontaneidad puede ser reconocido, pero dentro de límites muy estrechos y siempre que no se apele a la tosca ingenuidad del niño poeta o artista. Admitamos que el arte esté constituido por un tercio de espontaneidad y originalidad, pero los otros dos tercios son oficio y cultura. De este campo forma parte también la cuestión de los aficionados en arte. El fenómeno es más serio de lo que pueda parecer a primera vista. El diletantismo fue cultivado en el período iluminista con fines instrumentales (el dibujo) y sociales (la música y la poesía), y en el romanticismo bajo el impulso de la fe en el poder de relación personal ideal del arte. En la actualidad la necesidad de desarrollar sistemática y metódicamente el diletantismo se plantea no sólo según los fines iluministas, sino también según fines más amplios de cultura humanista y sobre todo como medio para garantizar una leva cada vez más amplia de creadores artísticos. Hoy la leva de los artistas se deja al azar de las circunstancias, al arbitrio y al riesgo de los individuos. Nosotros creemos que deben aplicarse, en especial al arte, las palabras de Gorki: "El desarrollo ininterrumpido y la profundización de la cultura serán posibles sólo cuando toda la masa de la población trabajadora de la tierra tome parte en la creación cultural de manera directa, total y libre."

4] El problema de la naturaleza del arte destinado a estratos sociales cada vez más amplios, va unido al de la difusión de la artísticidad. Hablo no tanto del arte bello como tal, cuanto de la artísticidad en general, como conjunto de formas complejas aptas para dar sentido artísticamente expresivo a las formas, a los instrumentos, a los actos de la vida de hoy,

en tan rápida renovación. Por otra parte, la preponderancia en la sociedad moderna del "trabajo" sobre la "posición social", conduce naturalmente a la decadencia de un arte decorativo en beneficio de un arte funcional. Hay campos en los que esta exigencia se presenta más viva, allí donde la vida social requiere un nuevo ambiente, nuevas formas de comunicación, y brinda nuevos medios instrumentales. Responden a la misma —y en ello reside su dialéctica interior— la urbanística, la arquitectura, la decoración contemporánea, por un lado; por el otro, el arte gráfico en todos sus aspectos, desde el libro hasta el affiche, desde la revista hasta el anuncio; y todavía por otro lado, el "diseño industrial". La novedad de este último reside en que el mismo supera la expresión de la funcionalidad tanto respecto al uso —propio de la elaborada forma del jarrón o del arma— cuanto al acto —características del perfilamiento del ánfora—, cuanto a la instrumentalidad —tal como se revela en la tradición de los instrumentos artesanales. Aquí la artísticidad abarca a la máquina como tal, con respecto a su función, en la autonomía de sus partes, en las características instrumentales de sus productos. Es así que por vez primera todo el mundo de la máquina —relegado ya por el romanticismo burgués a los bajos fondos del utilitarismo— afirma no sólo su potencia sino también su significación creadora humana a través de la interpretación artística.

5] Pero la presencia de la máquina en la esfera del arte debe ser considerada también bajo otro doble aspecto: su influencia sobre la creación y la difusión artística. El paso de la producción artesanal a la industrial en las artes menores, relativas a los objetos de decoración, de adorno, de vestimenta, constituye un hecho de gran importancia. Comporta naturalmente el problema de una conversión de los métodos y los valores artesanales al plano industrial, problema complejo cuya solución requiere la recopilación, el estudio analítico del material artesanal, el descubrimiento de los medios mecánicos para la traducción de sus elementos en resultados industriales, la renovada composición e interpretación de esos elementos liberados de la fijación tradicional, el uso perfeccionado de la experiencia y de la mano de obra artesana, la creación de un mercado conveniente y así sucesivamente. Pero a pesar de las dificultades, los aspectos positivos de semejante revolución resultan evidentes desde un principio. En primer lugar, el equipamiento industrial y el capital que está en su base permiten el uso de mejores modelos, de material más apto, y su variación, su perfeccionamiento, superan la fijeza ingenua y tosca del tradicionalismo artesanal. En segundo lugar, puede ser mejorada la ejecución, y resueltos definitivamente problemas técnicos abandonados en otro tiempo al azar. Pero sobre todo la disminución del costo, la variedad y eficiencia del producto, le permiten una distribución vastísima, y no hace falta decir el incremento que esto conlleva para el sentido de la dignidad humana, para la cortés afabilidad de la vida, en suma para la civilización en concreto, para el respeto y el desarrollo de la personalidad

y de los grupos sociales. Como es lógico, queda excluida la "pieza única", con su rareza snob, con su distinción aristocrática, con la retórica del artesano genio y mártir de su obra que la acompaña. De todas maneras, se trata de un valor más social que artístico, cuyo fundamento clasista va disolviéndose históricamente.

6] Otro aspecto de la intervención de la máquina en el campo del arte nos es dado por la renovación del espectáculo determinada por la radio, el cine, la televisión. Por un lado, éstos se presentan para la difusión de la obra de arte, literaria, figurativa, musical, de manera original, para un público vastísimo y en forma particularmente digna. Pero por otro lado, ofrecen por sí mismos una problemática artística totalmente especial. Se trata de problemas de composición, de construcción, de armonías formales, de contenido, nuevos tanto por su impostación cuanto por las condiciones y los medios de su solución. En efecto para ellos se renuevan las relaciones espaciales y temporales, de movimiento, de superposición, de perspectiva; se intensifican las relaciones y los contrastes de la sensibilidad, se absorben y se interpretan por ello nuevos aspectos de la realidad y de la vida, y se crea así un complejo acuerdo de iniciativas y de instrumentos. Se da origen incluso a "géneros artísticos" nuevos. Y todo esto se refleja en otros campos artísticos y promueve problemas estéticos de índole general.

Permítasenos finalmente recordar aquí un caso extremo de intervención de la máquina en la esfera artística: el caso de la música electrónica. Pasamos por alto aquí el problema general del automatismo, cuya importancia técnico-científico-social supera largamente el asombro de estos *ludi subtiles* con que se manifiesta. Se reproduce en ellos un fenómeno de artificiosidad que conociera ya, dentro de otros límites, en la Antigüedad y al comienzo de la era moderna, la primera mecanización técnica. Sólo que los experimentos y los estudios en curso sobre la música electrónica nos permiten reconocer la capacidad alcanzada de análisis y síntesis del material sensible, el enriquecimiento de la paleta sonora que la misma permite, y la superación de los límites impuestos por los instrumentos tradicionales. Desde luego, no pensamos que el Robot sea el genio musical de la era contemporánea; creemos más bien que también por este camino pueden ser alcanzadas posibilidades técnicas cuyos resultados en el plano artístico y social no son aún valorables.

Resumiendo los resultados generales de la presente comunicación, quisiera indicar en primer lugar que aún la esquemática consideración de la socialidad del arte y de las complejas relaciones que la misma implica, nos obligan a reconocer la riqueza del campo de búsqueda que se ofrece a una estética que, libre del dogmatismo idealista y parcialmente empírico, conciba el arte en la riqueza humana de sus estructuras y desarrollos. No es éste el lugar para hablar del principio y del método de esa estética: es suficiente haber señalado su necesidad. En segundo lugar la conciencia histórica de la socialidad artística nos han conducido a per-

cibir el carácter de crisis de la situación contemporánea y a reconocer sus fundamentos en una crisis social más amplia. Pero esto nos permite precisamente entrever y valorar los fenómenos nuevos que responden en el campo del arte a tendencias de resolución radical de la crisis y al surgimiento de las nuevas fuerzas de reconstrucción.

Cierto es que estos fenómenos, por vastos y preciosos que sean ya sus resultados, nacidos, por así decir, espontáneamente del laborío de la crisis, nos ofrecen en esencia problemas de índole práctica y teórica que se agrupan alrededor del problema central de una restitución del arte a su función social en una sociedad universalmente progresista, tal como la que trabajosa pero seguramente va construyéndose en el mundo contemporáneo. Quisiéramos decir que en el oscuro quehacer de los últimos cincuenta años cobran forma ya las luces alboreantes de un nuevo clasicismo, si por ello se quiere entender la armonía consciente de sí, y en sí fecunda, de la humanidad libre. Esta comunicación, las búsquedas y discusiones que la acompañarán, aspiran sólo a reconocer e indicar —sin preconceptos— esas luces, a esclarecer la conciencia del artista acerca del gran compromiso humano que le compete, a disponer el ánimo de todos para el reconocimiento del significado histórico del gran quehacer del arte contemporáneo, para la valoración de sus problemas, para la colaboración en su triunfo libre y abierto, destinado a iluminar a todos los hombres que nacen sobre esta tierra.

LUCIEN GOLDMANN

CREACIÓN LITERARIA, VISIÓN DEL MUNDO Y VIDA SOCIAL*

I

El más burdo y, sin embargo, más extendido de los malentendidos que quisiéramos señalar es el que confunde el materialismo dialéctico con las teorías de Taine, y pretende explicar la obra por la biografía de su autor y por el medio social en que éste ha vivido.

Sería difícil imaginar una idea más extraña al materialismo dialéctico. Aun sin concebir el pensamiento filosófico y la creación literaria como entidades metafísicas, separadas del resto de la vida económica y social, no es menos evidente que la libertad del escritor y del pensador es muy grande, sus lazos con la vida social se presentan sumamente mediatizados y complejos y la lógica interna de su obra es mucho más autónoma de lo que jamás haya admitido un sociologismo abstracto y mecanicista.

Para el materialismo histórico, el elemento esencial del estudio de la creación literaria reside en el hecho de que la literatura y la filosofía son, en planos distintos, *expresiones de una visión del mundo, y que las visiones del mundo no son hechos individuales, sino sociales.*

Una visión del mundo es un punto de vista *coherente y unitario* sobre la realidad en su conjunto. Ahora bien, el pensamiento de los individuos —con algunas excepciones— es raras veces coherente y unitario. El pensamiento y el modo de sentir de los individuos, sujetos a una infinidad de influencias y sometidos a la acción no sólo de los medios más diversos, sino también de su constitución fisiológica en el sentido más amplio, se acercan más o menos a cierta coherencia, pero sólo la alcanzan excepcionalmente. He ahí por qué puede haber cristianos marxistas, románticos a los que les gusta las tragedias de Racine, demócratas que tienen prejuicios raciales, etc. Pero no hay verdadera filosofía o arte verdadero a la vez cristiano e inmanente, clásico y romántico, humanista y racista.

Pero entonces, se nos objetará, la visión del mundo se convierte en una entidad metafísica y abstracta. ¡De ninguna manera! La visión del mundo es el sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales.

Son pocos los individuos que la realizan íntegramente; sin embargo,

* Publicado con el título de "Matérialisme dialectique et histoire de la littérature", en: L. Goldmann, *Recherches dialectiques*, Librairie Gallimard, París, 1959, pp. 46-63. Trad. de A.S.V.

cada uno la realiza en mayor o menor grado, y ello en la medida suficiente para constituir una comunidad de sentimientos, de pensamientos y acciones que acerca a esos hombres y los opone a los de otras clases sociales.

El filósofo y el escritor piensan o sienten esta visión hasta sus últimas consecuencias y la expresan mediante la lengua, en el plano conceptual o sensible.

Ahora bien, para ello es preciso que dicha visión exista o, al menos, que esté en proceso de nacimiento; pero el medio social en el que se desarrolla, la clase social que expresa, no son necesariamente los mismos en los que el escritor o el filósofo han pasado su juventud o una gran parte de su vida.

Sin duda alguna, son muchas las ocasiones en que el pensamiento del escritor es influido por el medio con el que está en contacto inmediato; sin embargo, esa influencia puede ser múltiple: puede ser una adaptación, pero también una reacción de rechazo y rebelión, o bien una síntesis de ideas encontradas en ese medio y de ideas que proceden de otra parte, etc.

La influencia del medio puede ser también contrarrestada e incluso superada por la de ideologías alejadas en el tiempo y el espacio. Sea como fuere se trata de un fenómeno sumamente complejo que no puede ser reducido a un esquema mecánico.

La biografía puede tener una gran importancia, y el historiador de la literatura debe examinarla siempre cuidadosamente a fin de ver, en cada caso específico, los datos y las explicaciones que pudiera suministrar. Pero nunca debe olvidar que cuando se trata de un análisis más profundo no es más que un factor parcial y secundario; lo esencial es la relación entre la obra y las visiones del mundo que corresponden a ciertas clases sociales.

Agreguemos que, como todo factor complejo, esta acción del medio sobre la obra toma en el estudio científico un aspecto estadístico y se vuelve tanto más visible cuanto que no se trata de un caso individual, sino de un número elevado de individuos, de una corriente literaria o filosófica. Así, por ejemplo, el gran número de miembros del estado llano en la literatura realista en Francia, desde Villon y Rabelais hasta Molière, Diderot y Voltaire; y por el contrario la gran cantidad de pequeños nobles en el romanticismo (Chateaubriand, Vigny, Musset o Lamartine) es indudablemente significativo. Así también, la presencia de gentes originarias de los medios togados cercanos a Port-Royal (sobre todo los teóricos Arnauld y Pascal y el poeta Racine). Pues, en general, un modo de pensar y sentir se encuentra, por supuesto, sobre todo, en los miembros de los grupos sociales a las que aquel corresponde, pero el individuo es un ser demasiado complejo, sus funciones en el conjunto de la vida social son demasiado múltiples y las mediaciones entre su pensamiento y la realidad económica demasiado numerosas y variadas para

lado, cuanto más expresa la obra a un pensador o escritor genial, tanto más se comprende por sí misma, sin que el historiador necesite recurrir a la biografía o a las intenciones de su creador. La personalidad más vigorosa es aquella que se identifica mejor con la vida del espíritu, es decir, con las fuerzas esenciales de la conciencia social en lo que ella tiene de activo y creador. En cambio, cuando se trata de comprender y explicar las inconsecuencias y debilidades de una obra, se está más obligado frecuentemente a recurrir a la individualidad y a las circunstancias exteriores de su vida.

Así vemos cómo toda una serie de juegos alegóricos de Goethe sin gran valor literario, e incluso ciertas partes —las más débiles— del segundo *Fausto*, se explican por sus compromisos mundanos en la Corte de Weimar. Y precisamente cuando Goethe no está ya a su propia altura se deja sentir en su obra al ministro de Weimar.

Lejos, pues, de oponerse individuo y sociedad, valores espirituales y vida social, lo verdadero es justamente lo contrario. En sus formas más altas, cuando la vida social alcanza su máxima intensidad y fuerza creadora, cuando el individuo alcanza la cumbre de su genio creador, es precisamente cuando una y otra se confunden, y ello tanto en el dominio literario como en el filosófico, religioso o político. ¿Cómo podemos separar a Racine o Pascal de Port-Royal, a Münzer de la guerra de los campesinos, a Lutero de la reforma de los príncipes, y a Napoleón del Imperio, y la lucha entre la Revolución Francesa y el Antiguo Régimen? Por el contrario, en sus formas inferiores, cuando la comunidad se vuelve colectividad, y el fervor, institución; cuando el individuo se empobrece y singulariza, la oposición se hace más profunda. Pero en la historia de la creación literaria se tiene que ver entonces, y cada vez más, con escritos que pueden interesar al máximo a los eruditos, y cada vez menos a la historia de la literatura.

IV

Antes de dejar al individuo y a sus relaciones con la obra, hablemos todavía de un malentendido, tal vez menos peligroso a causa de su carácter evidente, pero por desgracia no menos extendido. La lucha política cotidiana, la necesidad de combatir a los adversarios con todas las armas conducen, con mucha frecuencia, a la afirmación de una unidad necesaria entre la obra y la acción del individuo, si se les juzga desde el punto de vista de su alcance social objetivo. Si un escritor despliega una actividad política reaccionaria, su obra será también necesariamente reaccionaria y si ella lo es, se hace sospechosa su actividad entera. Si Malraux es hoy reaccionario, sus novelas lo han sido siempre, y dado el contenido de los trabajos de algunos escritores, se desconfiará de su actividad en todos los planos.

El materialismo dialéctico afirma sin duda la unidad de la conciencia

y de la acción, a partir del nivel más elemental de la percepción (véanse las tesis de Marx sobre Feuerbach) hasta las formas más complejas del pensamiento teórico (en la psicología contemporánea, Jean Piaget llamará a esto el carácter operatorio del pensamiento).

Por otra parte, sería difícil dudar hoy de que existe, en el plano individual, no sólo una acción de la conciencia sobre el comportamiento, sino también una acción inversa de este último sobre la vida intelectual y afectiva (influencia puesta de manifiesto, por otro lado, por cierto número de pensadores ajenos al materialismo dialéctico desde Pascal —reza y creerás— hasta la teoría periférica de las emociones de James y Lange y las investigaciones de Jean Piaget). De la misma manera, nos parece cierto que *al nivel del grupo social* existe siempre una interpenetración íntima entre el pensamiento y la acción que actúan necesariamente el uno sobre el otro. Toda obra importante, toda corriente filosófica o artística tiene un alcance y ejerce una influencia sobre el comportamiento de los miembros del grupo y, a la inversa, el modo de vivir y actuar de las diferentes clases sociales en una época dada determina en gran medida la vida intelectual y artística de ellas.

Pero estas dos comprobaciones no implican en absoluto *la unidad entre la función objetiva del comportamiento individual de un escritor y el alcance objetivo de su obra filosófica o literaria*, aunque esa unidad pueda existir y sea para el individuo un ideal a alcanzar y la única posibilidad de realizar una vida entera y completa.

Para el grupo será siempre verdadero que el pensamiento y la acción actúan *necesariamente el uno sobre el otro* y se mantienen, dentro de ciertos límites, bastante cercanos. No podemos imaginarnos una sociedad compuesta únicamente de pensadores o de hombres de acción. Sin embargo, el individuo puede especializarse y llenar su existencia con lo que para el grupo no es sino una parte de la vida social. He ahí por qué hay, con frecuencia, individuos que son exclusivamente pensadores, artistas u hombres de acción.¹

Indudablemente, es probable que la actividad social y política favorezca la comprensión de los puntos de vista que implica objetivamente, y es un hecho que los elementos esenciales del pensamiento dialéctico se encuentran en las obras de los grandes militantes revolucionarios Marx, Engels, Lenin o Rosa Luxemburgo.

Pero, por un lado, eso no es más que un supuesto, confirmado con frecuencia, que no tiene un carácter general y, sobre todo, necesario, y, por otro lado, nos parece posible que la acción cotidiana, con toda la riqueza

¹ Por otro lado, como ya lo hemos dicho, puede darse —en casos muy raros indudablemente— una ruptura entre el pensamiento consciente y la actividad social del escritor, por una parte, y el alcance objetivo de sus obras, por otra. Nada menos trágico —en apariencia al menos— que la vida de Kant o de Racine; nada más ajeno a la *visión obrera del mundo* que la pintura de Picasso, que es miembro del Partido Comunista.

y complejidad que implica, sea, en ciertos casos, desfavorable para el esquematismo conceptual y abstracto que supone toda sistematización filosófica. Tal vez esa sea la razón del carácter parcial o fragmentario que presentan, pese a la potencia creadora y la profunda cultura de sus autores, los escritos filosóficos de Marx y los *Cuadernos sobre la dialéctica* de Lenin. Quizás la situación sea distinta para el artista, ya que su creación en el plano sensible podría verse favorecida por el contacto inmediato e intenso con la realidad que confiere la acción. Sin embargo, también pueden citarse ejemplos que demuestran, al menos, la posibilidad de lo contrario: la gran obra campesina del conde León Tolstoi en la primera parte de su vida, o bien la poesía de rebeldía en Baudelaire.

Habría que añadir que la obra misma es para el artista y, sobre todo, para el pensador, no sólo una acción, sino la más eficaz de las acciones que le son accesibles.

✓ Agreguemos también que en ciertas épocas, como la que estamos viviendo, podrá ocurrir que las condiciones concretas de la lucha de clases no fuesen favorables para la expresión del arte proletario y de la filosofía marxista.

Esta última observación lleva a otro problema emparentado con esto: el del creador regimentado y el del francotirador. Cada una de estas dos situaciones se presenta, en diferentes épocas históricas, como la más favorable para la creación literaria y filosófica. Ya hemos dicho que el arte expresa un modo de sentir y de ver el universo. En las épocas de gran entusiasmo colectivo en que existe una unidad estrecha y viva entre los organismos y la clase social que representan, el artista puede expresar, en el marco de esos organismos, una visión que refleja la clase y la mentalidad colectiva; pero en épocas de estancamiento o retroceso en que el organismo se convierte, en cierta medida, en organización burocrática y autónoma y en que sus relaciones con la clase social sólo se efectúan a través de todo un conjunto de complejas mediaciones, la creación literaria se vuelve difícil y, a menudo, es el francotirador, el escritor independiente el que puede, mucho mejor que el escritor regimentado, encontrar la vía del pensamiento colectivo.

En las grandes épocas del pensamiento cristiano es la Iglesia la que hace construir las catedrales; en cambio, en las épocas de decadencia, hay que volverse hacia las herejías para oír la voz del espíritu. El problema se presenta en forma análoga para los filósofos, ya que si a primera vista puede parecer que la sistematización conceptual no necesita del contacto inmediato con la realidad y puede continuar efectuándose en el seno de la organización, incluso cuando ésta ha perdido en mayor o menor grado el contacto real y vivo con la masa de los fieles, en realidad no hay pensamiento filosófico y sistematización conceptual más que allí donde abarca una totalidad, tanto espacial como temporal. Ahora bien, toda organización burocrática se halla demasiado cerca de lo cotidiano y sus perspectivas son demasiado inmediatas para poder conciliar-

se con la visión de conjunto que supone un pensamiento verdaderamente filosófico.

Así, pues, a medida que la comunidad se institucionaliza y es reemplazada por la colectividad, se produce un alejamiento entre los organismos (Iglesias, partidos, etc.) y la creación espiritual, alejamiento que no quiere decir *antagonismo*, ya que, con frecuencia, unos y otros vuelven a unirse en la perspectiva histórica en su conjunto.

En todo caso, si en esos periodos es explicable la desconfianza de las Iglesias y de las instituciones hacia los herejes y los francotiradores, y si dicha desconfianza es tanto más grande cuanto que refleja el carácter agudo de los antagonismos y la crisis de las instituciones, ello no significa en absoluto que la ortodoxia en su sentido literal o la pertenencia al organismo más importante de una clase social, en un momento dado, sea una condición necesaria y, menos aún, suficiente, para la verdad de un pensamiento o el valor estético de una obra literaria. Para no citar más que un ejemplo, evidente a causa de los siglos que nos separan de él: en el momento en que Racine y Pascal disientan de Port-Royal estaban elaborando la más alta expresión filosófica y literaria de ese grupo y de la clase que éste expresaba.

V

Uno de los problemas más discutidos en la literatura estética es el del arte por el arte y el arte comprometido. Aquí también nos parece que la tarea más urgente sería la de formular con claridad las tesis del materialismo dialéctico, ya que, con gran frecuencia, sus críticos se creen los defensores de los "verdaderos valores estéticos", aunque, con gran frecuencia también, sus partidarios exigen, consciente o inconscientemente, al pensador o al artista que se someta literalmente a las necesidades y sinuosidades de la acción cotidiana, convirtiéndolas en absolutos y transformando así su filosofía y su arte en simples actividades propagandísticas.

Ahora bien, ambas posiciones son radicalmente falsas y no son más que las dos caras opuestas de una sola y la misma medalla, ya que las dos implican un error que se contrapone diametralmente a toda estética dialéctica: la separación de la forma y del contenido. En realidad:

1o.] No es verdad que el arte resida en una forma independiente del contenido o que pueda perder su rigor y su pureza al acercarse mucho a la vida real y a las luchas sociales; ahora bien,

2o.] No es verdad tampoco que se pueda juzgar el valor de una obra de arte por su contenido en nombre de ciertas doctrinas o determinadas normas conceptuales.

El artista no copia la realidad ni enseña verdades. Crea *seres* y *cosas* que constituyen un universo más o menos vasto y unificado.

Evidentemente, este universo debe poseer *cierta coherencia* y *cierta lógica interna* y es visto desde *cierta perspectiva*. Puede ser fantástico como

el de los cuentos, pero una vez admitidos determinados postulados, tiene sus leyes estrictas que son las que deciden si un ser puede vivir o no en él. Hamlet o Fedro, por ejemplo, serían imposibles en un cuento de hadas. El propio arte naturalista no copia la realidad, sino que *crea* seres que viven en un universo semejante al de nuestra vida cotidiana.

Por lo que se refiere a la perspectiva desde la cual el escritor produce su obra, se halla determinada por su visión del mundo y, en la medida en que ésta es aristocrática, burguesa o proletaria, su arte será aristocrático, burgués o proletario. Pero eso no implica de ninguna manera sino que excluye toda intención conceptual pedagógica o propagandística, pues la intención conceptual destruye el carácter vivo y real de los seres y las cosas, hace de ellos abstracciones, y lo que podría ser un buen artículo de periódico, un excelente tratado de teología o incluso un buen ensayo filosófico, se convierte necesariamente en mala pintura o mala literatura. El arte proletario, por ejemplo, es aquel que ve sus creaciones con los ojos de un obrero revolucionario, y no el que quiere demostrar la justeza de la doctrina socialista o comunista; el arte burgués es el que crea un mundo que tiene cierta fisonomía o cierta estructura, y no el que se propone defender el orden social existente.

El joven Lukacs expresaba esto en los siguientes términos: "La misma dualidad separa las formas de expresión. Aquí se oponen la imagen y la significación. Una crea imágenes; la otra, significaciones. Para una sólo hay cosas; para la otra, sólo sus relaciones, sólo conceptos y valores. La poesía no contiene nada que esté más allá de las cosas; para ella cada cosa es seria, única e incomparable. No plantea problemas a las cosas, sino únicamente a sus relaciones."

Nosotros hemos asistido a una conferencia del propio Lukacs sobre Tolstoi en la que lo caracterizaba como "escritor campesino", y cuando uno de los asistentes protestó con vehemencia contra esa caracterización de un autor cuyos personajes son sobre todo aristócratas, Lukacs le contestó con toda razón que no sabía leer si no había percibido el campesino invisible que está detrás del conde León Tolstoi y dirige su pluma, cuando él imagina y describe a todos esos personajes pertenecientes a las clases dirigentes.

Esta concepción del arte pone de manifiesto la importancia del "contenido". El arte crea seres *concretos y reales* en el interior de su universo, y el valor artístico de una obra hay que juzgarlo de acuerdo con la riqueza y la unidad del universo que crea y conforme al hecho de haber encontrado la forma más adecuada a la creación y expresión de ese universo. He ahí por qué pueden ser también auténticas obras de arte, los poemas de Rilke por ejemplo que expresan visiones del mundo místicas y reaccionarias, y he ahí por qué las grandes obras artísticas pueden conservar eternamente su valor. Sólo que tendrán un alcance mayor o menor y serán más o menos leídas o amadas, según las épocas y las clases sociales.

La situación es más compleja cuando se trata de sistemas de pensamien-

to filosóficos; como obras conceptuales, pueden y deben ser juzgadas en el terreno del concepto lo cual quiere decir en el terreno de la *verdad*. Pero, expresiones conceptuales, al mismo tiempo, de diferentes visiones del mundo, de filosofías "falsas" pueden conservar durante largo tiempo cierto valor en virtud de su coherencia interna y gracias al hecho de que representan, en forma inconsecuente, cierto modo de pensar y sentir la vida del universo y, por ello mismo, uno de los aspectos esenciales de la realidad humana.

VI

Y ahora para cerrar estas observaciones, cuyo carácter introductorio y parcial conocemos mejor que nadie, quisiéramos añadir unas palabras sobre el *problema más importante* de la estética: el del *genio*.

De todos los fenómenos que constituyen la vida del espíritu, el genio es sin duda alguna el más complejo y, si se trata de un gran talento, implica una inmensa paciencia y una enorme fuerza de trabajo; se compone asimismo de muchos otros elementos que tal vez nunca llegue a analizarse totalmente. Pero lo que interesa señalar ahora es que se trata de un problema *objetivo* de la historia y de la crítica literaria que el historiador y el crítico no pueden eludir y que deben esforzarse por esclarecerlo aunque por el momento comprendan que sólo podrán abordarlo en una medida muy limitada.

Entretanto, sería difícil reunir todos los votos, aunque sólo fuera sobre el modo de formularlo. Con frecuencia confundimos la realidad *objetiva* del genio literario con la simpatía mayor o menor que sentimos por la obra de tal o cual escritor. Ahora bien, aunque se tenga todo el derecho de preferir Byron a Shakespeare, Novalis a Goethe, o las novelas de aventuras a los mejores poemas líricos, esto no es una razón para elevar esa preferencia a la condición de juicio estético de validez universal.

Sin embargo, eso pone en evidencia la dificultad principal. Para estudiar un fenómeno hay que poseer una definición provisional, e investigar los hechos correspondientes (aunque dispuestos a revisarla y precizarla después del estudio de esos mismos hechos), o bien partir de cierto número de hechos y buscar la definición adecuada, (aunque dispuestos a hacer entrar más tarde en la definición otros hechos que no se habían tenido presentes en un comienzo). Pero en el caso del genio la dificultad consiste en que no hay acuerdo, ni siquiera más o menos unánime, acerca de los hechos ni sobre la definición misma.

Así, pues, en nuestras reflexiones partiremos de algunos nombres de la literatura moderna en torno a los cuales, pese a todo, parece que se ha dicho casi todo: Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe. Antes de entrar en la discusión propiamente dicha, quisiéramos tratar brevemente dos cuestiones previas:

a] Hemos definido la obra de arte como un universo de cosas y seres

concretos visto a través de cierta perspectiva, y hemos mencionado la coherencia interna y la unidad de forma y contenido como otras dos características principales. Pero, evidentemente, hay artistas como Baudelaire, Rimbaud y Rilke, por ejemplo, que crean semejante mundo *por primera vez*, o sea, expresan por primera vez en el plano sensible cierto modo de ver y sentir el universo. Esto les confiere no sólo una originalidad excepcional, sino también una influencia privilegiada sobre la evolución del pensamiento y de la sensibilidad. Su obra se convierte en uno de los elementos más importantes de la formación del hombre cultivado y por ello se habla a menudo, con respecto a ellos, de genio. Ahora bien, en esos casos, no se trata ya de un juicio subjetivo, sino de una realidad objetiva, y sería inútil entablar una discusión puramente terminológica.

Sólo el sentido que se da entonces a la palabra genio, nos parece esencialmente distinto del que tiene cuando se habla de Dante, Shakespeare o Goethe, y esa es la razón de que pensemos que para los estéticos sería mejor no emplear el mismo término para designar dos cosas.

b] Sería falso hacer dos grupos abstractos y radicalmente separados con Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe y los escritores geniales, por un lado, y con todos los que no lo son, por otro. En realidad, no se puede comprender el genio más que como límite hacia el cual tienden y se acercan más o menos toda una serie de grandes escritores; es evidente que, además de los cuatro nombres ya mencionados, otros como Rabelais, Racine, Balzac, Tolstoi, Hölderlin, etc. . . difícilmente podrían ser excluidos.

Dicho esto, creemos que en la estructura de la obra de los escritores de los que hemos partido entran dos elementos que interesan a la sociología del espíritu y que son los únicos de los cuales quisiéramos hablar aquí.

1] Su obra refleja el paso de una época a otra, un mundo en el que la universalidad de los antiguos valores se ha hundido y en el que otros nuevos se están gestando. Y si buscamos la significación de esa obra, veremos que sus autores tratan de volver a encontrar, aceptando y asimilando los valores nuevos, la universalidad perdida al hundirse el mundo antiguo.

Son indudablemente progresistas, pero lo son en el sentido propio y dialéctico de la palabra, pues, en la lucha entre el pasado que se hunde y el porvenir que nace, no se contentan con estar junto a las fuerzas nuevas, sino que pugnan por encuadrarla en un todo humano, cósmico e histórico; a través del hombre nuevo encuentran el hombre del que éste es sólo un aspecto, y a través del hombre descubren la historia y el universo. Hay sin duda alguna, un hombre nuevo en la obra de Corneille, Schiller, Petrarca, y Dostoyevsky. Pero si pensamos en Rabelais, Molière, Balzac o Tolstoi, hay un mundo social, una comedia o una tragedia humanas, y si nos fijamos en Cervantes, Dante, Shakespeare o Goethe, veremos la síntesis de dos: un hombre y un universo. Esto implica indudablemente, entre otras, una síntesis del pasado y del porvenir, de lo viejo y lo nuevo, pero una síntesis que no es un compromiso timorato o reac-

cionario, sino por el contrario, una reconquista de los valores humanos y reales del pasado en la perspectiva de las fuerzas nuevas que crean el porvenir, reconquista que sólo puede volver a encontrar la totalidad que es el valor esencial de toda vida auténtica del espíritu.

2] Hay, sin embargo, también otra característica que nos parece común a los escritores a que nos estamos refiriendo.

Cada escritor expresa, en efecto, en su obra, su modo de ver, sentir e imaginar un mundo. Ahora bien, de acuerdo con el temperamento y la personalidad del escritor, ese mundo puede ser establecido de una manera más o menos inmediata o, por el contrario, más o menos reflexiva por la conciencia y el pensamiento conceptual. En el primer caso, el peligro consiste en llegar a una obra parcial y de un valor puramente subjetivo; en el segundo, en quedarse en un plano conceptual y abstracto.

Se sobreentiende que todos los grandes escritores logran evitar esos dos escollos. Pero, a nuestro juicio, el escritor genial es el que llega a realizar la síntesis, aquel cuya obra es, *al mismo tiempo*, la más inmediata y la más reflexiva, ya que *su sensibilidad coincide con el conjunto del proceso y de la evolución históricos*, aquel que para hablar de sus problemas más concretos y más inmediatos plantea implícitamente los problemas más generales de su época y de su civilización y para quien, inversamente, todos los *problemas esenciales* de su tiempo no son cosas sabidas, convicciones, sino realidades que se expresan de una manera inmediata y viva en sus sentimientos y sus intuiciones.

Se podría utilizar aquí, dándole un significado positivo, el viejo término filosófico de microcosmo. De la misma manera que la filosofía de la naturaleza admitía que basta estudiar al hombre para conocer las leyes del universo e, inversamente, estudiar la naturaleza y el cielo para conocer los hombres y su destino, diremos que un escritor genial es aquel que no tiene necesidad de expresar sus intuiciones y sentimientos para decir, a la vez, lo que es esencial a su época y a las transformaciones que ella experimenta.

Es eso lo que ha hecho la grandeza de los Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe, así como —en gran medida— la de Montaigne, Rabelais, Racine, Molière, Balzac y otros.

En el fondo, esto quiere decir que un escritor genial es aquel cuya sensibilidad es más vasta, más rica y más universalmente humana.

Nos queda por señalar dos conclusiones que se desprenden de este análisis:

Si como ya hemos señalado una obra literaria puede ser reaccionaria sin perder por ello su valor estético e incluso humano, *el genio, por el contrario, es siempre progresista*, ya que sólo la perspectiva de la clase en ascenso puede asegurar, en una época dada, a través de todas las ideologías y los peligros de cometer errores, el conocimiento más vasto y la sensibilidad más rica; tal vez podría añadirse que las épocas de crisis y de profunda transformación social son particularmente favorables para la

aparición de grandes obras artísticas y literarias, a causa de la multitud de problemas y experiencias que aportan a los hombres y del ensanchamiento del horizonte afectivo e intelectual que provocan.

Este análisis nos permite también comprender la insuficiencia de la mayor parte de los estudios críticos que tienen por objeto las obras de los autores a los que nos hemos referido. Dichos estudios parten, con gran frecuencia, de la biografía individual del autor, de su persona, de su individualidad, o bien se relacionan únicamente con la obra en sí, con su contenido intelectual o su forma estética. Ahora bien, cada uno de esos métodos por separado es insuficiente.

Está bien partir del autor ya que, a menudo, se comprenden mejor las obras verdaderamente grandes a través de la experiencia que las hizo nacer. Pero muy frecuentemente se olvida que la sensibilidad de Shakespeare o Goethe no es la de todo el mundo, y que no se puede comprender el amor de Goethe por Federica o el de Dante por Beatriz —si es que ella existió efectivamente— a través del amor, sin duda alguna sincero y profundo, que el crítico literario o ensayista en cuestión experimenta por su amante o su esposa.

Goethe es Goethe porque en sus sentimientos se refleja y expresa un mundo. He ahí por qué la mayoría de los críticos que emplean este método logran hacerse entender y obtienen la aprobación de los lectores que poseen una sensibilidad análoga, pero se quedan a gran distancia de las obras de las que quisieran hablar.

En cuanto al análisis del contenido intelectual e ideológico de la obra, independientemente de lo que ésta contenga de experiencia directa y personal, corre el riesgo de dejar escapar su objeto y de transformar en pensamiento conceptual lo que, en realidad, es un dato, inmediato, concreto y vivo. Y esto suponiendo que la crítica llegue a desgajar —lo que no sucede siempre— un contenido del que con frecuencia el poeta mismo no es totalmente consciente.

Huelga añadir que los análisis puramente estéticos son insuficientes, ya que es imposible juzgar una "forma" al margen del contenido afectivo e intuitivo que expresa.

Se comprende, pues, cuáles son los peligros, pero también en qué consiste la superioridad de los análisis materialistas y dialécticos.

La explicación sociológica es uno de los elementos más importantes del análisis de una obra de arte, y en la medida en que el materialismo dialéctico permite captar mejor los procesos históricos y sociales de una época en su conjunto, permite también destacar más fácilmente las relaciones entre esos procesos y las obras de arte que han sufrido la influencia de ellos. Pero el *análisis sociológico* no agota la obra de arte y a veces ni siquiera llega a tocarla; no es más que un primer paso indispensable en el camino que conduce a ella. Lo esencial es volver a encontrar el camino por el que la realidad histórica y social se ha expresado *a través*

de la sensibilidad individual del creador en la obra literaria o artística que se pretende estudiar.

Sin duda alguna, es imposible comprender *Fausto* o *Pandora* sin tener en cuenta la Revolución Francesa o a Napoleón, pero después de haber mostrado los nexos que ligan esas obras a los acontecimientos históricos, habrá que responder todavía a la cuestión de cómo esos acontecimientos se mezclaron, en la conciencia de Goethe, con sus experiencias individuales para dar lugar a las obras maestras que él escribió para expresarlas.

Ahora bien, se sobreentiende que las dificultades que plantea esas tareas difícilmente podrían considerarse menores para el crítico materialista que para el crítico idealista, y ello tanto más que la atención que el primero concede al aspecto sociológico de su trabajo le inclina con gran frecuencia a subestimarlas. Sin embargo, también aquí goza a menudo de una superioridad que no puede ser desdeñada, pues en la medida en que él mismo se halla comprometido en la lucha y participa activamente en los procesos históricos es —salvando las distancias— el continuador y heredero de la obra de los grandes genios literarios y artísticos de la historia. Por otro lado, el impacto de los procesos sociales sobre su propio pensamiento y sobre su sensibilidad le crean condiciones más favorables para comprender las de Dante, Shakespeare o Goethe.

Pero eso no es más que una posibilidad que dista mucho de realizarse siempre y que, sobre todo, nunca debe hacer que el crítico o el historiador materialista de la literatura olvide las dificultades y la complejidad de su tarea.

Hemos creído que estas observaciones podrían ser útiles para indicar tanto el plano en que puede discutirse acerca de la verdad o el error de las tesis del materialismo dialéctico sobre historia de la literatura y del arte como la dirección que debieran seguir los estudios positivos de los hechos concretos. [1947.]

KAREL KOSIK

EL ARTE Y EL EQUIVALENTE SOCIAL*

Sobre la base del trabajo, en el trabajo y por medio del trabajo, el hombre se ha creado a sí mismo no sólo como ser pensante, cualitativamente distinto de otros animales superiores, sino también como el único ser del universo, conocido de nosotros, capaz de crear la realidad. El hombre es parte de la naturaleza, y él también es naturaleza. Pero, al mismo tiempo, es un ser que en la naturaleza, y sobre la base de su dominio sobre la naturaleza, tanto la "exterior" como la propia, crea una nueva realidad que no es reducible a la realidad natural. El mundo que el hombre crea como realidad humano-social, tiene su origen en condiciones independientes del hombre, y éste es absolutamente inconcebible sin ellas. Sin embargo, con respecto a esas condiciones, presenta una cualidad nueva, distinta y es irreducible a aquéllas. El hombre tiene su origen en la naturaleza, es una parte de ella y, al mismo tiempo, la supera; se comporta libremente con sus propias creaciones, logra distanciarse de ellas, se plantea el problema de su significado y trata de descubrir su propio lugar en el universo. No se halla encerrado en sí mismo y en su mundo. Por cuanto crea el mundo humano, la realidad social objetiva, y es capaz de superar una situación dada, ciertas condiciones y premisas, puede comprender y explicar también el mundo no humano, el universo y la naturaleza. El acceso del hombre a los secretos de la naturaleza es posible sobre la base de la *creación* de la realidad humana. La técnica moderna, los laboratorios experimentales, los ciclotrones y los cohetes refutan la idea de que el conocimiento de la naturaleza se funda en la contemplación.

La praxis humana se manifiesta también bajo otra luz: es el escenario donde se opera la metamorfosis de lo objetivo en subjetivo, y de lo subjetivo en objetivo; es el centro activo donde se efectúan los intentos humanos y donde descubren las leyes de la naturaleza. La praxis humana funde la causalidad con la finalidad. Y si partimos de la praxis humana como de la realidad social fundamental, descubrimos de nuevo que también en la conciencia humana, sobre la base de la práctica, y en unidad indisoluble, se forman dos funciones esenciales: la conciencia humana al mismo tiempo registra y proyecta, verifica y planea; o sea, es a la vez reflejo y proyecto.

El carácter dialéctico de la praxis imprime una marca indeleble en todas las creaciones humanas. También la imprime en el arte. Una cate-

* En: *Dialéctica de lo concreto*, prólogo y trad. de A. Sánchez Vázquez, Ed. Grijalbo, México, 1967, pp. 142-152.

dral de la Edad Media no es sólo expresión e imagen del mundo feudal, sino, al mismo tiempo, un elemento de la estructura de aquel mundo. No sólo reproduce la realidad medieval en forma artística, sino que también la produce artísticamente. *Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra.*

Se cuenta que los patricios de Amsterdam rechazaron indignados *La ronda nocturna* (1642) de Rembrandt, ya que no se reconocían, en ella, y ésta les producía la impresión de una realidad deformada. Así; pues, ¿la realidad sólo será conocida exactamente si el hombre se reconoce en ella? Semejante opinión presupone que el hombre se conoce a sí mismo y sabe qué aspecto tiene y quién es; presupone igualmente que conoce la realidad y sabe qué es la realidad *independientemente* del arte y de la filosofía. Pero ¿cómo sabe el hombre todo eso, y de dónde extrae la certeza de que lo que sabe es la realidad misma, y no sólo su *propia representación* de la realidad? Aquellos patricios defendían su representación de la realidad contra la realidad de la obra de Rembrandt, y, por tanto, ponían en un mismo plano los prejuicios y la realidad. Defendían la opinión de que la verdad estaba en su representación y que, por consiguiente, ésta era la representación de la realidad. De aquí se llega de un modo perfectamente lógico a la conclusión de que la expresión artística de la realidad debe consistir en la traducción de su representación de lo real al lenguaje sensible de las obras de arte. La realidad es, pues, conocida, y al artista sólo le toca reconocerla e ilustrarla. Pero, la obra de arte no es sólo expresión de la *representación de la realidad*; en unidad indisoluble con tal expresión, *crea* la realidad, la realidad de la belleza y del arte.

Las interpretaciones tradicionales de la historia de la poesía, de la filosofía, de la pintura y de la música, no niegan que todas las *grandes* corrientes artísticas y del pensamiento han surgido en un proceso de lucha con concepciones ya superadas. Pero, ¿por qué? Es habitual referirse al peso de los prejuicios y de la tradición y se inventan "leyes" de acuerdo con las cuales el desarrollo de las formas espirituales de la conciencia se opera históricamente como la sucesión de dos tipos "eternos" (clasicismo y romanticismo), o bien como la oscilación pendular de un extremo a otro. Pero estas "explicaciones" no explican nada, y no hacen más que oscurecer el problema.

La ciencia contemporánea se basa desde sus premisas en la revolución galileana. La naturaleza es un libro abierto y el hombre puede leerlo, a condición de *que aprenda el lenguaje* en que está escrito. Ahora bien, desde el momento en que el lenguaje de la naturaleza es la *lingua mathematica*, el hombre no puede *explicar* científicamente la naturaleza ni *dominarla* prácticamente, si no asimila el lenguaje de las figuras geométricas y de los símbolos matemáticos. A quien no domine las matemáticas,

le está vedada la comprensión científica de la naturaleza. La naturaleza (por supuesto, en uno de los aspectos de ella) es muda para él.

¿En qué lenguaje está escrito el libro del mundo humano y de la realidad humano-social? ¿Cómo y a quién se revela esta realidad? Si la realidad humano-social fuese conocida por sí misma y en la conciencia ingenua cotidiana, la filosofía y el arte se convertirían en un lujo inútil que, de acuerdo con tales o cuales exigencias, podría ser tomado en consideración o rechazado. La filosofía y el arte no harían otra cosa que volver a repetir, bien conceptualmente con un lenguaje intelectual, o bien mediante imágenes con un lenguaje emotivo, lo que ya era conocido sin ellos, y existe *para el hombre* independientemente de ellos.

El hombre quiere comprender la realidad, pero con frecuencia sólo tiene "en la mano" la superficie de ella, o una falsa apariencia de esa realidad. ¿Cómo se muestra entonces esta última en su autenticidad? ¿Cómo se manifiesta al hombre la verdadera realidad humana? El hombre llega al conocimiento de sectores parciales de la realidad humano-social, y a la comprobación de su verdad por medio de las ciencias especiales. Para conocer la realidad humana *en su conjunto* y descubrir la verdad de la realidad en su autenticidad, el hombre dispone de dos "medios": la filosofía y el arte. *Por esta razón*, la filosofía y el arte tienen para el hombre un significado específico y cumplen una misión especial. Por sus funciones el arte y la filosofía son para el hombre vitalmente importantes, inapreciables e insustituibles. Rousseau habría dicho que son inalienables.

En el gran arte la realidad se revela al hombre. El arte, en el verdadero sentido de la palabra, es al mismo tiempo desmistificador y revolucionario, ya que conduce al hombre de las representaciones y los prejuicios sobre la realidad a la realidad misma y a su verdad. Tanto en el arte auténtico como en la auténtica filosofía¹ se revela la verdad de la historia: la humanidad es colocada ante su propia realidad.²

¿Cuál es la realidad que se revela al hombre en el arte? ¿Es una realidad que el hombre *ya* conoce y que sólo pretende apropiarse en *otra* forma, es decir, representársela sensiblemente? Si las obras dramáticas de Shakespeare no son "otra cosa que"³ la representación artística de la lucha de clases en la época de la acumulación originaria, si un palacio renacentista no es "otra cosa que" la expresión del poder de clase de la naciente burguesía capitalista, cabe preguntar aquí: ¿por qué estos fenómenos sociales, que existen de por sí e independientemente del arte, deben

¹ Los epítetos como "auténtica", "grande", etc., debieran ser un pleonismo. En determinadas circunstancias son precisiones necesarias.

² Podríamos demostrar con evidencia estas deducciones generales con una de las obras de arte más grandes de la primera mitad del siglo xx, el *Guernica* de Picasso. Este cuadro, evidentemente, no es ni una incomprensible deformación de la realidad ni un experimento cubista "no realista".

³ Ya desde el primer capítulo hemos visto en la fórmula "no es otra cosa que" una expresión típica del reduccionismo.

manifestarse *otra vez* en el arte bajo una apariencia que constituye un enmascaramiento de su carácter real y que, en cierto sentido, al mismo tiempo oculta y revela su verdadera esencia? En esta concepción se presupone que la verdad expresada por el arte puede ser alcanzada también por otro camino, con la única diferencia de que el arte presenta esa verdad "artísticamente", en imágenes que poseen una evidencia sensible, mientras que al ser presentada en la otra forma la misma verdad resulta menos *sugestiva*.

Un templo griego, una catedral medieval, o un palacio renacentista, *expresan* la realidad, pero a la vez crean esa realidad. Pero no crean solamente la realidad antigua, medieval o renacentista; no sólo son elementos constructivos de la sociedad correspondiente, sino que crean como *perfectas obras artísticas* una realidad que sobrevive al mundo histórico de la Antigüedad, del Medioevo y del Renacimiento. En esa supervivencia se revela el *carácter específico* de su realidad. El templo griego es algo distinto de una moneda antigua que al desaparecer el mundo antiguo ha perdido su propia realidad, su validez; ya no vale, ya no funciona como medio de pago o materialización de un valor. Con el hundimiento del mundo antiguo pierden también su realidad los elementos que cumplían en él cierta función: el templo antiguo pierde su inmediata función social como lugar destinado a los oficios divinos y a las ceremonias religiosas; el palacio renacentista ya no es un símbolo visible del poderío, la auténtica residencia de un magnate del Renacimiento. Pero al hundirse el mundo histórico y quedar abolidas sus funciones sociales, ni el templo antiguo ni el palacio renacentista han perdido su valor artístico. ¿Por qué? ¿Son expresión de un mundo que ya ha desaparecido en su historicidad, pero que sigue sobreviviendo en ellos? ¿Cómo y con qué sobrevive? ¿Tal vez como conjunto de condiciones dadas? ¿O bien como material trabajado y elaborado por hombres que imprimieron en él sus propias características? A partir de un palacio renacentista es posible hacer deducciones acerca del mundo del Renacimiento; valiéndose de un palacio renacentista cabe adivinar la actitud del hombre hacia la naturaleza, el grado de realización de la libertad del individuo, la división del espacio y la expresión del tiempo, la concepción de la naturaleza. Pero la obra de arte expresa el mundo en cuanto lo crea. Y crea el mundo en cuanto que revela la verdad de la realidad, en cuanto que la realidad se expresa en la obra artística. En la obra de arte la realidad habla al hombre.

Hemos partido de la idea de que el examen de las relaciones del arte con la realidad y las concepciones de realismo y no realismo que derivan de ello, exigen necesariamente una respuesta a la pregunta: ¿qué es realidad? Por otro lado, el propio análisis de la obra de arte nos lleva a la pregunta que constituye el objeto principal de nuestras consideraciones: ¿Qué es la realidad humano-social y cómo es creada esta realidad?

Si en relación con la obra de arte la realidad social es considerada

exclusivamente como las condiciones y circunstancias históricas que han determinado o condicionado el origen de la obra, la obra misma y su carácter artístico se convierten en algo inhumano. En verdad, si la obra de arte sólo se fija como una obra social, principal o exclusivamente en forma de objetividad cosificada, la subjetividad será concebida como algo asocial, como un hecho condicionado, pero no creado ni constituido por la realidad social. Si la realidad social, en relación con la obra artística, es entendida como condicionalidad de la época, como historicidad de una situación dada o como equivalente social, se vendrá abajo el monismo de la filosofía materialista, y ocupará su lugar el dualismo de la situación dada y de los hombres: la situación plantea tareas y los hombres reaccionan ante ellas. En la sociedad capitalista moderna el elemento subjetivo de la realidad social ha sido separado del objetivo, y los dos se alzan el uno contra el otro, como dos substancias independientes: cual subjetividad vacía de un lado y como objetividad cosificada de otro. Aquí tienen su origen estas mistificaciones: por una parte el automatismo de la situación dada; por otro la psicologización y la pasividad del sujeto. Pero la realidad social es infinitamente más rica y concreta que la situación dada y las circunstancias históricas, *porque incluye la praxis humana objetiva*, la cual crea tanto la situación como las circunstancias. Las circunstancias constituyen el aspecto fijo de la realidad social. Pero en cuanto son arrancadas, separadas de la práctica humana, de la actividad objetiva del hombre, se convierten en algo rígido e inanimado.⁴ La "teoría" y el "método" ponen en una relación casual esta rígida materialidad con el "espíritu", con la filosofía y la poesía.

El resultado de ello es la vulgarización. El sociologismo reduce la realidad social a la situación, a las circunstancias, a las condiciones históricas, que así deformadas adquieren el aspecto de una objetividad natural. La relación entre las "condiciones" y las "circunstancias históricas", así entendidas, de una parte, y la filosofía y el arte, de la otra, no puede ser *esencialmente* sino una relación mecánica y exterior. El sociologismo ilustrado trata de eliminar este mecanicismo mediante una complicada jerarquía de "términos intermediarios" auténticos o contruados (la "economía" se halla "mediatamente" en contacto con el arte), pero hace el trabajo de Sísifo. Para la filosofía materialista, que parte de la cuestión revolucionaria de *¿cómo es creada la realidad social?*, la propia realidad social no sólo existe bajo la forma de "objeto", de situación dada, de circunstancias, sino ante todo como actividad objetiva del hombre, que crea las situaciones como parte objetivada de la realidad social.

Para el sociologismo, cuya definición más lacónica es el cambio de la situación dada del ser social, la situación cambia y el sujeto humano reac-

⁴ Marx caracteriza el carácter apoloético reaccionario de los historiadores burgueses y, en general, su concepción de la realidad social, con una observación lapidaria: "concebir las relaciones sociales al margen de la actividad". C. Marx y F. Engels, *Deutsche Ideologie (La ideología alemana)*.

ciona ante ella. Reacciona como un conjunto inmutable de facultades emocionales y espirituales, es decir, captando, conociendo y representando artística o científicamente la situación misma. La situación cambia, evoluciona, y el sujeto humano marcha paralelamente a ella y lo fotografía. Tácticamente se parte del supuesto de que en el curso de la historia se han sucedido diversas estructuras económicas, se han abatido tronos, han triunfado revoluciones, pero la facultad humana de "fotografiar" el mundo no ha cambiado desde la Antigüedad hasta hoy.

El hombre capta y se apropia la realidad "con todos los sentidos", como afirmó Marx; pero estos sentidos, que reproducen la realidad para el hombre, son ellos mismos un producto histórico-social.⁵ El hombre debe haber desarrollado el sentido correspondiente para que los objetos, los acontecimientos y los valores tengan sentido para él. Para el hombre cuyo sentido no se ha desarrollado a tal grado, los demás hombres, las cosas y las creaciones de sentido real, son absurdos. El hombre *descubre* el sentido de las cosas justamente porque *crea* un sentido humano de las cosas. Un hombre con sentidos desarrollados tiene sentido también para todo lo humano, mientras que un hombre de sentidos no desarrollados se halla cautivo frente al mundo, y no lo "percibe" universal y totalmente, con sensibilidad e intensidad, sino de un modo unilateral y superficial, sólo desde su propio "mundo", que es un pedazo unilateral y fetichizado de la realidad.

No criticamos el sociologismo por el hecho de que recurra a la situación dada, a las circunstancias y a las condiciones para *explicar* la cultura, sino porque no comprende el *significado* de la situación en sí, ni el significado de la situación *en relación* con la cultura. La situación *fuera* de la historia, la situación *sin* sujeto, no sólo constituye una configuración petrificada y mistificada, sino también una configuración privada de *sentido objetivo*. Bajo este aspecto, las "condiciones" carecen también de lo que es más importante desde el punto de vista metodológico, o sea, de un significado objetivo propio, y *adquieren* un sentido ilegítimo de acuerdo con las opiniones reflejos y cultura del científico.⁶

La realidad social ha dejado de ser para la indagación lo que objetivamente es, una totalidad concreta, y se escinde en dos todos heterogéneos e independientes, que el "método" y la "teoría" se esfuerzan por reunir. La escisión de la totalidad concreta de la realidad social conduce a la conclusión siguiente: de una parte, es petrificada la situación, mientras que, de la otra, lo es el espíritu, la vida psíquica, el sujeto. La situación puede ser pasiva, y en ese caso el espíritu, la psique como sujeto activo

⁵ "Los sentidos tienen su historia". M. Lifshits, *Marx und die Asthetik*, Dresden, 1960, p. 117.

⁶ Si el científico no tiene sensibilidad para el arte, se comporta como Kuczynski, y cree que el mejor breviario de economía política fue escrito por el propio Goethe bajo el sugestivo título de *Wahrheit und Dichtung*. Véase J. Kuczynski: *Studie o krasné literaturě a politické ekonomii*, Praga, 1956. En descargo del autor hay que decir que sus opiniones sólo son "ecos de su tiempo".

en forma de "impulso vital" la pone en movimiento y le da un sentido. O bien la situación es activa, convirtiéndose ella misma en sujeto, y la psique o conciencia no tiene otra función que la de conocer de un modo exacto o mistificado la ley científico-natural de la situación.

Se ha comprobado ya reiteradas veces que el método de Plejánov es insuficiente para la investigación de los problemas artísticos.⁷ Esta insuficiencia se manifiesta tanto en la aceptación acrítica de formas ideológicas acabadas, para las cuales se busca un equivalente económico o social, como en la rigidez conservadora con que se cierra el acceso a la comprensión del arte moderno, y se considera el impresionismo como la última palabra de la "modernidad". No obstante, parece ser que los supuestos teórico-filosóficos de esa insuficiencia no han sido suficientemente examinados. En sus concepciones teórico-filosóficas, Plejánov no llega nunca a superar el dualismo de situación dada y elemento psíquico, porque no comprende bien el sentido del concepto marxista de praxis, Plejánov cita las tesis de Marx sobre Feuerbach y observa que en cierta medida contienen el programa del materialismo moderno. Si el marxismo —continúa diciendo Plejánov— no quiere reconocer la superioridad del idealismo en determinada esfera, debe dar una explicación materialista de todos los aspectos de la vida humana.⁸

Después de estas palabras de introducción, Plejánov presenta su propia interpretación de los conceptos marxistas "actividad sensible humana", práctica y subjetividad: "El aspecto subjetivo de la vida humana es precisamente el aspecto psicológico: el espíritu humano, los sentimientos y las ideas de los hombres.⁹ Así, pues, Plejánov distingue, de un lado, la psicología, los estados psíquicos, o también los estados de ánimo, las costumbres, los sentimientos y las ideas; y, del otro, las condiciones económicas. Los sentimientos, las ideas, los estados de ánimo y las costumbres son "explicados de un modo materialista", si se explican mediante la historia económica. De estas consideraciones se deduce, ante todo, que Plejánov se aleja de Marx en un *punto cardinal*: en aquel en que el materialismo marxista logra superar tanto los *lados débiles* de todo el materialismo anterior como los méritos del *idealismo*, o sea, la concepción del sujeto. Plejánov concibe el sujeto como "espíritu de la época", como costumbres y vida psíquica a los que corresponden en el polo opuesto las condiciones

⁷ El método de Plejánov de escribir la historia de la literatura se reduce a este procedimiento: en primer lugar, se construye la historia puramente ideológica de los argumentos (tomada ya con frecuencia, en forma ya elaborada de la literatura científica burguesa). Después, bajo este *ordo et connexio idearum*, mediante hipótesis frecuentemente muy ingeniosas, se pone un *ordo et connexio rerum*. Plejánov definió este procedimiento como el "descubrimiento del equivalente social". M. Lifshits, *Voprosy iskusstva y filosofii* (Problemas del arte y la filosofía), Moscú, 1935, p. 110.

⁸ En esta concepción total del marxismo Lenin se halla de acuerdo con Plejánov, pero ya en este punto se aparta de él por su concepto de praxis, que Lenin lo concibe de manera totalmente distinta.

⁹ Plejánov, *Obras filosóficas escogidas*, ed. rusa, t. II, p. 158.

económicas, con lo cual descarta *de la concepción materialista de la historia la praxis objetiva, es decir, el descubrimiento más importante de Marx.*

El análisis del arte llevado a cabo por Plejánov falla porque en la concepción de la realidad de la que parte dicho análisis, falta, como elemento constitutivo, la praxis humana objetiva, la "actividad humana sensible", que no puede ser reducida a lo "psíquico", o al "espíritu de la época".

ERNST FISCHER

IDEOLOGÍA Y ARTE*

CIENCIA ES CONOCIMIENTO; POR TANTO, NO IDEOLOGÍA

El conocimiento o *conocer artístico* es de otra naturaleza; pero, en cuanto *conocimiento de la realidad*, la poesía, la música y las artes plásticas no nacen de la esfera de la ideología.

Sus *medios expresivos* —el lenguaje, el color, el ritmo, el sonido, la estructura, la simetría y la asimetría, la armonía y la disarmonía— no son de origen ni de naturaleza ideológicos, y se desarrollan por regla general fuera de influencias ideológicas. Digo “por regla general” porque las ideologías religiosas y otras intentan siempre influir no sólo en el contenido, sino también en las formas del arte, lo cual llega a veces a provocar la prohibición o eliminación de determinados instrumentos, series sonoras, etc., o la prescripción obligatoria de otros.

Al afirmar que las artes no son por naturaleza ideología no pretendo decir que sean inmunes a ella, que sean del todo autónomas y completamente independientes. La ideología intenta siempre poner las artes a su servicio, y no pocas veces son las obras de arte ideología objetivada, dotada de eficacia sensible (pero sin que la ideología determine la *cuadradura* de la obra de arte). Frecuentemente, empero, son las obras de arte lo contrario, una *victoria de la realidad sobre la ideología*.

El artista no es “autónomo”, no está inmunizado para con las ideas dominantes, los prejuicios y los conceptos de valor de su época, o sea, para con la ideología de ésta. La época le mueve, le forma, le educa; pero su *capacidad de artista* consiste en vivir y experimentar esa época no por la mediación de la ideología —o sea, falseada y deformada— sino de tal modo que perciba la realidad latente, para ser afectado por ella no como *estado*, sino como *proceso*. La sensibilidad del artista rompe la costra de la habitación, de lo aceptado como “anormal”, de lo sancionado como “orden” intangible; el artista adivina en el ser así el ser otro, descubre lo particular en la cotidianidad, y halla en el detalle sin importancia el acceso a lo esencial, a la conexión oculta.

En el prólogo a la *Aportación a la crítica de la economía política*, Marx habla de la “*totalidad de las relaciones y condiciones de producción*, como estructura económica de la sociedad, sobre la cual se levanta una *sobres-estructura* jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de la conciencia social... Con la transformación del fundamento económico cae también, más o menos rápida o lentamente, toda la gigantesca

* En: *Arte y coexistencia*, trad. de M. Sacristán, Ed. Península, Barcelona, 1968, pp. 77-88.

sobreestructura. Al considerar esas subversiones hay que distinguir siempre entre la transformación material de las condiciones económicas de la producción, que puede comprobarse con la fidelidad del método científico-natural, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas —en resolución: las formas ideológicas— con las cuales los hombres se hacen conscientes del conflicto y pugnan por resolverlo...”¹

¿Está claro? nos dicen los sobrearquitectos ortodoxos: las *formas artísticas* son *ideológicas*, y se transforman más o menos rápidamente con la sobreestructura. Pero, aparte de que no está escrito que Marx haya de tener razón en y con toda la palabra que haya escrito, hay que observar dos cosas cuando se habla de esos principios de su filosofía de la historia: lo que determina o condiciona la “sobreestructura” es la *totalidad* de las relaciones resultantes del desarrollo de las fuerzas productivas entre los dominantes y los dominados, entre las clases y otros grupos sociales, o sea, la totalidad de las relaciones *reales* interhumanas en general. (Y no hará falta recordar lo mucho que esa “sobreestructura” reacciona a su vez sobre la “base”). En segundo lugar, que los hombres se hacen *conscientes del conflicto* entre las nuevas fuerzas productivas materiales y morales y la situación social establecida y *pugnan* por resolver ese conflicto precisamente *en* aquellas “formas ideológicas”. Marx no habla pues de la *ideología* como suma de concepciones al servicio de un grupo social para la organización de sus valores; Marx no está aquí hablando de la conciencia mistificada, sino de las formas “ideológicas” o ideales, de las *formas* espirituales en las cuales se lleva adelante la pugna, el conflicto entre lo que ya es pura supervivencia y lo que pugna por ser realidad. En ese conflicto hubo y hay escritores, artistas, que se mantienen del lado de lo muerto; pero en su mayor parte fueron y son, al dar de sí, en la vivencia individual, la *totalidad* de la situación y del conflicto, partidarios de la nueva realidad contra la vieja ideología dominante. Por mucho que parezcan “soñadores”, esos “locos”, esos siervos de la fantasía están tan tomados por la realidad que no pocas veces son en su obra contradictores de lo que creen o creen que creen como “ideólogos”. E incluso cuando es la conciencia falsa la que ha concebido su obra, los artistas tienen serias dificultades al intentar resistirse a la tentación de la realidad; así surge repentinamente, de una ideología desgarrada y rota, lo real, dominándolo todo como en la obra de Balzac, en la de Dostoyevsky, en la de Tolstoi. El arte puede parecer en sus manifestaciones menos articulado que la filosofía o que la ciencia de la sociedad, pero lo único que pasa es que su lenguaje es diferente, no menos articulado, y que tiene además la ventaja de quedar menos preso de las construcciones ideológicas. La fuerza del lenguaje del artista no es la fórmula, sino la figura, y su capacidad no consiste en prospectar nuevas leyes, sino en prepararlas mediante el descubrimiento de nueva realidad, del hombre que evo-

¹ Karl Marx, *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, en Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Band 13, Berlín, Dietz, 1961, pp. 8 s.

luciona en el conflicto.

Cuanto más se “comprometen” (directa o indirectamente, con conciencia o sin ella) la literatura y el arte en los grandes conflictos de esta época, tanto menos les beneficia el ser meras ilustraciones de una ideología. Las ideologías no se limitan a mistificar la realidad, sino que se aferran además a la cáscara de lo desaparecido; cuanto más velozmente avanza lo real, tanto menos puede evitar el artista socialista, arrastrado por ese movimiento, que su obra sea una provocación para el mundo burgués y que su acción corrija la ideología de su propio “campo”. Ninguna jefatura de estado ni dirección del partido puede fijar y prescribir qué es “realidad”, y cuando pretendió “poner en línea el frente ideológico con todos los demás sectores de nuestro trabajo”² no hizo más que arrancarse el ojo que la escandalizaba porque era capaz de percibir lo que era aún invisible para los políticos “realistas” y para los ideólogos. Por lo demás, puestos a pensar con categorías militares, la literatura y el arte no son secciones de un frente que haya que poner “en línea” con la actividad económica, política, administrativa u organizativa del partido, sino patrullas de exploradores que se adentran en territorios desconocidos e informan frecuentemente de cosas inesperadas e indeseadas. Pero lo mejor es abandonar esas categorías y no confundir el arte y la literatura con instancias militares, no mandarlos al frente ni darles clase de táctica y estrategia.

El concepto arquitectónico de “sobreestructura” no debe aplicarse a la literatura y al arte sino con mucha prudencia crítica, pues es demasiado estático e inerte. Las tragedias de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, eran “sobreestructura” —en un amplio y libre sentido— de la democracia ateniense victoriosa y decadente. También en esas tragedias se pugnó por resolver “en formas ideológicas” conflictos sociales, en el marco de un cambio de principios filosóficos (y hasta de elementos “formales”, como la tarea del coro) que hizo visible la rápida mutación de la situación objetiva. Pero, si no eran mucho más que sobreestructura ideológica, ¿cómo es que siguen teniendo eficacia hoy? ¿De qué son hoy sobreestructura? ¿Por medio de qué ideología? ¿Y Hamlet? ¿Por qué sigue sobrecogiéndonos? ¿Por ser reflejo de la época isabelina? ¿Qué ideología representa? Hay docenas de interpretaciones contradictorias: ¿cuál tiene razón? ¿Goethe? ¿Nietzsche? ¿Brecht? ¿Kott? Desde luego que Shakespeare; pero ¿cuál es su *Hamlet*, el Hamlet multívoco, enigmático, que muestra un rostro nuevo a cada época? No hay duda de que el Renacimiento, la Reforma, el capital mercantil, un humanismo ya escéptico y algunas otras cosas son *presupuesto* del intelectual Shakespeare y del intelectual Hamlet puestos en medio del poder y el crimen, de la fuerza y la voluptuosidad, de la venganza y la traición. Pero ¿y hoy? Hamlet no ha perdido fuerza, sigue siendo de suma actualidad; mas ¿qué nos importa hoy, como público, la era isabelina? ¿Qué nos importa su sobreestructura? ¿Qué nos im-

² Andrei Zhdánov, *Über Kunst und Wissenschaft*, Berlín, Dietz Verlag, 1951, p. 34.

porta su ideología? Hamlet es *nuestro* Hamlet; su figura —su *condition humaine*— quiebra el Aquí y Ahora históricamente condicionado.

Y ¿de qué es sobreestructura ideológica la contradictoria obra de Picasso? ¿De la “burguesía decadente”? ¿O de la “indecisa pequeña burguesía”? ¿O de la moderna clase obrera? Es la época *entera* la que encuentra expresión en la obra entera de Picasso: toma de partido contra la involución, contra la represión, contra la deshumanización; experimento “sin partido”, melancolía y alegría, lo erótico y lo estructural, el dolor y el gusto de la metamorfosis. Pues ¿cómo podría no complacerse el artista con su hacer, con las formas, los colores, las formaciones lingüísticas, la productividad mágica, la creación de un mundo de la “apariciencia” que es un mundo real, más real que el conocido mediante la rutina y la ideología?

La obra del español Picasso, que se hizo maestro en la metrópoli de la pintura, París, que asumió en su obra lo arcaico y la esencia de la ciencia y de la técnica modernas, lo prehistórico y lo que está naciendo, la tradición europea y Asia, África, lo que contradice todas las normas establecidas de la estética, esa obra anuncia la gran *integración*, una “totalidad” que está naciendo de la interacción entre todas las clases, naciones y sistemas. El teórico John Berger, al analizar el cubismo, ha hablado del camino de los cubistas “hacia una nueva síntesis que fue, en cuanto a los medios expresivos de la pintura, el equivalente filosófico de la revolución en curso en el pensamiento científico...” Esta correspondencia no debe entenderse de un modo primitivo, como si los cubistas hubieran estudiado a Planck y a Einstein. Los cubistas llegaron por su propio trabajo a sus resultados, descubrieron con gran independencia un determinado sistema de interacción: “la interacción entre la estructura y el movimiento; la interacción entre los signos inequívocos que constituyen la superficie del cuadro, y la cambiante realidad que representan. Cuando hablan de estructura, de espacio, de signo, de proceso, los cubistas no están diciendo lo mismo que los físicos del átomo. Pero la diferencia entre la visión cubista de la realidad y la de un gran pintor holandés, está emparentada con la diferencia que media entre la visión de un físico moderno y la de Newton; y no sólo gradualmente, sino también en cuanto al énfasis”.³ El cubismo, el elemento que Berger considera decisivo en la obra de Picasso, no se entiende como sobreestructura ideológica de tal o cual grupo social, sino como expresión de nuevas fuerzas productivas materiales e intelectuales en su totalidad, expresión que no se limita a reflejar pasivamente lo nuevo, sino que interviene activamente en su elaboración y es por tanto tan poco “proletaria” y tan poco “burguesa”, tan poco “capitalista” y tan poco “socialista” como los conocimientos de Einstein, de Planck o de Rutherford. El cubismo no ha nacido de una determinada actitud ideológica, sino que Picasso como personalidad ha tomado posi-

³ John Berger, *Success and failure of Picasso*, Penguin Books, 1965, pp. 66-69.

ción. Su obra tal vez más grande, *Guernica*, es toma de posición, contra el fascismo ya por su título y, en su totalidad artística, contra un mundo de agresión, destrucción, deshumanización. Más allá de la ciudad de Guernica y de la Guerra Civil española, esa pintura se yergue a visión artística de una época. La perplejidad con la cual los comunistas "ortodoxos" se enfrentan con Picasso —el gran artista que es comunista, pero que en sus obras, como dijo Zhdánov, representa "una confusión insensata" en vez de preservar "los tesoros de la pintura clásica", con lo cual resulta que, como "liquidador de la pintura", habría que incluirle entre los decadentes corrosivos "que habría que aplastar"—, es el resultado de una representación mecánica del arte, la sobreestructura y la ideología.

No hay formas ni medios expresivos del arte que sean burgueses o proletarios, capitalistas o socialistas; lo que hay en cambio es *pensamiento y actitud* socialistas. De ellos se sigue la *actitud* del artista y su conducta en las situaciones decisivas, pero no la pertenencia a tal o cual tendencia artística, no una visión de la realidad perjudicada por una ideología canonizada.

Un arte que prescindiera de todos los contenidos, las tendencias y las posibilidades sociales cae en el peligro de desnutrición; y un arte concebido sólo como ejecución de una misión o una tarea social se encuentra ante el mismo peligro, pues las resoluciones y los artículos editoriales son también alimento pobre.

Desprendido de toda vinculación, el arte se consume en la inesencialidad; desprovisto de toda libertad, se hace ciego, sordo y paralítico.

La ley de su propia libertad ata al arte con fuerza invisible a lo social, lo común, lo humano. Pero sólo el arte mismo, con una libre decisión, puede imponerse eficazmente esas vinculaciones.

V. I. LENIN

LEÓN TOLSTOI, ESPEJO DE LA REVOLUCIÓN RUSA*

A primera vista puede parecer extraño y traído por los pelos que asociemos el nombre del gran escritor a la revolución que —es evidente— no comprendió y de la que —también es evidente— se inhibió por completo. ¿Por qué llamar espejo a lo que, sin duda, no refleja bien los fenómenos? Pero nuestra revolución es un fenómeno extraordinariamente complejo; entre la masa de sus agentes y participantes directos hay muchos elementos sociales que —es indudable— tampoco comprendían lo que estaba pasando y asimismo se inhibieron de las tareas verdaderamente históricas que planteaba ante ellos el curso de los acontecimientos. Pero todo gran artista de verdad debió de reflejar en sus obras, si no todos, algunos de los aspectos esenciales de la revolución.

Lo que menos interesa a la prensa legal rusa, en la que tanto abundan los artículos, las cartas y los sueltos con motivo de los ochenta años de Tolstoi, es el análisis de sus obras desde el punto de vista del carácter de la revolución rusa y de sus fuerzas motrices. Esa prensa rebosa, hasta el punto de producir náuseas, en hipocresía, en una hipocresía doble: la oficial y la liberal. La primera es la burda hipocresía de plumíferos venales a quienes ayer se ordenaba perseguir a León Tolstoi y hoy se ordena buscar en él lo que tenga de patriótico y esforzarse por guardar las apariencias ante Europa. Todo el mundo sabe que a esos plumíferos se les ha pagado por sus escritos, y no pueden engañar a nadie. Es mucho más refinada y, por ello, mucho más nociva y peligrosa la hipocresía liberal. De creer a los Balalaikin¹ demócratas constitucionalistas de "Riech", su simpatía por Tolstoi no puede ser mayor ni más ardiente. En realidad, esas declamaciones —mero cálculo— y esas frases ampulosas acerca del "gran buscador de Dios" son todas pura falsedad, porque los liberales rusos no creen en el Dios de Tolstoi ni simpatizan con la crítica que del régimen existente hace el escritor. Los liberales aprovechan el popular nombre del escritor para multiplicar su capitalejo político, para simular que son los jefes de la oposición nacional y, bajo el estrépito ensordecedor de sus frases, *escamotear* la necesidad de dar una respuesta clara y concreta a la pregunta: ¿qué motiva las flagrantes contradicciones del "tolstoísmo", qué

* Publicado el 11 (24) de septiembre de 1908 en el núm. 35 de *Proletari*, periódico clandestino bolchevique. Reproducido en: V. I. Lenin, *Obras completas*, ed. esp., t. 15, Ed. Cartago, Buenos Aires, 1960, pp. 191-198.

¹ *Balalaikin*: personaje de la obra de M. Saltikov-Schedrin *Un idilio moderno*; charlatán liberal, aventurero y embustero. [E.]

defectos y debilidades de nuestra revolución se expresan en esas contradicciones?

Las contradicciones en las obras, en las ideas, en las teorías, en la escuela de Tolstoi, son verdaderamente flagrantes. De un lado, es un artista genial, que no sólo ha producido lienzos incomparables de la vida rusa, sino obras de primer orden en la literatura mundial. De otro lado, es un terrateniente poseído de cristiano fanatismo. De un lado, vemos en él una protesta extraordinariamente sincera, franca y fuerte contra la falsedad y la hipocresía sociales; de otro lado, es un "tolstoiano", es decir, ese baboso gastado e histérico que se llama intelectual ruso y que se da golpes de pecho a la vista del público, diciendo: "Yo soy malo, yo soy vil, pero trato de autoperfeccionarme moralmente; ya no como carne y ahora me alimento con albóndigas de arroz." De un lado, una crítica implacable de la explotación capitalista, la denuncia de las brutalidades del gobierno, de esa comedia que son la justicia y la administración pública, un análisis de todas las profundas contradicciones entre el aumento de las riquezas y las conquistas de la civilización y el aumento de la miseria, el embrutecimiento y las penalidades de las masas obreras; de otro lado, la prédica fanática del "no oponerse por la violencia al mal". De un lado, el realismo más lúcido, que arranca todas y cada una de las caretas; de otro lado, la prédica de una de las cosas más repugnantes que existen bajo la capa del cielo, a saber: la religión; el afán de poner, en lugar de los popes por nombramiento oficial, a popes por convicción moral, es decir, el culto del clericalismo más refinado y, por ello, más repugnante. En realidad:

"¡Eres mísera y opulenta,
Eres valerosa e impotente,
Madre Rusia!"²

Es de por sí evidente que, dadas estas contradicciones, Tolstoi no ha podido comprender en absoluto ni el movimiento obrero, ni su papel en la lucha por el socialismo, ni la revolución rusa. Pero las contradicciones en las ideas y las teorías de Tolstoi no son una casualidad, sino la expresión de las contradictorias condiciones en que se desarrolló la vida de Rusia en el último tercio del siglo XIX. El patriarcal campo, recién liberado del régimen de servidumbre, fue, literalmente, entregado a saco al capital y al fisco. Los viejos puntales de la hacienda y de la vida campesinas, que se habían mantenido en pie durante siglos, fueron destrozados con una rapidez extraordinaria. Y las contradicciones en las ideas de Tolstoi no hay que considerarlas desde el punto de vista del movimiento obrero contemporáneo y del socialismo contemporáneo (eso, naturalmente, es necesario, pero no suficiente), sino desde el punto de vista de la protesta

² Del poema de N. Nekrásov *Quién vive bien en Rusia*. [E.]

que debía engendrar el patriarcal campo ruso contra el capitalismo que avanzaba, contra la ruina y la pérdida de sus tierras por las masas. Tolstoi es ridículo como profeta que descubre nuevas recetas para salvar a la humanidad; y, por ello, no pueden ser más miserables los "tolstoianos" rusos y extranjeros, que quieren erigir en dogma precisamente la parte más débil de su doctrina. Tolstoi es grande como portavoz de las ideas y el estado de ánimo de millones de campesinos rusos en vísperas de la revolución burguesa en Rusia. Tolstoi es original, porque todas sus ideas, tomadas en su conjunto, expresan precisamente las particularidades de nuestra revolución como revolución burguesa *campesina*. Las contradicciones en las ideas de Tolstoi son, desde este punto de vista, un espejo efectivo de las condiciones contradictorias en que se desarrolló la actividad histórica del campesino en nuestra revolución. De una parte, los siglos de opresión feudal y los decenios de ruina acelerada que siguieron a la reforma acumularon montañas de odio, de ira y de desesperada decisión. El afán de arrasar hasta los cimientos la Iglesia oficial, de barrer a los terratenientes y a su gobierno, de destruir todas las viejas formas y reglamentaciones de la posesión de la tierra, de desbrozar el terreno, de crear en sustitución del Estado policiaco-clasista una sociedad en la que convivieran pequeños campesinos libres e iguales en derechos; ese afán se observaba en cada paso histórico de los campesinos en nuestra revolución, y es indudable que el contenido ideológico de los escritos de Tolstoi se corresponde mucho más con ese afán de los campesinos que con el abstracto "anarquismo cristiano", que es como llaman algunos su "sistema" de concepciones.

De otra parte, el campesinado, en su afán de alcanzar nuevas formas de vida social, mantenía una actitud muy inconsciente, patriarcal, propia de fanáticos idiotizados, hacia cuestiones como cuál debía ser esa vida; cómo había que luchar para conquistar la libertad; qué dirigentes podía tener en esa lucha; qué actitud mantenía ante los intereses de la revolución campesina la burguesía y la intelectualidad burguesa; por qué era necesario derrocar el poder zarista por la violencia para destruir el sistema de posesión feudal de la tierra. Toda la vida pasada había enseñado a los campesinos a odiar al señor y al funcionario, pero no les había enseñado, ni podía enseñarles, dónde podían buscar la respuesta a todas estas cuestiones. En nuestra revolución, la parte menor del campesinado luchó efectivamente, organizándose un tanto para ese fin, y una parte muy pequeña se levantó con las armas en la mano para exterminar a sus enemigos, para aniquilar a los servidores del zar y a los defensores de los terratenientes. La parte mayor del campesinado lloraba y rezaba, peroraba y soñaba, escribía solicitudes y mandaba "emisarios" a las autoridades, ¡todo ello en un espíritu a lo León Tolstoi! Y, como ocurre siempre en tales casos, la abstención tolstoiana de la política, la renuncia tolstoiana a la política, la falta de interés por ella y su incomprensión, hicieron que sólo la minoría siguiera al proletariado consciente y revolucionario; la mayoría fue presa de esos lacayunos intelectualoides burgueses carentes de princi-

pios que, con el nombre de demócratas constitucionalistas, corrían de las reuniones de los trudoviques a la antesala de Stolypin é imploraban, regateaban, conciliaban y prometían conciliar, hasta que la bota con espuelas no les propinaba un puntapié y los ponía de patitas en la calle. Las ideas de Tolstoi son un espejo de la debilidad, de los defectos de nuestra insurrección campesina, un reflejo de la flojera del campo patriarcal y de la rutinaria cobardía del "mujik hacendoso".

Tomad las insurrecciones de los soldados en 1905-1906. La composición social de aquellos luchadores de nuestra revolución era la intermedia entre el campesinado y el proletariado. Este último estaba en minoría; por eso, el movimiento en las tropas no muestra ni siquiera aproximadamente la unidad que observamos por toda Rusia en el proletariado ni la conciencia de partido que éste manifestó haciéndose todo él socialdemócrata como por arte de magia. De otra parte, nada más erróneo que la opinión de que la causa del fracaso de las insurrecciones de los soldados fue la falta de dirigentes salidos de la oficialidad. Al contrario, el gigantesco progreso de la revolución desde los tiempos de Naródnaia Volia se expresó precisamente en que quienes empuñaron las armas contra los jefes fueron los "borregos grises", cuyo espíritu de independencia tanto asustó a los terratenientes y oficiales liberales. El soldado simpatizaba con toda su alma con la causa de los campesinos; los ojos se le encendían cuando oía hablar de la tierra. En más de una ocasión, en las unidades pasó el poder a los soldados, pero casi nunca se supo aprovechar resueltamente este poder; los soldados vacilaban; al cabo de uno o dos días, a veces al cabo de unas horas, tras de matar a algún oficial odiado, ponían en libertad a los demás, entablaban negociaciones con las autoridades y, después, se arrimaban ellos mismos al paredón, se tendían para ser azotados, se unían de nuevo al yugo, ¡todo ello en un espíritu a lo León Tolstoi!

Tolstoi reflejó el odio acumulado, el maduro afán de una vida mejor, el deseo de liberarse del pasado, la falta de madurez que entrañaban los sueños del campesinado, su incultura política y su indecisión para acometer acciones revolucionarias. Las condiciones histórico-económicas explican la necesidad del surgimiento de la lucha revolucionaria de las masas, su falta de preparación para la lucha y la tolstoiana no resistencia al mal, que fue una causa importantísima de la derrota de la primera campaña revolucionaria.

Se dice que los ejércitos que han sido derrotados se instruyen bien. Naturalmente, la comparación de las clases revolucionarias con los ejércitos es acertada tan sólo en un sentido muy limitado. El desarrollo del capitalismo modifica, agravándolas a cada hora, las condiciones que empujaron a millones de campesinos, aglutinados por el odio a los terratenientes feudales y a su gobierno, a la lucha democrático-revolucionaria. En el seno del campesinado mismo, el desarrollo del cambio, del dominio del mercado y del poder del dinero va desplazando más y más la vieja vida patriarcal y la patriarcal ideología tolstoiana. Pero los primeros años de la

revolución y las primeras derrotas en la lucha revolucionaria de las masas han dado una cosa que no puede ponerse en duda: me refiero al golpe mortal asestado a la inconsistencia y a la flojera que antes tuvieron las masas. Las líneas divisorias se han hecho más acusadas. Las clases y los partidos se han deslindado. Bajo el martillo de las enseñanzas stolypinianas, y gracias a la agitación constante y consecuente de los socialdemócratas revolucionarios, no sólo el proletariado socialista, sino también las masas democráticas del campesinado destacarán infaliblemente de su medio luchadores más y más templados, menos y menos susceptibles de incurrir en nuestro pecado histórico del tolstoísmo.

LOUIS ALTHUSSER

EL CONOCIMIENTO DEL ARTE Y LA IDEOLOGÍA

LA RELACIÓN DEL ARTE CON LA IDEOLOGÍA*

Debes saber ante todo que soy perfectamente consciente del carácter *muy esquemático* de mi artículo sobre el Humanismo. Como tú has visto bien, presenta el inconveniente de dar una idea "masiva" de la ideología, sin entrar en un análisis de los detalles. Como en él no se habla de arte, comprendo que se pueda plantear la cuestión de saber si el arte en cuanto tal debe ser incluido o no en las ideologías, y muy precisamente si el arte y la ideología son una y la misma cosa. Creo que es así como tú has tenido la tentación de *interpretar* mi silencio.

El problema de las relaciones entre el arte y la ideología es un problema muy complejo y muy difícil. No obstante, puedo decirte cuáles son las vías que siguen nuestras búsquedas. *Yo no sitúo al arte verdadero entre las ideologías*, aunque mantiene una relación muy particular y específica con la ideología. Si quieres darte una idea de los primeros elementos de esta tesis y de los desarrollos muy complejos que anuncia, te aconsejo que leas atentamente el artículo de Pierre Macherey "Lenin, critique de Tolstoi" en un número de *La Pensée* de 1965. Por supuesto, este artículo no es más que un comienzo, pero plantea bien el problema de las relaciones entre el arte y la ideología y la especificidad del arte. En esta vía estamos trabajando, y esperamos publicar, dentro de unos meses, estudios importantes sobre este asunto.

Este artículo te dará asimismo una primera idea de la relación entre el arte y el conocimiento. El arte (me refiero al arte auténtico y no a las obras de un nivel medio o mediocre) no nos da *en sentido estricto* un conocimiento y no reemplaza, por tanto, al conocimiento (en sentido moderno: el conocimiento científico); sin embargo, lo que nos da mantiene cierta *relación específica* con el conocimiento. Esta relación no es una relación de identidad sino de diferencia. Me explicaré. Creo que lo propio del arte es "*hacernos ver*", "*hacer percibir*", "*hacer sentir*" algo que *alude* a la realidad. Si tomamos el ejemplo de la novela, las de Balzac o Solzhenitzin ya que tú los citas, nos hace *ver, percibir* (y no *conocer*) algo que hace *alusión* a la realidad.

Hay que tomar en su sentido estricto las palabras que constituyen esta

* Respuesta a una carta de André Daspre. Una y otra fueron publicadas con el título de "Dos cartas sobre el conocimiento del arte" en *La Nouvelle Critique*, París, n. 175, abril de 1966, pp. 136-146. Trad. de A.S.V.

primera definición provisional para evitar caer en una identificación de lo que nos da el arte y de lo que nos da la ciencia. Lo que el arte nos hace *ver* o nos da en forma de un “*ver*”, un “*percibir*” y un “*sentir*” (que no es la forma del “*conocer*”) es la ideología de la que nace, en la que se sumerge, de la que se destaca en cuanto arte y a la que hace *alusión*. Macherey lo ha demostrado muy bien con respecto a Tolstoi, prolongando los análisis de Lenin. Balzac y Solzhenitzin dan una “*vista*” de la ideología a la que la obra no deja de hacer *alusión* y de la que no cesa de nutrirse, una *vista* que supone un *retroceso*, una *toma de distancia interior* sobre la ideología misma de la que han surgido sus novelas. Nos hacen “*percibir* (y no *conocer*) en cierto modo *desde dentro*, por una *toma de distancia interior*, la ideología misma en la que están prendidos.

Estas distinciones que no son simples matices, sino diferencias específicas, deben permitirnos resolver, *en principio*, cierto número de problemas.

En primer lugar, el problema de las “*relaciones*” entre el arte y la ciencia. Ni Balzac ni Solzhenitsin nos dan un *conocimiento* del mundo que describen; sólo nos hacen “*ver*”, “*percibir*” o “*sentir*” la realidad de la ideología de ese mundo. Al hablar de ideología, debemos saber que la ideología se desliza en todas las actividades de los hombres, que es idéntica a lo “*vivido*” mismo de la existencia humana; he ahí por qué la forma en que se nos hace “*ver*” la ideología en la gran novela tiene por contenido lo “*vivido*” de los individuos. Lo “*vivido*” no es un *dato*, el dato de una “*realidad*” pura, sino lo “*vivido*” espontáneo de la ideología en su relación propia con lo real. Esta observación es importante, porque nos permite comprender que el arte no tiene que habérselas con una realidad que le es *propia*, con un *dominio propio* de la realidad de la cual tendría el monopolio (lo que tú tiendes a decir cuando afirmas que “*con el arte el conocimiento se vuelve humano*” o que el objeto del arte es “*lo individual*”), en tanto que la ciencia tendría que ver con *otro dominio* de la realidad (digamos, en oposición a lo “*vivido*” y a lo “*individual*”: la abstracción de las estructuras). La ideología es también el objeto de la ciencia, lo “*vivido*” es también el objeto de la ciencia, lo “*individual*” es también el objeto de la ciencia. La verdadera diferencia entre el arte y la ciencia radica en la *forma específica* en que nos dan, de modo totalmente diferente, el mismo objeto: el arte en la forma de un “*ver*”, “*percibir*” o “*sentir*”, y la ciencia en forma de *conocimiento* (en sentido estricto: mediante conceptos).

Lo mismo puede decirse en otros términos. Si Solzhenitsin nos “*hace ver*” lo “*vivido*” (en el sentido que se ha definido anteriormente), no nos da de ninguna manera el *conocimiento* del “*culto*” y de sus efectos: este conocimiento es el conocimiento conceptual de los mecanismos complejos que acaban por producir lo “*vivido*” de que habla la novela de S. Si yo quisiera hablar aquí el lenguaje de Spinoza, diría que el arte nos hace “*ver*” unas “*conclusiones sin premisas*”, en tanto

que el conocimiento nos permite penetrar en el mecanismo que produce "conclusiones" a partir de "premisas". Esta distinción es importante, porque permite comprender que una novela sobre el "culto", por profunda que sea, si bien puede llamar la atención sobre los efectos "vividos" del culto, *no puede hacérselo comprender*; si puede poner la cuestión del "culto" a la orden del día, no puede *definir los medios* que permiten llevar el remedio a esos mismos efectos.

Del mismo modo, estos principios elementales, nos permitirán quizás señalar la vía por la cual cabe esperar encontrar respuesta a otra cuestión que tú planteas: ¿cómo es posible que Balzac, a despecho de sus opciones políticas personales, nos haga "ver", en forma crítica, lo "vivido" de la sociedad capitalista? No creo que se pueda decir, como tú dices, que ha sido *"empujado por la lógica de su arte a abandonar, en su labor de novelista, algunas de sus concepciones políticas"*. Pero sabemos que Balzac, por el contrario, *no ha abandonado nunca* sus posiciones políticas. E incluso sabemos más: que sus propias posiciones políticas, reaccionarias, han desempeñado un papel decisivo en la producción del contenido de su obra. Esto es sin duda una paradoja, pero es así, y la historia nos ofrece numerosos ejemplos sobre los cuales Marx ha llamado la atención (y sobre Balzac te remito al artículo de R. Fayolle en el número especial de *Europe* de 1965). Se trata de casos de distorsión muy frecuentes en la dialéctica de las ideologías. Mira lo que dice Lenin de Tolstoi (cf. el artículo de Macherey): la posición ideológica personal de Tolstoi forma parte de las causas profundas del *contenido* de su obra. Que el contenido de la obra de Balzac y de Tolstoi se "destaque" de su propia ideología política, y la haga "ver" en cierta forma *desde fuera*, la haga "percibir" mediante una toma de distancia interior respecto de esta ideología, *supone esta ideología misma*. Se puede decir ciertamente que el producir ese distanciamiento interior de su ideología, que nos la hace "percibir", es un "efecto" propio *de su arte* como novelistas, pero no se puede decir, como tú dices, que el arte *"posee una lógica propia"* que *"hace que Balzac abandone sus concepciones políticas"*. Por el contrario, justamente *porque las conserva, puede producir su obra*; o sea, porque se adhiere a su ideología política, puede producir en ella la "distancia" interior que nos dará de ella una "visión" crítica.

Como ves, para poder responder a la mayor parte de las cuestiones que nos plantean la existencia y la naturaleza específica del arte, nos vemos obligados a producir un *conocimiento* adecuado (científico) de los procesos que producen el "efecto estético" de una obra artística. Dicho en otros términos: para responder a la cuestión de las relaciones entre el arte y el conocimiento, debemos producir un *conocimiento del arte*.

Tú eres muy consciente de esta necesidad. Pero debes saber también que, en este punto, estamos muy lejos de llegar a un acuerdo. El *reconocimiento* (incluso político) de la existencia y de la importancia del arte no constituye un *conocimiento del arte*. Ni siquiera creo que se pueda conside-

rar como embriones de conocimiento los textos que citas e incluso el de Joliot-Curie, citado por Marcenac. Para referirme a una palabra de la frase atribuida a Joliot, ésta contiene una terminología: “creación estética, creación científica”, ciertamente muy extendida, pero que, a mi juicio, debe ser *abandonada* y reemplazada por otra para poder plantear adecuadamente el problema del conocimiento del arte. Sé muy bien que el artista, como el aficionado al arte, se expresan *espontáneamente* en términos de “creación”, etc. Es un lenguaje “espontáneo”, pero después de Marx y Lenin sabemos que todo lenguaje “espontáneo” es un lenguaje *ideológico*, y que transmite una ideología; en este caso, del arte y de la actividad productora de los efectos estéticos. Como todo conocimiento, el conocimiento del arte supone una *ruptura* previa con el lenguaje de la *espontaneidad ideológica*, así como la constitución de un cuerpo de conceptos científicos que lo reemplacen. Hay que tener conciencia de esta ruptura con la ideología para poder emprender la construcción del edificio de un conocimiento del arte.

Es aquí tal vez donde yo me permitiría expresar una franca reserva con respecto a lo que tú dices. Tal vez yo no hable exactamente de lo que *quieres* o *quisieras* decir; hablo de lo que *dices efectivamente*. Cuando opones “*la reflexión rigurosa sobre los conceptos del marxismo*” a “*otra cosa*”, y en particular a lo que el arte nos da, creo que estableces una comparación coja o ilegítima. El arte nos aporta efectivamente *otra cosa* que la ciencia; pero entre el arte y la ciencia no hay oposición, sino una diferencia. En cambio, si se trata de *conocer* el arte, hay que empezar necesariamente por “*la reflexión rigurosa sobre los conceptos fundamentales del marxismo*”: no hay otra vía. Y cuando digo: “*hay que empezar...*”, no basta *decirlo*, hay que *hacerlo*. De lo contrario se puede salir fácilmente del apuro con una cortesía de este género: “*Althu propone volver a un estudio riguroso de la teoría marxista. Esto me parece indispensable. Permítaseme pensar que ello no bastará...*” Esta es la única crítica verdadera que te haré: hay una manera de declarar que esa exigencia es “*inexcusable*” y que consiste precisamente en *excusarse de ella*, en excusarse de meditar cuidadosamente sobre todas las implicaciones y consecuencias —dando un sombrerazo— para poder pasar rápidamente a “*otra cosa*”... Ahora bien, creo que la única manera de poder llegar a un conocimiento real del arte, de profundizar en el carácter específico de la obra artística y conocer los mecanismos que producen el “efecto estético”, es precisamente demorarse largamente y con la mayor atención en los “*principios fundamentales del marxismo*” y no apresurarse a “*pasar a otra cosa*”, pues si se pasa demasiado pronto a “*otra cosa*”, se caerá no en un *conocimiento* del arte, sino en una *ideología* del arte: por ejemplo, en la ideología humanista latente que puede ser inducida quizás por lo que dices de las relaciones del arte y lo “humano”, de la “*creación*” artística, etc.

Si hay que recurrir (y este trabajo es largo y arduo) a los “*principios*

fundamentales del marxismo” para poder plantear correctamente, esos conceptos que no sean los conceptos *ideológicos* de la espontaneidad estética, sino conceptos *científicos* adecuados a su objeto, y, por tanto, conceptos necesariamente *nuevos*, no es para pasar el arte en silencio, o sacrificarlo a la ciencia, sino pura y sencillamente para *conocerlo*, y devolverle lo que le pertenece.

¿PUEDE RELEGARSE AL TERRENO DE LA IDEOLOGÍA LO QUE NO ES CIENTÍFICO?*

... El arte plantea un problema muy delicado. Sin duda, reposa sobre un fondo ideológico indiscutible. Una producción estética tiene por fin último provocar en la conciencia (o en los inconscientes) una modificación de la “relación con el mundo”. Un pintor, un escritor, un músico proponen *nuevas modalidades* de percibir, de ver, de oír, de sentir, etc. Estas modalidades pueden ser más o menos ideológicas según el tiempo y las épocas. Se puede plantear la hipótesis de que la gran obra de arte es aquella que, al mismo tiempo que actúa *en* la ideología, *se separa* de ella para constituir una crítica en acto de la ideología que ella elabora, para hacer alusión a modos de percibir, de sentir, de oír, etc. que, liberándose de los mitos latentes de la ideología existente, la superen. De la misma manera que la práctica científica se separa de la práctica ideológica para dar lugar a una formación científica, la práctica estética se separa de la práctica ideológica para dar, en la forma específica de lo estético (forma específica de “apropiación del mundo”, como lo dice Marx en la Introducción del 57), una gran obra de arte. El arte actúa de todas maneras sobre la *relación* inmediata con el mundo, produce una nueva relación con el mundo, no produce un conocimiento como la ciencia. Por lo tanto, tiene una función distinta, aunque, formalmente, el esquema de la ruptura con la ideología y la independencia relativa de la obra que de ello resulta, es el mismo en el caso de la relación ideología-ciencia que en el de la relación ideología-arte...

* Carta a Michel Simon, 14 de mayo de 1965. En: L. Althusser, J. Semprún, M. Simon y M. Verret, *Polémica sobre marxismo y humanismo*. Ed. Siglo XXI, México, 1968, p. 194.

GALVANO DELLA VOLPE
LENGUAJES ARTÍSTICOS
Y SOCIEDAD*

El problema de la relación entre arte y sociedad se convierte hoy en problema de la relación entre los varios lenguajes artísticos y la sociedad o sobreestructura, como quiera decirse, ya que los progresos realizados en el campo de la lingüística y de la semántica en general nos obligan a tener rigurosamente en cuenta el elemento semántico, técnico, del opus artístico, cualquiera que sea éste. Y el plural usado (“lenguajes artísticos”, y no simplemente “lenguaje”) se debe precisamente a la diversidad de géneros “artísticos” (con los que no aludimos a los subgéneros empíricos literarios, musicales o figurativos, etc.) que nos revela la investigación semántica y semiótica. Por lo que la exigencia lessingiana, “laocoontica”, vuelve a resucitar en la problemática estética con el auxilio de las modernas ciencias lingüísticas y semánticas. Lo cual significa también la inauguración (pero no el predominio) del estudio de las técnicas y los medios artísticos contra la larga tiranía del abstracto “espiritualismo” de la estética romántica, enemiga por constitución de la técnica, de las “reglas” y, en resolución, de los medios de que nace una obra de arte en general. Obsérvese incidentalmente que esta repugnancia idealista y romántica por la técnica en el arte se encuentra aún en teóricos marxistas, o supuestamente tales, como Lukacs, “marxista” acusadamente hegeliano, precisamente (Lukacs “no presta casi atención al hecho de que los libros están escritos con palabras”, dice acertadamente un crítico inglés, Toynbee, en el *Observer* del 25-2-1962).

Eso dicho, es evidente que para precisar la incidencia histórica social del opus artístico, o sea, su inserción en una sobreestructura, es oportuno y necesario tener en cuenta los “medios” artísticos exactamente igual que los fines o valores artísticos (ideas poéticas, musicales, figurativas, etc.). Dicho de otro modo: ¿es lícito pensar, como aún piensa el sociologismo estético corriente, la estética marxista-vulgar, que la presencia de la historia, de una determinada sociedad, en una pieza musical o en un cuadro o en un film se haga sentir del mismo modo que en una novela o en un poema? ¿Es lícito, por ejemplo, hablar del “napoleonismo de la Heroica beethoveniana igual que se habla del legitimismo monárquico de las novelas de Balzac? Seguro que no: porque las ideas musicales no son ideas con el mismo título que lo son las poéticas, literarias, verbales. Es un hecho que los medios semánticos, los signos merced a los cuales se expresan o actúan las ideas poéticas o literarias, son muy diversos de los

* En: *Crítica del gusto*. Ed. Seix Barral, Barcelona. 1966, pp. 233-234 y 238-239.

medios semánticos con los que se actúan las ideas musicales. Lo que en abstracto hace que unas y otras sean "ideas", o sea, lo que tienen en común los conceptos poéticos, musicales, etc., en cuanto conceptos, es simplemente el hecho de ser, tanto los valores poéticos cuanto los musicales, etc., unidad de una multiplicidad, *id est* pensamiento. Pero la diferencia entre la idea poética y la idea musical (figurativa, etc.) surge en la expresión—significación de estas ideas o valores poéticos, musicales, etc. O sea: esa diferencia se realiza en los medios (semánticos), en los que se actúa el fin que es el pensamiento (o unidad de una multiplicidad); en ello está la raíz de la diferencia específica entre idea poética e idea musical, etc. Y de esa diferencia dependerá, en resolución el modo de inserción del opus artístico, poético, musical, etc., en la sobreestructura o sea, la incidencia efectiva, real, de la historicidad y la socialidad en el opus artístico.

En cuanto a la naturaleza del signo lingüístico, verbal, es necesario aducir como premisas las conclusiones hjelmslevianas de la moderna lingüística estructural iniciada por De Saussure. Conclusiones de las cuales bastará recordar aquí la tabla sintética de los glosemas o elementos estructurales de la lengua, con las correspondencias entre los dos planos del signo lingüístico, esto es, el plano de la "forma" (gramatical) del "contenido" (el pensamiento), o plano pleremático (cf. De Saussure: "La lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes al sistema lingüístico, sino sólo diferencias conceptuales y diferencias fónicas dimanantes de éste"; y: "es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí mismo a la lengua; el sonido no es para la lengua más que una cosa secundaria, una materia que ella utiliza", pues "todos los valores convencionales presentan este carácter de no confundirse con el elemento tangible que les sirve de soporte [...]; y esto vale aún más respecto del significante lingüístico, que en su esencia no es en modo alguno fónico, sino incorpóreo, constituido como está no por su sustancia corpórea, sino sólo por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás"). Correspondencias, decíamos, en las que tienen particular interés los exponentes-morfemas del plano pleremático, morfemas del nombre y del verbo (caso, número, voz, modo, etc.), y la definición de su división en intensivos y extensivos: extensivos los del verbo que "son capaces de caracterizar el conjunto de una frase"; intensivos los del nombre "que no poseen esa capacidad"; a los primeros de los cuales corresponde, en el plano cenemático, los exponentes-prosodemas intensivos; y a los segundos los extensivos, esto es, las modulaciones.

Teniendo en cuenta esas conclusiones es necesario: 1) recordar que el signo lingüístico biplanar, basado en un significante "incorpóreo" (un sistema de diferencias y relaciones) y "vacío" (puramente funcional) y "arbitrario" (respecto del correspondiente significado, e indiferente a éste), es "accidental", en el sentido de que es "convencional", y, en su funcionalidad incorpórea de conjunto, tiende, por así decirlo a no ser visto ni

considerado por sí mismo (cf. Siertsema: "lenguaje wants to be overlooked"), siendo, por otra parte, medio o instrumento indispensable de su fin, que es el pensamiento (por el postulado, que se remonta a Herder de la identidad de pensamiento y lengua) y propiamente uno de los instrumentos primarios e indispensables, sin el cual no habría pensamiento; 2] subrayar, sin embargo, que, de entre los caracteres del signo (medio) lingüístico, los que le pertenecen propiamente, los estructurales, la biplanaridad, la incorporeidad, la arbitrariedad y la convencionalidad, no son comunes (como puede verse claramente por una primera consideración general) a los demás signos (medios) primarios del pensamiento, los musicales, figurativos, etc. mientras que, en cambio, parece obvio que estos últimos tienen en común con el primero sólo el carácter de la pura instrumentalidad (del fin-pensamiento) que hace de ellos signos: ¿cómo no ver, por ejemplo, que los intervalos-notas, los signos musicales, aunque analíticamente distinguibles de la idea musical cuyo instrumento expresivo son, no son, sin embargo, sonidos indiferentes a la idea musical misma (mientras que los elementos fonético-cinemáticos y los pleremáticos de la lengua son indiferentes a la idea verbal, literaria), y que lo mismo puede decirse de los signos figurativos y fílmicos, línea y color, volúmenes y fotogramas, en su relación con la idea pictórica, etc.? ¿Y de qué otra causa podría proceder aquel carácter "sensual" de la idea musical y de las ideas figurativas y fílmicas?

Pero detengámonos un momento ante el signo musical y su correspondiente idea musical. A su propósito hay que observar lo siguiente: 1) que sólo cuando un sonido está determinado en los cuatro elementos de la altura, el acento rítmico, la duración y el timbre mediante la relación con otro sonido, o sea, sólo cuando un sonido se subsume en un "intervalo", puede convertirse en una "nota" musical y constituir, por tanto, "modos" y "escalas" e insertarse, en resolución, en una gramática musical; 2) que ya de por sí, el intervalo (sea el tritono gregoriano [8:11], sea el intervalo de tercia mayor [4:5] o uno de los doce intervalos de la serie dodecafónica) está vacío de valores o ideas musicales, o sea: puede significar musicalmente cualquier cosa según el sistema musical y el uso compositivo en que entre; por ejemplo, el intervalo de cuarta excedente o tritono, que era por su disonancia un *diabolus in música*, se ha convertido desde hace tiempo en un "diablo domesticado" (Hindemith), y el intervalo de tercia es disonancia en los sistemas y en la práctica creadora pretonales, y es en cambio consonancia en los sistemas tonales, y lo mismo puede decirse del intervalo príncipe de quinta [2:3], etc.; del mismo modo que el acorde de séptima disminuida, válido y funcional en los sistemas y usos enarmónicos, es falso, porque está "gastado", en la *neue Musik*, y así sucesivamente; 3] que la relación entre el intervalo-nota —y la gramática vinculada a él— con la idea musical (que puede ser un simple "motivo" o una simple "frase", armonía y melodía, dice Kant, o lo uno o lo otro también) es la relación del *medio* o instrumento *semántico*

al *fin*, valor o forma que es precisamente la idea musical (expresa): la misma relación dialéctica, irreversible que se presenta ya, *mutatis mutandis*, entre “forma” instrumental (elementos estructurales-lingüísticos, líneas-colores, etc.) y *forma-fin* o valor (poético, pictórico, etc.); 4] que, por un lado, el intervalo-nota está efectivamente estructurado numéricamente, matemáticamente, de modo peculiarmente racional, por tanto, hasta el punto de poder convertirse en condición indispensable (Kant) de aquella proporción o unidad de los sonidos que está en la base del *opus* musical en la medida en que este último, ya como simple “organización de percepciones auditivas”, manifiesta “la necesidad característica de la razón, la necesidad de unidad” (Landormy), y por otro lado, el intervalo es condición instrumental —aunque indispensable o *sine qua non*— de la satisfacción de aquella necesidad de unidad que es propia del *opus* musical: lo que equivale a decir que el intervalo resulta ser medio semántico para la producción-expresión del fin que es la idea o forma musical (forma cuyo contenido conformado es, como siempre, la materia, lo sensible, la multiplicidad de las imágenes); 5] que por todo eso no debe asombrarnos; a] que la idea musical consista en una *Gedankenfülle*, plétora de pensamiento, *impronunciable*, no en el sentido en que puede entender este último término un esteta místico y romántico (como sinónimo de “inefable”), sino en el sentido en que es impronunciable y tiene que serlo una idea-tema o una idea-serie, es decir, ideas cuyo medio expresivo es una cierta gramática de *sonidos* y no una gramática de fonemas-*significantes* (=constituyentes y exponentes cenemáticos y correspondientes constituyentes y exponentes pleremáticos, de los que antes se habló) como es la gramática de la idea literaria o poética, idea *pronunciable*; de modo que lejos de ser inefable e indeterminada, la idea musical es, como dice Mendelssohn, de una “extrema determinación” en su género e “intraducible” con otros medios, palabras, líneas-colores, etc.; b] que el “sentido” o significado musical se identifique con la *Gedankenfülle* que es la idea musical en cuanto producida o expresada por un orden de personales imágenes auditivas, orden cuyo instrumento es un sistema gramatical de intervalos y escalas, etc.; y que específicamente como tal *plétora de pensamiento* impronunciable la música sea (contra la opinión de Kant) *cultura* y humanidad cuanto —y más que— goce; pues, por otra parte, no podría ser siquiera tal goce si como pensamiento fuera sólo aquel *Gedankenspiel* o juego de pensamientos —producido *nebenbei* (Kant) por *asociaciones* casi *mecánicas*— que es el conjunto de reflexiones y sentimientos *verbales* “*suscitados*”, o, como vulgarmente se dice, “*expresados*” por la música, a los que en cambio consideramos *traducidos* por ella (como, por ejemplo, la *Tempestad* shakespeariana o la novela sentimental supuestamente “*expresadas*”, respectivamente, por las sonatas de Beethoven en re menor y fa menor y de *los adioses*, por no hablar ya del napoleonismo de la tercera sinfonía, etc.); con lo que será, por último, lícito concluir que el “enigma” del sentido de la música no lo resuelve

sino aquel que la “*toca de modo justo en su conjunto*” (Adorno, Castiglioni, etc.), según la expresión de la crítica musical más moderna.

De lo dicho a propósito del signo lingüístico o verbal y del signo musical (sobre la idea poética, o polisentido, de la que es medio o instrumento semántico de expresión el primero, y sobre la correspondiente dialéctica semántica de medio-sema o lengua y fin-pensamiento, cf. supra §§ 13 y 14; y § 20 para más particulares acerca de la dialéctica semántica del opus musical) podemos concluir los siguientes resultados. 1] Que no es admisible una inscripción uniforme, indiferenciada, del arte en la sobreestructura, como la que hasta ahora se ha concebido en el marxismo, la cual pretende no ver y poder por tanto pasar por alto la diversidad de las técnicas expresivas (debido a la diversidad estructural de los signos) y así discurre indiscriminadamente acerca de ideas literarias sociales y de ideas musicales “sociales” también ellas, por haber reducido incorrectamente las ideas musicales al tipo de módulo expresivo propio de las primeras; cuando de lo que se trata es de articular claramente la diversa colocación sobreestructural del arte según los varios géneros artísticos y las respectivas técnicas semánticas. 2] Que, consiguientemente, el condicionamiento histórico, social, de una obra literaria, el *Faust*, por ejemplo, se revelará en aquel valor sobreestructural que son ideas (verbales) burguesas del protagonista; mientras que el condicionamiento histórico de una obra musical, por ejemplo, la *Tercera o Heroica* beethoveniana, se revelará en el valor sobreestructural que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto o tonal, integrada con la poética de la audición turbada, patética, subjetivista, de la que resultan concretamente inseparables las ideas musicales de Beethoven. Ese condicionamiento no se revelará, pues sobreestructuralmente en el “napoleonismo” beethoveniano, que se identifica con ideas verbales, no musicales. Esto significa, dicho de otro modo: 1] que la música (y con ella las demás artes que no lo sean de la palabra) se inscribe en una sobreestructura (reflejando su condicionamiento histórico) con la propia técnica semántica expresiva, y no con la expresión de fines que sean “ideas morales” e “idealidades” sociales del tiempo (lo cual ocurre en cambio entre las artes a la literatura *in primis*, y sólo subordinadamente al cine, e indirectamente a la pintura y a la escultura, cuando utilizan ideas literarias como ocasiones plásticas); 2] que, de todos modos, habida cuenta del carácter de relación dialéctica, y por tanto necesaria e *irreversible*, entre el medio-sema, o técnica expresiva, y el fin, valor o idea (símbolo) expresos también las ideas musicales son de este modo —en su estructuración semántica, concretamente inseparable de ellas— históricamente condicionadas y testimonio, por tanto, de las varias culturas y sociedades; 3] que, por último, en la cuestión de la sobreestructuralidad de las artes hay que tener presente precisamente la diferencia de estructura entre los varios signos o lenguajes artísticos y, consiguientemente, la diferencia de técnicas; por lo cual, si es verdad que también

la idea poética o literaria pertenece a una sobreestructura con la propia técnica semántica, lo es también, y sobre todo, que —dada la naturaleza de esa técnica suya, por la que el “signo” verbal tiende a ser olvidado y a abolirse en el “significado” del que es vehículo— queda inscrito en la sobreestructura, en el aspecto específicamente artístico, el significado poético, la idea-imagen verbal que es el polisentido, y quedan consiguientemente inscritos los ideales (poetizados) de una sociedad dada; mientras que en el caso de las ideas musicales, arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, etcétera, dada la peculiaridad común a los respectivos signos y a las correspondientes técnicas, o sea, su corporeidad y su no-indiferencia a los valores o ideas expresos, con su consiguiente incapacidad de articular significados del tipo conceptual-verbal, o sea, ideales históricos, sociales, sucede, que la técnica de dichos signos se inscribe en la sobreestructura con una incidencia más profunda, y diversa en todo caso, de aquella con la cual se inscribe la técnica literaria, que es en definitiva técnica artística precisamente en cuanto técnica de significados que son ideales o mitos sociales, puntualmente históricos en aquella versión estilística de los mismos que es en última instancia, el polisentido.

VI
ARTE E HISTORIA

BERTOLT BRECHT
LA EFECTIVIDAD DE LAS ANTIGUAS OBRAS DE ARTE

JOSÉ MARÍA DE QUINTO
LA PERDURABILIDAD DE LA TRAGEDIA GRIEGA

GEORG LUKACS
PERDURACIÓN Y CADUCIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE

KAREL KOSIK
SUPRATEMPORALIDAD Y TEMPORALIZACIÓN DE LA
OBRA DE ARTE

YANKO ROS
EL PROGRESO EN EL ARTE

INTRODUCCIÓN

Al examinarse las relaciones entre arte, ideología y sociedad, en el capítulo anterior, se puso de manifiesto que las obras de arte expresan la sociedad de su tiempo, responden a sus necesidades y se integran en un mundo histórico-social determinado. Ahora nos interesa considerar la relación entre arte e historia en otros dos planos con el fin de hallar respuesta a dos cuestiones fundamentales.

La primera es ésta: si la obra de arte es historia —es decir, se halla preñada de los valores, ideas, necesidades y aspiraciones de su tiempo—, ello quiere decir que forzosamente se encuentra inserta en la historia y no puede salir del carril de ella. Sin embargo, la obra de arte se caracteriza por una constante superación de su origen y vinculación histórico-sociales. O sea, se halla en la historia rebasando incesantemente los límites de la sociedad en que surgió y a cuyas posibilidades y necesidades respondía. Su modo de estar en la historia —como señala Kosik—

consiste en estar más allá de su época, sin situarse por otro lado al margen o por encima de la historia. En suma, la obra de arte existe sobreviviéndose o perdurando. Ahora bien, ¿cómo se explica esta supervivencia? Ciertamente no pueden ser buscadas en el modo determinado de ser el hombre o la sociedad que originó y nutrió la obra, pues, si así fuera, la obra se habría desvanecido al sucumbir ese hombre y esa sociedad.

Este problema ha sido siempre uno de los más difíciles de la estética, y ya Marx había advertido su dificultad en su famoso pasaje, tantas veces citado, de su *Contribución a la crítica de la economía política*. La dificultad —escribía Marx— no estriba en comprender que “el arte y la epopeya griegos estén vinculados a determinada forma del desarrollo social. La dificultad está en que aún siguen proporcionando un goce estético y, en cierto sentido, valen como norma y modelo inalcanzables”.

A esta cuestión responde, en primer lugar, el breve pero sustancioso texto de Brecht, en el que se sitúa en el terreno mismo en que lo plantea Marx, pero sin coincidir con su solución. La humanidad —nos dice— “cultiva con placer el recuerdo de sus luchas”, y agrega: “las grandes obras de arte nacen en estas épocas de lucha”. Es así como Brecht se explica —sin desarrollar su tesis— la supervivencia —él dice “la efectividad” de las antiguas obras de arte.

José María de Quinto tiene presente también, al abordar el problema de la perdurabilidad artística, las obras de la Antigüedad; más exactamente, la tragedia. Al examinar la cuestión de por qué perdura ésta después de haber desaparecido sus bases históricas, toma en cuenta la relación de la obra —como elemento de la supraestructura— con la infraestructura, así como con el hecho de que aquélla no se vea arrastrada por la desaparición de ésta. A su modo de ver, la perdurabilidad de la tragedia hay que buscarla en la supervivencia de ciertas condiciones históricas del mundo antiguo que “no difieren en esencia de las que rigen en la sociedad actual”.

Lukacs responde a la misma cuestión de acuerdo con su teoría del reflejo artístico. El arte trata de captar lo que tiene vida para el presente, pero la perdurabilidad o vitalidad estética depende, en definitiva, de la profundidad y veracidad del reflejo. “El que una obra de arte sea capaz de ejercer un efecto perdurable —dice— o sólo efímero depende de la corrección y fuerza abarcante del reflejo de la realidad, de la profundidad y pasión en la captación de lo esencialmente nuevo...”

Partiendo del reconocimiento de que la obra nace en el tiempo, el problema para Kosik es éste: ¿cómo es posible que la obra temporal asuma un carácter supratemporal? Después de rechazar que pueda hablarse de su existencia por encima o fuera del tiempo, llega a la conclusión de que la obra consiste en su temporalización, o facultad de expandirse en el tiempo. Como realidad humano-social, la obra sólo vive en cuanto tal en su interacción con la humanidad; o sea, constitutivamente, existe perdurando, expandiéndose en el tiempo.

Con el problema de la supervivencia de la obra artística se vincula nues-

tra segunda cuestión: la del progreso en el arte. Por el hecho de sobrevivir las obras se integran en un mundo común y universal, cualesquiera que sean sus raíces históricas particulares. Pero ¿cómo se integran en ese universo? ¿Cabe establecer, entre ellas, o entre las diversas fases históricas del arte una escala de valores? Es decir, ¿cabe hablar de un progreso artístico y, si éste existe, se trata de un progreso paralelo al histórico-social? Marx subrayó la necesidad de tener presente la desigualdad del desarrollo social y del desenvolvimiento artístico, y aconsejó que se obrara con cautela al aplicar la categoría de progreso fuera del dominio económico y social. No obstante, durante largo tiempo se han pasado por alto estas advertencias, y se ha tratado de ver un progreso artístico en el arte paralelo al progreso social. Esto es lo que pone en cuestión Yanko Ros al negar —apoyándose en Marx— que exista un progreso en el arte.

BERTOLT BRECHT

LA EFECTIVIDAD DE LAS ANTIGUAS
OBRAS DE ARTE*

Marx advierte la asombrosa capacidad de los hombres para dejar que también obras de arte muy antiguas ejerzan su acción sobre ellos. Y tiene razón en asombrarse pues no le satisface la fórmula barata acerca de "la eternidad del arte". Su observación de que la humanidad siente placer al recordar su niñez me parece solamente ocasional. Más adecuado sería imaginar que la humanidad cultiva con placer el recuerdo de sus luchas y triunfos y que se conmueve acordándose de sus esfuerzos siempre renovados, de sus inventos y descubrimientos. Pues las grandes obras de arte nacen en estas épocas de lucha. Los progresos son siempre pasos que van más allá de otros progresos. Nunca querrá olvidar las pérdidas que le han costado sus nuevos logros. ¡Cuánto tiempo permanece activo, por ejemplo, el recuerdo de la época del comunismo primitivo!

Abril de 1955.

* En *Schriften zur Literatur und Kunst*, t. III, Suhrkamp Verlag, 1967, p. 219. Trad. de B. Echeverría.

JOSÉ MARÍA DE QUINTO
LA PERDURABILIDAD DE LA
TRAGEDIA GRIEGA*

No todo se ha perdido. Desaparecidas las bases históricas de la tragedia, parece ser que aún queda algo. Toda una serie de gestos y gritos humanos, que no cayeron en el vacío, están todavía ahí, aún vivos, relativamente, paradójicamente, recientes.

Por encima de los abismos abiertos por el lenguaje y el pensamiento, el hombre de hoy puede llegar a reconocerse en los sufrimientos de los grandes castigados de la Antigüedad. Quiero decir que Antígona, que Edipo, que Orestes, no le son del todo extraños al hombre de hoy: quiero decir que sus vidas, sometidas a tan grandes trabajos, todavía pueden encontrar eco en nosotros.

Es éste un hecho al que han tenido que rendirse todas las filosofías del arte y al que han intentado dar una explicación. Cualquier estudio sobre el origen de la obra de arte se ha visto obligado a tener en cuenta este fenómeno de la perdurabilidad de la pieza artística. Si tal reconocimiento era posible, había necesariamente que creer en la existencia de una constante que venía repitiéndose en el hombre y que era capaz de mostrárnosla, siempre y en todo caso, inteligible; había que admitir, necesariamente, la existencia de una sustancia incorruptible desde la que poder explicar que Antígona esté viva aún, que Edipo acabe de saltarse los ojos, que Hamlet continúe suspenso en la duda.

Dentro de las estéticas idealistas, tal constante o sustancia ha recibido distintos nombres: "espíritu puro", "infinito metafísico", "belleza intemporal", etcétera, etc. Con todos ellos no se pretendía sino señalar la presencia de una esencialidad incorruptible desde la que era posible una definición universal del hombre. Por su vaguedad e imprecisión, por su inclinación a un fácil escapismo, tales denominaciones han sido rechazadas en nombre de una concepción materialista del arte.

Al negar la existencia de una naturaleza humana, en razón de que la existencia precede a la esencia, el existencialismo ateo se ve obligado a examinar este fenómeno a la luz que puede proporcionarle su llamada *condición humana*. "Si es imposible encontrar en cada hombre una esencia universal que constituya la naturaleza humana, existe, sin embargo, una universalidad humana de *condición*."¹

Así, pues, según tal existencialismo, este fenómeno de la perdurabilidad de la pieza artística no podrá localizarse en una pretendida esencia del

* En: *La tragedia y el hombre*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1962, pp. 11-20.

¹ Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*.

hombre perpetuándose hasta nosotros; dicha perdurabilidad habrá que encontrarla justamente en esa condición humana, es decir, en "el conjunto de los límites *a priori* que bosquejan su situación fundamental en el universo".² Dicho de otra manera, en la necesidad del hombre, sea cual fuere su circunstancia histórica, "de estar en el mundo, de estar allí en medio de los otros y de ser allí mortal".³

Claro es, al negar toda esencia, esta interpretación parece afirmar automáticamente que la obra de arte pervive en nuestro tiempo como consecuencia de estar inscrita en las condiciones de determinadas situaciones universales y que es en el reconocimiento de tales situaciones en donde se encuentra la explicación de tal perdurabilidad. "En este sentido podemos decir que hay una universalidad del hombre; pero no está dada, está perpetuamente construida",⁴ lo que equivale a decir: reconocida.

Aun cuando el marxismo no acepte ni la existencia de una naturaleza humana esencial ni tampoco la de una condición humana abstracta, desde el instante en que tal naturaleza o condición vienen determinadas por las exigencias inevitables de lo histórico, no puede por menos que explicar el fenómeno desde un cierto reconocimiento en la obra artística de valores todavía vigentes. Tales valores, claro es, no se encuentran representados por una esencia o una condición humana abstracta, sino por circunstancias típicas y concretas.

En principio una interpretación marxista del fenómeno se presenta de un modo ciertamente inadmisibile. El hecho de que la obra de arte sobreviva a las condiciones históricas concretas y típicas de que partió parece atentar sólidamente contra tal interpretación. El modo de organización de los intereses económicos, de los medios de producción, que es, según Marx, el móvil más profundo e íntimo de la historia, no parece explicar, al menos enteramente, el fenómeno. De acuerdo con esta interpretación, la obra de arte, en cuanto a superestructura, debería corresponderse con las infraestructuras de donde nace. Por tanto, al desaparecer éstas, es decir, al desaparecer el fondo social, económico y político de su época, la obra tendría forzosamente que hacerse ininteligible.

Jean Freville⁵ se interroga sobre la cuestión. "El conflicto de Antígona", dice Freville, "se funda en el piadoso respeto que ligaba a los antiguos a los ritos funerarios, actitud que no despierta en nosotros ningún eco: no obstante, la tragedia de Sófocles, privada de sus bases históricas, respaldada de belleza y trastorna por su grandeza".

Para cualquier estética idealista es ésta, desde luego, una contradicción que difícilmente puede salvar el marxismo dialéctico. De otra parte, la devoción de Marx y de Engels por las obras maestras de la Antigüedad

² Jean Paul Sartre, *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean Freville: "La littérature et l'art dans l'oeuvre de Marx et d'Engels."

ha resultado siempre sospechosa en la medida en que también parece encerrar una contradicción. "Marx sale de esta dificultad como puede", va a decir Gaëtan Picón.⁶ Su tesis puede resumirse de esta manera: aunque a los ojos de Marx el mundo contemporáneo es infinitamente más rico, el arte no alcanza, como sería de esperar, un grado de riqueza superior al de la Antigüedad; en definitiva, Marx prefiere Shakespeare a Zola.

Este reproche cae por su propio peso. No sé hasta qué punto cabe admitir que el arte de la Antigüedad es más rico en implicaciones que el arte contemporáneo. De todas maneras, aun admitiendo este hecho, una estética que parta de una concepción marxista no tiene por qué atenerse dogmáticamente a la interdependencia de las estructuras ni por qué valorar las obras simplemente por su contenido, sino que debe tener presentes, además, otros valores que participan en ellas, los cuales pertenecen a un mundo estético. Eso sin contar que el naturalismo de Zola se limitaba a retratar trozos de la realidad sin generalizarlos, y encontraba la explicación del desarrollo social no en la economía, sino en la fisiología.

Con todo, el problema aún continúa en pie. Ante la tragedia antigua todo parece indicar que las superestructuras andan desvinculadas de las infraestructuras, puesto que éstas desaparecen, y, al desaparecer, no arrastran consigo a aquéllas.

Aun contando con que no se pueden adoptar actitudes rígidas para examinar a fondo un fenómeno tan complejo como el del arte, y que una interpretación marxista admite que se producen interacciones entre infraestructuras y superestructuras, porque entre las condiciones económicas de un determinado momento y su correspondiente mundo de ideas existen sin duda fuerzas que se oponen u oscurecen una comunicación terminante y directa, qué duda cabe de que en las obras maestras de la Antigüedad todavía perviven condiciones de tipo social, político e incluso religioso, que no difieren, en esencia, de las que rigen la sociedad actual. En este sentido, se verá más adelante hasta qué punto el problema de Antígona, en contra de lo que supone Freville, es más vasto y hondo que el que pueda plantear un simple respeto a los muertos.

Para la explicación de este fenómeno de la perdurabilidad a que nos estamos refiriendo, Freville se apoya: 1] en que estas grandes obras, desde sociedades inhumanas y opresivas, alcanzaron el valor humano más alto, más general, 2] en que participaron en el desenvolvimiento social de la humanidad y traducen la aspiración del hombre a sobrepasarse, 3] en que tales obras responden a los más profundos problemas que atormentaron a los pueblos, y 4] en que, a pesar de todo, viven en tanto y cuanto todavía agitan, enseñan o emocionan a los vivos.

No se puede decir que tales precisiones sean lo suficientemente con-

⁶ Gaëtan Picón, "El escritor y su sombra. Introducción a una estética de la literatura."

cretas como para destruir una concepción idealista respecto de la esencialidad incorruptible de la obra artística. Desde tal concepción, pueden admitirse también las condiciones de "valor humano", "desenvolvimiento social", "problemas profundos" y "relatividad de vigencia". De cualquier modo, tales precisiones sirven al menos para probar que la existencia de una perdurabilidad en la obra de arte no atenta tampoco contra una concepción marxista sobre su origen. Estamos, pues, en el mismo punto de partida. Ante él un Jean Jaurès podría proponer una síntesis. El hecho, por ejemplo, de que, como dice Freville, toda obra maestra incluye un deseo del hombre a sobrepasarse sirve a ambas interpretaciones por igual; presupone, del mismo modo, bien la existencia de la idea hegeliana en constante evolución, bien las condiciones económicas en desarrollo o bien una síntesis en la que tanto la Idea como las condiciones económicas se funden y evolucionan de consuno.

No obstante, cabe insistir en uno de los aspectos, aunque no sea sino porque trata de escapar por todos los medios a una explicación demasiado fácil y evasiva del problema. Las condiciones históricas del mundo antiguo, no en apariencia, sino profundamente consideradas, guardan muchos puntos de semejanza con las nuestras. Las diferencias son más aparentes que reales. Tras de máscaras paternalistas y humanitarias la sociedad actual continúa entregándose a prácticas ancestralmente sanguinarias. Las estructuras de una época y otra no son radicalmente distintas. "El Estado antiguo y el régimen de esclavitud antiguo —esas contradicciones declaradas, clásicas— no estaban más estrechamente *soldados* el uno al otro que lo están el Estado moderno y el mundo explotador moderno —esas hipócritas contradicciones *cristianas*."⁷

No obstante, y haciendo provisionalmente tabla rasa de la dependencia o interacción de estructuras e infraestructuras,⁸ de lo que no cabe dudar es que la perdurabilidad de la tragedia viene dada por una profundización en los más escondidos y auténticos movimientos del hombre. "La sustancia metafísica de la tragedia es la existencia humana en su modalidad auténtica."⁹ Es, pues, el hombre quien va ahora a importarnos, porque él nos transmite, todavía viva, incorruptible, la tragedia.

Se puede admitir, pues, que el sentimiento, que la angustia, que el grito más auténtico del hombre nos sobrecogen de horror y piedad aun cuando cuenten con dos mil años de existencia. De la tragedia de la Anti-

⁷ Marx, "Gloses marginales à l'article: Le roi de Prusse et la réforme sociale. Par un Prussien."

⁸ Vamos a dirigir este ensayo hacia las zonas vivas del personaje trágico. Desde ellas extraeremos, naturalmente, sin violencias, las razones sociológicas, religiosas, económicas y políticas, con las que situarles dentro de su época. El hombre es, sin duda, producto de su tiempo. De esta manera, indirectamente, desde el mismo hombre, se nos explicarán, casi por sí solos, los fenómenos que lo han conformado y evitaremos, siempre y en todo, sospechas de parcialidad.

⁹ Alfonso Sastre, "Drama y sociedad".

güedad han desaparecido en parte sus sustentaciones para quedar el hombre solo, desnudo y aterido de sentimientos. Puede admitirse, también, que muchos teatros filosóficos o de tesis, incluso algunos relativamente recientes, desaparecieron al tiempo en que las ideas expresadas en ellos fueron desestimadas o superadas. La historia del teatro nos demuestra a cada instante que, sobre todo y por encima de todo, es el hombre quien queda. Pero el hombre —conviene advertirlo desde un principio— no en cuanto abstracción, sino *un hombre*, ese hombre concreto que es Hamlet, que es Juan Gabriel Borkman, que es Marsdeen, los cuales, siendo ellos y nada más que ellos, nos están remitiendo a la generalidad de la existencia humana. En este sentido se puede afirmar que lo que menos importa de Ibsen son sus tesis preestablecidas. Las ideas de su teatro han envejecido, en alguna medida, y tan sólo quedan, todavía vivas y cordiales, sus criaturas.

Claro es, el simple pensamiento de que la carga histórico-social del drama es corruptible, y lo es en muy buena medida, puede inducir a un grave error de principio. Alguien puede decirse: "Si todo esto que tengo entre las manos, y que me rodea y atosiga, está condenado a corromperse por la acción del tiempo, ¿por qué y para qué tratar de ello?" Este error de principio es el que puede conducir indefectiblemente a un planteamiento simplemente esteticista del arte. "Hagamos un arte intemporal en que sólo importe el hombre, lo que de incorruptible tenga el hombre", puede solicitarse.

Pero, ¿es eso posible? Fuera del tiempo en que le ha sido dado vivir, el hombre no es sino una abstracción, un cadáver en el que apenas podemos reconocernos sin dificultades. El hombre precisa de una vertebración; su total encarnadura y medida sólo puede dárnosla el tiempo en que ha vivido, en que ha actuado. Cuantos intentos se han hecho por crear un teatro abstractista en que sólo la idea hombre —una idea desnuda, sin apoyadura alguna— importara se han ido por la borda. Hay que tener presente, en este sentido, que, cuando digo que Antígona nos conmueve en cuanto aparece en un escenario de nuestros días, pienso en una Antígona transfigurada, trasplantada, reencarnada en nuestro tiempo. No se puede olvidar, tampoco, que, cuando digo que el grito más auténtico del hombre de hace dos mil años nos hace sentir horror y piedad, estoy pensando en que este grito lo expresan actores de hoy, con un lenguaje de hoy en un escenario de hoy, y que viene sustentado por móviles también de hoy.

GEORG LUKACS

PERDURACIÓN Y CADUCIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE*

Los entusiastas de las "revoluciones formales" suelen olvidar además que su periodo de validez es sumamente breve. Todo el que haya seguido el último medio siglo de historia del arte habrá sobrevivido por lo menos a una docena de tales "revoluciones", cuyas "innovaciones que hacen época" se han sumido muchas veces en completo olvido al cabo de pocos años, porque sus productos resultaron muy pronto totalmente insoportables. Esto no es casual, ni tampoco simplemente un rápido cambio de las modas. Detrás de cada alteración de la forma, aunque ello quede completamente fuera de la conciencia del "revolucionario" de turno, se esconde en efecto una alteración del contenido vital. Lo único que importa es dónde y cómo captan los artistas ese contenido vital: si estudian profundamente las transformaciones en la vida misma y elaboran profundamente en sí mismo su nuevo contenido para buscar y hallar partiendo de él la correspondiente forma nueva para el contenido nuevo, o si se dan por satisfechos con los fenómenos de la superficie inmediata de la vida y proclaman como algo "radicalmente nuevo" una forma que resulte adecuada para esas apariencias superficiales. Esta forma nueva, por buscada y torturada que sea, no es, pues, sino reflejo de determinados nuevos fenómenos vitales, aunque de la mera superficie; los "innovadores" han pescado simplemente una esquinita, una puntita, una pequeña esquirla de lo realmente nuevo, y lo han aislado artificial y metafísicamente del pasado y de la perspectiva de futuro, de la verdadera lucha histórico-social entre lo viejo y lo nuevo: por eso son incapaces de captar incluso artístico-formalmente en lo nuevo las notas perdurables, realmente alusivas al futuro o profundamente características de la crisis en curso; por eso es su nueva forma "revolucionaria" tan superficial, tan deformadora precisamente de lo nuevo; es una forma que estrecha y falsea la esencia de lo nuevo.¹

Con todo eso hemos llegado a una de las cuestiones más importantes de la historia de los efectos del arte: la cuestión de la eficacia duradera

* En: *Prolegómenos a una estética marxista*, trad. de M. Sacristán. Ed. Grijalbo, México, 1967, pp. 246-256.

¹ Sobre estas llamadas revoluciones formales puede verse mi trabajo *Expresionismus*, así como el artículo *Es geht um dem Realismus (Se trata del realismo) y Briefwechsel mit Anna Seghers (Epistolario con Anna Seghers)* (en *Probleme des Realismus [Problemas del realismo]*). Sobre la cuestión de cómo y según qué transformaciones esas nuevas formas pueden ser portadoras de un contenido real nuevo, puede verse *Die Tragödie der modernen Kunst (La tragedia del arte moderno)*, Thomas Mann.

o la caducidad de las obras de arte. También aquí vemos, esta vez desde el punto de vista del efecto o la eficacia, las profundas diferencias que hay entre el reflejo científico y el artístico, cierto que de nuevo sobre el fondo de la identidad de la realidad reflejada. En los dos casos se tiene que sólo puede permanecer vivo aquello que tiene una actual relevancia para el presente. En la ciencia, un conocimiento falso o imperfecto es siempre sustituido por otro más correcto o más amplio. La situación en el mundo del arte no tiene en cambio —a la larga— nada que ver con ese desplazamiento de un producto por otro.

El que una obra de arte sea capaz de ejercer un efecto perdurable o sólo efímero depende de la corrección y de la fuerza abarcante del reflejo de la realidad, de la profundidad y de la pasión en la captación de lo esencialmente nuevo, en la elaboración del contenido ideal; depende de la capacidad de hallar una nueva forma que unifique en un acorde orgánico consumado la singularidad (lo particular, la esencia determinada y concreta) de esa novedad con las condiciones formales generales de un perdurable efecto, con las leyes del género de que se trate. Para la eficacia de la obra no es relevante el que esa complicada armonía de contenido y forma esté realizada también en otras obras, o el que tal o cual obra realice esa armonía a un nivel superior o inferior.

Con eso queda determinado de un modo formal general la contraposición decisiva, por lo que hace a perduración de la validez, entre una proposición científica (o un sistema de proposiciones) y una obra de arte; por un lado, un continuo (relativamente) interpenetrarse, corregirse, sucederse de intentos de acercarse lo más posible a la verdad objetiva; por el otro, obras sustantivas, primariamente independientes unas de otras —lo cual vale también de las diversas obras de un mismo artista—, que consiguen por “su propia fuerza” un efecto perdurable o que caen en el olvido a causa de propias debilidades. (Para evitar equívocos hay que subrayar que sólo hablamos aquí de la vitalidad estética de las obras de arte; el que la historia literaria, la filología, la historia general, etcétera, se ocupen de producciones artísticas como de importantes documentos de su época no tiene nada que ver con nuestra presente cuestión; ni tampoco el que en este terreno, como en todas partes, aparezcan en masa los fenómenos intermedios o de transición que poseen rasgos documentales y rasgos estéticamente eficaces al mismo tiempo.)

Pero, ¿no se produce una anarquía subjetivista a causa de esa fundamentación de la eficacia duradera de las obras de arte? ¿No se suprime con eso la legalidad social de la eficacia artística? Creemos que, por el contrario, esa legalidad se robustece y profundiza, se capta en su correcta objetividad, gracias precisamente al reconocimiento y a la estimación teórica del hecho descrito. Pues sólo la teoría burguesa del decadentismo ve en el contrapolo negativo del efecto duradero, en la caducidad, algo anárquico-irracionalista, o busca sus causas en lo puramente estético, en los problemas de la “pura” dación de forma. En la realidad histórico-

social el proceso de caducidad de las obras de arte tiene lugar de un modo completamente diverso. Cada obra es el reflejo artístico de un proceso en el cual se patentizan claramente el de dónde y el adónde con los cuales la evolución de los hombres, su valoración artística por la obra, suministran los principios últimos de la composición, la dación de forma.

La obra aparece, pues, como una reproducción abreviada, comprimida, del modo como el artista se representa en su creación el camino de la evolución de la humanidad. Con su artística generalización en lo particular, la obra levanta ciertamente lo conformado desde la cotidianidad de su presente, le presta una vida propia aparentemente dispuesta sobre sí misma, basada en sí misma. Esta apariencia de existencia real en el sentido de Lenin se hincha y falsea para convertirse en único principio básico en las teorías de *l'art pour l'art*. Pero la elevación desde la cotidianidad hasta lo sustantivo es mera apariencia, aunque desde luego existente, en la medida en que constituye el verdadero presupuesto del regreso de la obra de arte a la vida, de su activa eficacia en la realidad social. Pues gracias a la elevación así conseguida de figuras y destinos, de su camino de realización, de su fundamento, su orientación y su perspectiva, hasta lo artísticamente generalizado (lo particular, lo típico), pasa a ser la obra de arte una tal reproducción de la vida, en la cual los hombres se reciben a sí mismos y a sus destinos interpretados con mayor amplitud y profundidad y con una claridad mucho más orientadora que la que suele darles la vida misma. La dación de forma desplegada sobre esa base es lo que da a las obras de arte su avasalladora eficacia. Pero no debe olvidarse nunca que el fundamento último de esa impresión producida por la obra se basa en que los hombres viven y reconocen conmovidos en el conformado mundo del arte a sí mismos, sus destinos típicos, la dirección de sus caminos, y en que, por tanto, la corrección material o de contenido en la representación de lo típico es presupuesto imprescindible de tal eficacia. Ahora bien, en el presente no es nunca posible determinar con exactitud matemática las proporciones, el camino ni, sobre todo, la perspectiva de lo típico. La genialidad y la originalidad del artista consisten en el presentimiento de esos caminos del destino, en la adivinación de lo que prevé como perspectiva y que un día figurará como realidad. Por eso habla Marx, como ya hemos dicho, de un "conformar profético".

Las causas de la caducidad de tantas obras, importantes tanto por el contenido cuanto formalmente, se relacionan con eso. Como en el curso de la evolución muchas cosas que en el presente parecían débiles y poco firmes pueden convertirse más tarde en sólido fundamento de nuevas formaciones sociales, mientras que mucho que en los días en que apareció la obra parecía irresistiblemente fuerte cae pronto en el merecido olvido como episodio irrelevante, resulta que el futuro mismo es criterio del correcto conocimiento y de la valoración del presente. Todo reflejo de la propia época en la conciencia humana, tanto el científico cuanto el

artístico, se encuentra naturalmente en esa situación. Y es la misma su situación en el sentido de que los hechos del futuro, su real fisonomía concreta, no es por principio anticipable por la conciencia; incluso un crítico tan genial de su presente como Fourier cae en una infantil ingenuidad cuando pretende esbozar anticipativamente en sus detalles reales los perfiles de la vida futura. En cambio, el auténtico pensamiento científico puede ampliar al futuro los principios del modo de validez de las leyes que ha descubierto en obra en el pasado y en el presente; cierto que, cuando se trata de supremas generalizaciones, no pueden fijarse intelectualmente más que las conexiones más generales y de principio. Pero que esto es posible queda claro, por ejemplo, en las exposiciones de Marx en la *Crítica del Programa de Gotha* acerca de la básica y esencial naturaleza de los dos periodos del socialismo y de la transición hacia el mismo, la dictadura del proletariado.

La posibilidad de la anticipación artística del futuro es de naturaleza cualitativamente diversa. También aquí se comprueba la diferencia que hemos señalado entre ambas formas del reflejo. Mientras que una anticipación intelectual de lo futuro no se consigue en la ciencia sino mediante la forma más alta, pura y concreta de universalidad, el vehículo de una tal operación en la conformación artística es una explicitación no menos perfecta de lo particular. La confirmación de las perspectivas de la obra de arte consiste, pues, en que lo particular (típico) conformado en la obra resulte ser un momento correctamente previsto, necesariamente preservado en la continuidad de la evolución humana. Este hecho ha estado fetichizado durante mucho tiempo por su formulación metafísica con la concepción de lo universalmente humano, pero la crítica, justificada en sí, a ese concepto cayó generalmente en un relativismo, porque negó la continuidad de la historia humana y la preservación en ella de los puntos nodales típicos. Esta posición niega, empero, la perdurable vigencia de las grandes obras de arte, que es un hecho objetivamente histórico, o tiene que apelar a construcciones retorcidas y rebuscadas (como hace Spengler con su "simultaneidad" en el devenir y el perecer de ciclos culturales diversos), si es que no se quiere escamotear toda la cuestión hinchando formalísticamente el papel de la perfección formal, lo cual constituye una fetichización aún más deformadora que la de lo universalmente humano en su tiempo.

Se trata, pues, de una conformación que capta a los hombres y a sus destinos según su contenido y según sus proporciones, de tal modo que corresponden realmente a su eco perdurable en la evolución de la humanidad, y por ello —por ello sobre todo— pueden aun ser inmediatamente experienciables o vivibles en cualquier tiempo, cuando ya han caído hace mucho tiempo en el olvido las concretas bases histórico-sociales, los presupuestos y los modos aparienciales de tales hombres y destinos. Como ejemplo típico o *pendant* artístico de la aducida anticipación científica del futuro de que habla Marx puede tomarse la *Antígona* de Sófocles. En

ella se han logrado las proporciones de los destinos humanos, de los problemas morales; el que Creón venza trágicamente, y trágicamente sucumba Antígona, es, desde este punto de vista, tan profunda y perdurablemente verdadero como la superioridad moral y humana de Antígona sobre Creón, y como la progresividad política racional de Creón sobre Antígona. Pero la verdad de estas proporciones no es "universalmente humana" como si la tragedia de Sófocles fuera una universal conformación compendiada de contraposiciones "eternas" (por ejemplo, entre la moral estatal y la humana privada, etc.); no: el conflicto tiene un preciso condicionamiento histórico, su determinación histórica y su particularidad histórica. Thomson aprecia muy claramente la variante de la leyenda en Esquilo: "Ha sucumbido la tribu, el Estado sobrevive."² Este es también el trasfondo de la Antígona de Sófocles. Pero mientras que Esquilo ha dado forma a ese sucumbir mismo de la tribu, a los problemas de su disolución que hicieron inevitable su ruina, y el nacimiento del Estado no se presenta en él sino como consecuencia y perspectiva, todo esto es en Sófocles mero presupuesto, y el drama no tiene ya como objeto sino el choque moral entre la ética de lo viejo y la de lo nuevo.

La profunda verdad de contenido de la Antígona de Sófocles consiste en que, a pesar de representar convincentemente la necesaria ruina de lo viejo, a pesar de subrayar enérgicamente el derecho social de lo nuevo, Sófocles ha mostrado con pathos avasallador en la figura de Antígona los valores morales que la humanidad ha perdido en aquel paso necesario y —en última instancia— progresivo más allá de la vieja sociedad gentilicia. Federico Engels ha resumido de un modo científico general el problema que aquí ha recibido forma: "El más miserable policía del Estado civilizado tiene más "autoridad" que todos los órganos de la sociedad gentilicia juntos; pero el príncipe más poderoso, el más grande estadista o general de la civilización pueden envidiar al más modesto dignatario de la tribu por el respeto espontáneo e indiscutido que se le tributa."³ Se trata aquí de un problema humano-moral, cuya contrariedad atraviesa toda la historia de la sociedad de clases. La construcción dramática de Sófocles, proporcionada con tan magnífica verdad, la maravillosa vivificación de todas las figuras, el pathos de Antígona y de Creón, no han podido alzarse sino sobre la base de ese problema.

El que las formulaciones explícitas de esa eficacia duradera penetren muy pocas veces en el núcleo histórico y de contenido que tiene la cuestión (aunque Hegel, por ejemplo, ha visto con relativa claridad el conflicto real), y hasta intenten tomar conciencia del contenido de esa eficacia por vías a menudo muy diversas, no prueba nada contra el hecho mismo; lo que ante todo cuenta en esa eficacia es la apropiación viva del contenido y de la forma, y la importancia del conflicto moral, la figura de

² G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londres, 1946, p. 315.

³ Engels, *Ursprung der Familie, etc.* (*El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*), Moscú-Leningrado, 1934, pp. 167-168.

Antígona, etc., pueden perfectamente sentirse aunque la fundamentación histórica de la experiencia estética sea completamente falsa. (Pronto nos referiremos al irregular desarrollo que subyace muy a menudo a esos efectos.) Es en cambio completamente erróneo reconducir esa eficacia duradera de la obra a la perfección dramática de la forma. La tragedia de Sófocles tiene una estructura dramática tan definitiva y como evidente que casi todos los que han recogido su tema (hasta Anouilh) han podido tomar aquella estructura con ligeras modificaciones. Pero como a ellos les faltaba por fuerza el real fundamento histórico-social del pathos de Antígona y Creón, estas magníficas figuras vivas y típicas se convierten en los dramas posteriores en académicas construcciones abstractas o en raros excéntricos.

La caducidad de las obras de arte está quizá aún más inmediata y evidentemente relacionada con la corrección, con la correcta proporcionalidad de la captación histórico-social de la esencia en la lucha de lo nuevo con lo viejo. El error en estas proporciones se produce, incluso en los artistas más dotados, y tanto más fácilmente cuanto que las deformaciones sociales, sobre todo en épocas de transición, suscitan en masa prejuicios a los que el artista de confusa concepción del mundo, surgida de la visión clasicamente periférica de las contradicciones y luchas de la época, puede sucumbir muy fácilmente. Nos limitaremos también aquí a aducir un solo ejemplo típico: *El pato salvaje* de Ibsen. Sin duda es éste su drama más profundamente vivido y más apasionadamente auto-crítico. El anarquista pequeño-burgués que es Ibsen oscila entre una concepción trágica y una concepción cómica de sus figuras y conflictos. Esa oscilación, esa confusa transición entre perspectivas y puntos de vista contrapuestos, fue seguramente una de las causas del gran efecto que produjo la pieza en sus contemporáneos, sumidos en una confusión aún mayor, si eso es posible. Tras esa oscilación se esconde la correcta apreciación de la autodisolución de los ideales burgueses, junto con una falta completa de comprensión de los verdaderos motivos sociales de aquella disolución.

Pero la evolución histórica ha aclarado lo que en Ibsen parecía insalvablemente confuso, y a la luz de esa realidad, los hombres y destinos de *El pato salvaje* resultan hoy no tanto rectos reflejos de deformaciones humanas cuanto deformaciones estéticas y confusiones de tipos y problemas, cuya valoración positiva y negativa se ha hecho ya históricamente evidente. (Para evitar aquí malentendidos subrayaremos que *El pato salvaje* es, desde el punto de vista dramático-formal, una consumada obra maestra.) Basta tal vez con pensar en este punto en Cervantes para apreciar claramente esas debilidades de Ibsen, el importante artista dramático, nacidas de la oscuridad ideológica, de su oscilación pequeño-burguesa. La concepción resueltamente cómica del *Quijote*, cuyo fundamento es la resuelta toma de posición de Cervantes en la lucha entre el feudalismo final y el naciente mundo burgués, no sólo deja que la natu-

raleza esencialmente cómica de la conformación artística florezca sin trabas hasta la aniquilación humana de lo caduco, sino que consigue además que la integridad humana subjetiva de Don Quijote, su pureza, su valor, su honestidad destaquen claramente, hasta rozar lo trágico, en el contraste con la compleja minusvalencia moral de aquel mundo real que iba a relevar con necesidad histórica a su mundo de sueños, disolviéndolo en la risa. Lo positivo y lo negativo, lo trágico y lo cómico se refuerzan así recíprocamente en Cervantes, mientras que en Ibsen se debilitan inevitablemente. La eficacia perdurable de Cervantes y la caducidad de Ibsen tienen su fundamento decisivo en este acertar el uno y errar el otro las determinaciones y proporciones esenciales de la evolución histórica.

Naturalmente —y como hemos indicado ya— este proceso de perduración o caducidad de las obras de arte tiene lugar de un modo sumamente irregular. En nuestras anteriores consideraciones hemos hecho consciente abstracción de esa irregularidad, y podíamos hacerlo porque los resultados que hemos conseguido conservan su validez histórica en todo caso, aunque, desde luego, sólo en principio, como línea de demarcación por así decirlo, y no como clave que vaya a dar la solución de todas las cuestiones concretas y singulares de la historia de la eficacia del arte. Esas cuestiones singulares se encuentran, como se comprenderá, fuera del marco de nuestra presente investigación. Aquí nos limitamos a destacar brevemente el principal aspecto teórico de las cuestiones relevantes. Toda cultura, la cultura de cualquier clase en el curso de la historia conocida, recibe siempre del pasado una masa mayor o menor de obras de arte. Lo que de toda esa masa se convierta en cada caso en posesión estética viva de la cultura de que se trate depende primariamente de sus necesidades ideológicas actuales. El punto de vista subrayado por nosotros desempeña en esto un destacado papel: lo que primero se apropia una cultura de toda aquella masa recibida es lo que permite vivir inmediatamente el acceso vivo del presente al pasado y a las propias perspectivas de futuro. En esto se manifiesta la continuidad, que hemos subrayado, del decurso histórico; sólo puede seguir siendo vivo y eficaz el arte que puede ser recibido como reproducción del propio pasado. Toda cultura tiene, pues, como lema la sentencia de Molière: “Je prends mon bien où je le trouve.”

Pero como el decurso objetivo de la historia no es rectilíneamente evolutivo, como las clases que determinan la cultura son a menudo medio o totalmente reaccionarias, como también el progreso tiene en las sociedades de clases un carácter necesariamente contradictorio —de tal modo que vale para él la ley básica general de la evolución de la naturaleza orgánica, en su formulación por Engels: “todo progreso en la evolución orgánica es al mismo tiempo un retroceso”⁴—, la recepción o recusación del arte del pasado tiene que realizarse de un modo contradictorio clásis-

⁴ Engels, *Dialektik der Natur* (*Dialéctica de la naturaleza*).

ticamente determinado. Esta es la causa de los múltiples malentendidos y deformaciones en la interpretación del arte antiguo. Bastará tal vez con recordar las polémicas sobre Homero y Virgilio en los siglos xvii-xviii, con el modo como en las tomas de posición pro y contra, en sus fundamentaciones de contenido y de forma, se manifiesta claramente la lucha entre la cultura cortesano-feudal y la ascendente cultura burguesa. Sólo el final de la "prehistoria de la humanidad" (Marx), sólo el nacimiento de la cultura socialista crea la posibilidad de una actitud adecuada ante la historia del arte.

KAREL KOSIK

SUPRATEMPORALIDAD Y TEMPORALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE*

El famoso fragmento de Marx sobre el arte antiguo ha compartido la suerte de muchas concepciones geniales: su significado real ha quedado oscurecido bajo una multitud de comentarios y la evidencia de las continuas citas.¹ ¿Se planteó, efectivamente, Marx el problema del significado y de la supratemporalidad del arte antiguo? ¿Intentaba resolver la problemática del arte y de la belleza? ¿Es el pensamiento citado una idea esporádica y aislada, o tiene conexión con otras concepciones del autor? ¿Cuál es su auténtico significado? ¿Por qué naufragan los comentaristas que entienden la cita en un sentido literal, como una invitación a buscar una explicación a la idealidad del arte griego? ¿Por qué naufragan los intérpretes que consideran satisfactoria la respuesta inmediata de Marx, sin detenerse en el hecho de que el manuscrito se interrumpe precisamente en el curso del desarrollo del pensamiento, sin que la argumentación sea llevada a su término?

En el fragmento en que se ocupa del método de la economía política, de la metodología de las ciencias sociales y de los problemas de la concepción materialista de la historia, las consideraciones relativas al arte tienen un significado derivado: no se examina particularmente la epopeya griega, sino que, con su ejemplo, se aborda una problemática distinta, *más general*. La atención no se concentra en el esclarecimiento del carácter ideal del arte antiguo, sino en la expresión de los problemas de su *génesis y validez*: la *dependencia* histórico-social del arte y de las ideas no coincide con su *validez*. Lo principal no es aquí la problemática del arte, sino la formulación de una de las cuestiones cardinales de la dialéctica materialista: la relación entre *génesis y validez*, entre la situación dada y la realidad, entre la historia y la realidad humana, entre lo temporal y lo eterno, entre la verdad relativa y la absoluta. Para que el problema pueda ser resuelto, debe ser antes formulado. La delimitación del problema es, evidentemente, algo distinto de la limitación del problema. Delimitar, y por tanto formular, el problema significa captar y determinar su relación íntima con otros problemas. El problema principal no es la idealidad del arte antiguo, sino una cuestión más general: ¿cómo

* En: *Dialéctica de lo concreto*, trad. y prólogo de A.S.V., Ed. Grijalbo, México, 1967, pp. 152-162.

¹ La dificultad no estriba en comprender que el "arte y la epopeya griegos estén *vinculados* a determinada forma del desarrollo social. La dificultad está en que aún siguen proporcionándonos un goce estético, y, en cierto sentido *valen* como norma y modelo inalcanzable". Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (cursivas del autor).

y por qué la obra artística sobrevive a las condiciones que la han originado? ¿En qué y por qué las ideas de Heráclito sobreviven a la sociedad en que nacieron? ¿En qué y por qué la filosofía de Hegel sobrevive a la clase, como ideología de la cual fue formulada? En verdad sólo de esta forma general se plantea el problema. Y sólo a la luz de esta formulación general puede comprenderse y ser resuelto el problema particular. E inversamente: la problemática general de la verdad absoluta y relativa, de la génesis y la validez, puede ser ejemplificada con la comprensión de la problemática particular del arte antiguo.² La problemática de la obra de arte debe conducirnos a la problemática filosófica de lo eterno y lo transitorio, de lo absoluto y lo relativo, de la historia y la realidad. La obra de arte —y en cierto sentido cualquier obra en general, y por tanto también la obra filosófica y científica, es una estructura compleja, un todo estructurado, en el que se vinculan en unidad dialéctica elementos de distinta naturaleza: ideológicos, temáticos, de composición, de lenguaje.³ De la relación de la obra con la realidad social no basta decir: la obra es una estructura significativa, abierta a la confrontación con la realidad social, y *condicionada* por la propia realidad social, ya sea en su totalidad, ya sea en sus elementos constitutivos particulares. Si la relación de la obra con la realidad se entiende como relación de condicionado a condicionante, la realidad social, con respecto a la obra, *es reducida* a la situación social, es decir, a “cualquier cosa” que se encuentre en relación con la obra sólo como premisa *externa* y como condición exterior.⁴ La obra de arte es parte integrante de la realidad social, elemento de la estructura de ésta y expresión de la productividad social y espiritual del hombre. Para comprender el carácter de la obra de arte no basta, por tanto, que su carácter social y su relación con la sociedad sean esclarecidas exhaustiva-

² Sólo a esta luz se muestra la conexión del fragmento citado con las demás concepciones y obras de Marx. Un problema semejante fue resuelto por él al valorar la aportación de algunos representantes de la economía política clásica, y al abordar el problema de la verdad objetiva en la ciencia. “Toda ciencia, y por consiguiente también la economía política y la filosofía, es una entidad objetiva que tiene sus propias leyes internas, de acuerdo con las cuales se desarrolla, leyes que son independientes de los caprichos subjetivos de los individuos, y que se imponen incluso a despecho de las intenciones y antipatías de éstos. Poniendo de ejemplo a Richard Jones, seguidor de Malthus y presbítero de la Iglesia anglicana, Marx demuestra este carácter objetivo de las leyes de la ciencia, cuya observación lleva a determinados resultados, independientemente de las opiniones subjetivas del científico”. K. Kosik, *La Historia de la filosofía como filosofía (La filosofía en la historia del pueblo checo)*, Praga, 1958, p. 15 (en checo).

³ Véase Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931, y también Vinogradov, *Problema avtorstva y teorii stilej*, (El problema del autor y la teoría del estilo) Moscú, 1961, p. 197, L. Dolezel, *O stylu moderni české prózy*, (Sobre el estilo de la moderna prosa checa) Praga, 1960, p. 183.

⁴ De nuevo se demuestra que un método falso da origen a involuntarias equivocaciones que los verdaderos investigadores tratan de evitar: el científico habla de “realidad”, pero su método erróneo ha transformado la realidad en algo distinto; es decir, la ha reducido a la “situación dada”.

mente por la "sociología del arte", que indaga la génesis histórico-social, la eficacia y la resonancia de la obra, o que examina —mediante una indagación histórica— su carácter biográfico o biográfico-social.

Analicemos, en primer lugar, el sentido y el contenido de la tesis, tantas veces repetida, de que la obra de arte se halla socialmente condicionada. La reflexión crítica transforma esa relación en una conexión única entre realidad social y arte, desfigurando así tanto la naturaleza del arte como de la realidad social. La tesis del condicionamiento social presupone ante todo que la realidad social es algo que queda *fuera* de la obra. La obra se halla condicionada socialmente pero *precisamente por eso* se convierte en algo no social, en algo que no constituye la realidad social y que, por tanto, no mantiene una relación *interna* con esta realidad. El condicionamiento social de la obra es algo que puede establecerse en el curso del análisis de la obra, como introducción general o como suplemento puesto entre paréntesis, pero sin que entre ni pertenezca a la verdadera y *propia* estructura y, por tanto, sin que corresponda tampoco al verdadero *examen* científico de la obra. Tanto la realidad social *como* la obra degeneran en esta relación de recíproca exterioridad, pues si la obra como estructura significativa *sui generis* no entra en la investigación ni en el análisis de la realidad social, la propia realidad social se transforma en un simple esquema abstracto o en un condicionamiento social general: la totalidad concreta se convierte en falsa totalidad. Si la obra no se analiza como estructura significativa cuya concreción se base en su existencia como elemento de la realidad social y si el condicionamiento social es considerado como única forma de "vinculación" de la obra con la realidad social, la obra se transforma entonces de estructura significativa relativamente autónoma en una estructura absolutamente autónoma: la totalidad concreta se vuelve falsa totalidad. En la tesis del condicionamiento social de la obra se ocultan dos significados diversos. En primer lugar, el condicionamiento social significa que la realidad social está —con respecto a la obra— en la posición del Dios de los ilustrados que imprime el movimiento, que da así el primer impulso, pero que apenas concluye su obra se transforma en un espectador que contempla el desenvolvimiento autónomo de su creación, sin influir para nada en su destino ulterior. En segundo lugar, el condicionamiento social significa que la obra es algo secundario, derivado, reflejo, cuya verdad no está en sí misma, sino sólo fuera de ella. Desde el momento en que la verdad de la obra no se encuentra en la obra misma, sino en la situación objetiva, sólo aquellos que comprenden y conocen esta situación pueden comprender la verdad de la obra de arte. La situación debe constituir la realidad de la que es reflejo la obra. Pero, la situación por sí misma no es la realidad; sólo lo es en la medida en que se concibe como realización, fijación y desarrollo de la praxis objetiva del hombre y de su historia. La verdad de la obra (y para nosotros la obra es siempre una "auténtica" producción artística o literaria, a diferencia de los docu-

mentos) no radica en la situación del momento, en el condicionamiento social ni en la reducción historizante a la situación dada, sino en la realidad histórico-social como unidad de génesis y repetición, en el desarrollo y realización de la relación sujeto y objeto como carácter específico de la existencia humana. El reconocimiento de la historicidad de la *realidad social no equivale a la reducción historizante a la situación dada*.

Sólo ahora hemos llegado al punto desde el que podemos volver al problema inicial: cómo y por qué la obra sobrevive a las condiciones en que surgió. Si la verdad de la obra está en una situación dada, sólo sobrevivirá porque y en cuanto es un *testimonio* de dicha situación. La obra constituye un testimonio de su tiempo en un doble sentido. Basta una simple ojeada a la obra para saber en qué época debemos situarla y cuál es la sociedad que imprimió en ella sus propias huellas. En segundo término miramos la obra con la intención de descubrir qué testimonios ofrece de la época y la situación. La obra es considerada así como documento. Para poder examinarla como testimonio de su época, como espejo de la situación de su tiempo, debemos conocer, ante todo, dicha situación. Sólo basándose en la comparación de la situación con la obra de arte podemos decir si ésta es un espejo fiel o falso de la época, si ofrece un testimonio real o falso de ésta. Pero esta función de testimonio o documento la cumple *toda* creación cultural. Una creación cultural en la que la humanidad vea *exclusivamente* un testimonio no es propiamente una obra de arte. La particularidad de ella consiste precisamente en que no es —ante todo o únicamente— un testimonio de su tiempo; su particularidad estriba en que *independientemente* de la época y de las condiciones en que surgió —y de las cuales también da testimonio—, la obra es, o llega a ser, un elemento constitutivo de la existencia de la humanidad, de una clase social, del pueblo.

Su carácter no radica en el hecho de ser reducida a una situación determinada, y, por tanto, no estriba en su “mala singularidad” e irrepetibilidad, sino en su auténtica historicidad, es decir, en su capacidad de concreción y supervivencia.

La obra de arte demuestra su propia vitalidad sobreviviendo a la situación y a las condiciones en que ha surgido. Vive en cuanto tiene una eficacia. En la eficacia de la obra queda incluido el acontecimiento que se produce tanto en quienes gozan de ella como en la obra misma.

Lo que sucede con la obra expresa lo que la obra es. La acción de la obra no se manifiesta en el hecho de estar impregnada de los elementos que intervienen en ella, sino por el contrario en ser la expresión de la íntima potencia de la obra que se realiza en el tiempo. En esta concreción la obra asume significados de los que no siempre podemos decir, con absoluta certeza, que el autor *los* había concebido precisamente como se dan. Durante la elaboración de la obra, el autor no puede prever todas las variantes de significados e interpretaciones a que la obra

se verá sometida en el curso de su acción. En este sentido, ella es independiente de las intenciones del autor. Pero, de otra parte, la autonomía y la desviación de la obra respecto de las intenciones del autor, es aparente: la obra es una obra, y como tal vive precisamente porque *exige* una interpretación y *crea* muchos significados. ¿En qué *se basa* la posibilidad de concreción de la obra, es decir, la posibilidad de que la obra asuma a lo largo de su "vida" diversas apariencias concretamente históricas? Es evidente que en la obra debe haber *algo* que haga posible dicha virtualidad. Existe una determinada gama en cuyo ámbito las concreciones de la obra son concebidas como concreciones de la obra *misma*: más allá de ese ámbito tenemos la tergiversación, incompreensión o interpretación subjetiva de la obra. ¿Dónde está la línea divisoria de la auténtica y la inauténtica concreción de la obra? ¿Dentro o fuera de ella? ¿Por qué la obra, que vive *sólo* en sus concreciones y por medio de ellas, sobrevive, sin embargo, a todas las concreciones singulares y se libera de cada una de éstas, demostrando así su independencia de ellas? La vida de la obra alude a algo que se encuentra fuera de la obra y la sobrepasa.

No se puede comprender la vida de la obra únicamente por la obra misma. Si la eficacia de la obra fuese una cualidad de la obra análoga a la irradiación como propiedad del radio, ello significaría que la obra viviría, es decir, ejercería una influencia incluso cuando ningún sujeto humano la "observase". La eficacia de la obra artística no consiste en una propiedad física de los objetos, libros, imágenes o estatuas como objetos naturales o elaborados, sino que es un modo específico de *existencia* de la obra como *realidad humano-social*. La obra no vive por la inercia de su carácter institucional, o por la tradición —como cree el sociologismo⁵—, sino por la totalización, es decir, por su continua reanimación. La vida de la obra no emana de la existencia autónoma de la obra misma, sino de la *recíproca interacción de la obra y de la humanidad*. La vida de la obra se basa en:

- 1) la saturación de la realidad y verdad que es propia de la obra;
- 2) la "vida" de la humanidad como sujeto productor y sensible. *Todo lo que pertenece a la realidad humano-social debe demostrar en una u otra forma, esa estructura subjetivo-objetiva.*

La vida de la obra de arte puede ser entendida como modo de existencia de una estructura significativa *parcial* que, en cierto modo, se integra en la estructura significativa total, es decir, en la realidad humano-social.

A la obra que sobrevive a su tiempo y a las condiciones en que ha surgido se le atribuye un valor supratemporal. ¿Es, pues, la temporalidad algo que sucumbe al tiempo y se vuelve su presa? Y la supratemporalidad ¿es, por el contrario, algo que supera al tiempo y lo somete? La supratemporalidad de la obra significaría literalmente su existencia

⁵ Hauser, *The Philosophy of Art History*, Nueva York, 1959, pp. 185-186.

por encima del tiempo. Pero el concepto de la supratemporalidad de la obra no concuerda racionalmente con dos problemas fundamentales: 1] ¿Cómo es posible que la obra, que es "supratemporal" por su carácter, nazca en el tiempo? 2] ¿Cómo es posible pasar del carácter supratemporal de la obra a su existencia temporal, es decir, a su concreción? Ahora bien, para cualquier concepción antiplatónica, la cuestión fundamental se plantea así: ¿cómo puede la obra —nacida en el tiempo— *asumir* un carácter supratemporal?

¿Qué significa que la obra desafía al tiempo y a los tiempos? ¿Resiste así a la decadencia y a la destrucción? ¿O por el hecho de desafiar al tiempo y ponerlo *fuera* de sí, como algo exterior a ella, deja de existir? ¿Es la eternidad la exclusión del tiempo, y la supratemporalidad la detención del tiempo? A la cuestión: ¿qué hace el tiempo con la obra? podemos contestar con esta otra: ¿qué hace la obra con el tiempo? Llegamos así a la conclusión —a primera vista paradójica— de que la supratemporalidad de la obra consiste en su temporalidad. Existir significa ser en el tiempo. Ser en el tiempo no es un movimiento en un continuo exterior, sino capacidad de temporalización. La supratemporalidad de la obra consiste en su temporalidad como actividad; no significa una duración fuera o por encima del tiempo. Durar en la supratemporalidad significa la hibernación, la pérdida de la "vida", es decir, de la facultad de expandirse en el tiempo. La grandeza de una obra no puede medirse por la acogida que tuvo en el momento de nacer. Hay grandes obras que no fueron apreciadas por sus contemporáneos, y hay otras que fueron apreciadas por sus contemporáneos; hay obras que fueron acogidas inmediatamente como obras históricas y hay obras que "durmieron" decenas de años hasta que llegó "su momento". Lo que sucede a la obra constituye la forma de lo que ella es. De su naturaleza depende el ritmo de su temporalización: que tenga algo que decir a cada época y a cada generación, o que quizá sólo hable a determinadas épocas, o que deba primero "atrofiarse" para despertar, más tarde, a la vida. Este ritmo de continua reanimación o expandirse en el tiempo es constitutivo de la obra.

Por una sorprendente coincidencia de circunstancias, los partidarios del relativismo histórico y sus opositores en nombre del derecho natural se acercan en un punto central: ambas tendencias liquidan la historia. Tanto la tesis fundamental del historicismo según la cual el hombre no puede ir contra la historia, como la afirmación polémica del racionalismo, de acuerdo con la cual el hombre debe trascender la historia y alcanzar algo metahistórico que pueda garantizar la verdad del conocimiento y de la moral, derivan de un supuesto común: el de la historia como variabilidad, como individualidad e irrepetibilidad única. En el historicismo la historia se diluye en la fugacidad y en la transitoriedad de las situaciones, que no se hallan vinculadas por su *propia* continuidad histórica, sino que se ponen en conexión mediante una tipología *suprahistórica* que es un principio explicativo del espíritu humano, una idea regulativa que pone orden

en el caos de lo singular. La fórmula de que el hombre no puede salir de la historia, de la que se deduce la imposibilidad de alcanzar la verdad objetiva, es ambigua por su contenido; la historia no es sólo relatividad de las condiciones, transitoriedad, fugacidad e irrepetibilidad, que excluye lo absoluto y lo metahistórico, como cree el historicismo. Igualmente unilateral es la opinión de que la historia como acción es algo inesencial, puesto que en todo cambio —y por tanto *tras* la historia— permanece algo absoluto, metahistórico, que no puede ser afectado por la marcha de la historia. La historia es variación exterior que se desarrolla sobre una sustancia inmutable. Este absoluto que se da antes y por encima de la historia, es también anterior al hombre, ya que existe independientemente de la praxis y del ser del hombre. Si lo absoluto, lo universal y lo eterno son inmutables y subsisten independientemente de las variaciones, la historia es sólo una historia aparente.

Para la dialéctica —a diferencia del relativismo del historicismo y de la antihistoricidad de la concepción anclada en el derecho natural— lo absoluto y lo universal no existen ni antes de la historia e independientemente de ella, ni al final de la historia como su culminación absoluta, sino que *se crea en la historia*. Lo absoluto y lo universal son algo que se realiza y crea en la historia como lo universal y lo absoluto. A diferencia del historicismo también, que elimina de la historia lo absoluto y lo universal, la dialéctica considera la historia como unidad de lo absoluto en lo relativo y de lo relativo en lo absoluto, *como un proceso en el cual lo humano, lo universal y lo absoluto se presentan ya sea en forma de un supuesto general, ya sea también como un resultado histórico particular*.

La historia sólo es tal porque incluye, junto a la historización del condicionamiento, la historicidad de lo real; porque contiene tanto la historicidad condicionada que desaparece, se hunde en el pasado y *no retorna* como la historicidad en funciones, la creación de lo que no pasa, es decir, lo que se crea y se produce. Sin dejar de ser una existencia histórica, y sin abandonar la esfera de la historia, el hombre (en el sentido de virtualidad real) se encuentra por encima de cada acción o circunstancia histórica y, por tanto, puede, establecer un criterio para su valoración.

YANKO ROS

EL PROGRESO EN EL ARTE*

El problema que va a ser objeto de nuestra atención es el siguiente: ¿progresará el arte paralelamente a la evolución de la sociedad humana y al progreso que se ha operado en el curso de esa evolución? O más precisamente: ¿progresará el arte? Pues la tesis según la cual la sociedad más progresista crea forzosamente el arte más perfecto no es más que la conclusión lógica del supuesto de que el arte progresa al mismo tiempo que la sociedad.

A la primera cuestión, la historia del arte responde negativamente. No hay ningún signo que permita concluir que las obras más grandes del arte feudal sean mejores y más perfectas que las mejores obras del arte de la Antigüedad. El mismo juicio tenemos que formular por lo que se refiere a las relaciones entre el arte del Renacimiento y el de la sociedad feudal, sobre el arte que se desarrolla en el marco del capitalismo, etc. En fin, el mismo juicio deben merecer la relación entre el arte capitalista y precapitalista, y el arte del periodo de transición del capitalismo al socialismo o el arte que se cultiva ya en la sociedad socialista. En ninguna parte se advierten fenómenos que pudieran mostrar un progreso artístico con respecto a los progresos de la sociedad, desde la Antigüedad al socialismo y la sociedad sin clases.

Naturalmente, se puede mostrar que hay progresos en dominios estrechamente ligados al arte, y que incluso son parte integrante de él. Así por ejemplo, hay que convenir en que la técnica de la construcción de las catedrales góticas es más audaz y, en este sentido, más perfecta, que la de las construcciones de Menfis o de Segesta; que la paleta de los impresionistas es más rica que la de Breughel; que el verso de Verlaine es, tal vez, más musical que el de Villon. La anatomía de las esculturas de Rodin es mejor que la de Donatello; las descripciones de Zola son más prolijas y más plásticas que las de Cervantes y la orquesta de Chaikovsky es más rica y más completa que la de Bach. La psicología de las novelas de Proust y de Faulkner es más profunda que la de Balzac y la de éste más evolucionada que la de Petronio. Sabemos, por último, que la descripción de la sociedad y de las relaciones sociales es más profunda y verdadera en Balzac que en Homero y Firduci.

Sin embargo, este progreso tan variado en el terreno del arte no es más que el progreso y el perfeccionamiento de sus medios de expresión, pero no entraña en modo alguno un progreso del arte mismo. ¿Quién

* *Questions Actuelles du Socialisme*, no. 34, París, 1956, pp. 142-146. Trad. de A.S.V.

se atrevería a decir que, en virtud de esos diversos perfeccionamientos de la técnica artística y de la ampliación de los temas, Mayakovsky es mejor que Li Tai-po, Stendhal superior a Dante, Courbet mejor que Tiziano y Faulkner superior a Balzac? Lo esencial en el arte y en cada obra artística en particular es el todo orgánico que resulta de la unidad del contenido y la forma y que se convierte en la identidad de la organización ideal y de la manifestación estética. Considerados desde este punto de vista esencial para el arte, los productos artísticos no se nos presentan como eslabones de una evolución en el sentido de un perfeccionamiento cualitativo. Cada uno de ellos se presenta como un producto específico, único e irrefutable o como realizaciones —con los mismos derechos—, de un arte que se manifiesta en ellos y que siempre es el mismo y, a la vez, distinto, nuevo e imprevisible.

Así, pues, a las dos cuestiones planteadas, sólo se puede responder que el arte no progresa paralelamente a la sociedad o, en términos más generales, que no hay progreso artístico. Si nos referimos aquí a esta tesis tan ingenua que no merece ser refutada, es por dos razones. La primera es que, a veces, hay que llamar la atención sobre la inexistencia de un progreso en el arte viendo en esto una de sus cualidades íntimamente ligadas a su propia esencia. En este aspecto, se diferencia de otras formas de la conciencia humana, es decir, de los productos de esa conciencia, y en particular, de la ciencia, la filosofía y las ideologías políticas, jurídicas y morales. Esta diferencia nos orienta hacia los problemas esenciales del arte, de su estructura y función; por ejemplo, hacia el problema de las relaciones entre el arte y las ideologías, las cuales —como es sabido— participan con frecuencia en el nacimiento del arte y son parte integrante de él, ya sea como tendencia del pensamiento externo, ya sea como elemento constitutivo de la organización ideal de la obra artística. El hecho de que el arte no se nos presente como un dominio en el que deba operarse un progreso demuestra que la tendencia del pensamiento externo no es esencial para la obra de arte y que la ideología política y moral, aun cuando penetre profundamente en la obra artística, no constituye su esencia ni su sentido principal. Si así fuera, el progreso de las ideologías socio-éticas significaría al mismo tiempo el progreso del arte...

Las dudas de Zihel¹ por lo que toca a la tesis de la inexistencia de un progreso en el arte provienen probablemente del temor de que esa tesis pueda tener un carácter idealista, o tal vez proceda de la convicción de que la idea del progreso artístico es más adecuada desde el punto de vista del marxismo. Pero, a este respecto, hay que llamar la atención sobre el hecho de que en los trabajos de Marx y Engels y de otros clásicos del marxismo, no se encuentra la idea del progreso en el arte, o la idea de que el arte progresa paralelamente a la sociedad y a ciertas formas de la conciencia humana...

Sin embargo, conviene recordar aquí que la tesis del progreso artístico

¹ Escritor yugoslavo contemporáneo. [E.]

no ha surgido por primera vez en el Estado soviético o después de la aparición del marxismo. Se encuentra por primera vez en la historia moderna de la sociedad europea, a comienzos del siglo XVIII, en relación con la "querrela de los antiguos y modernos"... En el periodo de formación del marxismo, la idea del progreso artístico había sido abandonada, junto con las "filosofías de la Ilustración"; en Alemania, Hegel formulaba la idea opuesta de la extinción del arte. Es, pues, natural que Marx y Engels no hayan renovado la tesis del progreso en el arte, tanto más cuanto que, en su concepción materialista, esa tesis pálida, abstracta e idealista, no podía encontrar sitio y era reemplazada, junto con otros fantasmas de ese género, por la evolución real y muy concreta de la economía y de los antagonismos sociales. No obstante, podemos afirmar que en su concepción del arte, tan profunda y tan clásica en el verdadero sentido del término, Marx no reconocía que existiera un progreso en el arte. Así lo demuestran sus palabras tan conocidas acerca de la desproporción entre el desarrollo de la producción material y el de la producción artística: "Por lo que se refiere al arte, se sabe que ciertos periodos de su desenvolvimiento no se hallan en relación con el desarrollo general de la sociedad y, por consiguiente, con el desarrollo de la base material." Estas palabras de Marx, que reducen a cero las especulaciones en torno al progreso del arte, merecen una atención especial, en virtud del planteamiento que se hace en ellas de la existencia de un arte único que pasa por diversos periodos en su desenvolvimiento.

La idea del progreso artístico y de su relación con el progreso de la base social, apareció bastantes años después de la muerte de Marx, como una consigna de carácter efímero. Sin embargo, lo que hace más de dos siglos no era sino una bella idea, ideológicamente armónica, de los filósofos de la Ilustración, ha degenerado en una idea pálida, extraña y casi cómica.

VII
VALORACIÓN ESTÉTICA
Y CRÍTICA ARTÍSTICA

MARCEL BREAZU
EL VALOR ESTÉTICO

STEFAN MORAWSKI
LA OBJETIVIDAD DEL JUICIO ESTÉTICO

ANATOLI LUNAGHARSKY
TAREAS DE LA CRÍTICA MARXISTA

PIERRE MACHEREY
LA CUESTIÓN CRÍTICA

ANTONIO GRAMSCI
CRITERIOS LITERARIOS: CULTURAL, POLÍTICO
Y ARTÍSTICO

INTRODUCCIÓN

Los trabajos seleccionados en el presente capítulo abordan tres cuestiones íntimamente entrelazadas: las del valor estético, el juicio estético y la crítica artística.

La teoría del valor (axiología) constituye —sobre todo en nuestro siglo— una sección especial de la filosofía idealista. Durante largo tiempo, los marxistas permitieron que las investigaciones axiológicas fueran un monopolio de ella, olvidando que Marx había construido toda su ciencia económica, como ciencia de un tipo de relaciones y productos humanos sobre la base de una teoría del valor. Ese olvido determinaba, a su vez, que el problema del valor se pasara por alto, en general, y, en particular, en la esfera de lo estético.

Como lo demuestra el ensayo del filósofo rumano Marcel Breazu, aquí reproducido, esta situación ha cambiado radicalmente en la actualidad. Breazu trata de desentrañar en él la naturaleza del valor estético, o más exactamente, su objetividad. Después de rechazar las soluciones idealistas, metafísicas y antihistóricas del problema, Breazu —partiendo de Marx: de su análisis del valor económico— llega a la conclusión de que el valor estético no reside en la existencia natural de los objetos sino que es producto

del acto social de valorar, aunque —por otro lado— no existe independientemente de sus propiedades naturales. Subraya asimismo que el valor estético se constituye históricamente y se halla determinado de un modo objetivo por la existencia material de la sociedad. Breazu insiste, pues, a lo largo de todo su análisis, en el carácter social, humano, del valor estético.

Stefan Morawski aborda el difícil problema —capital de toda estética— que tanto Kant pugnó por resolver: el de la universalidad del juicio estético, enfocándolo como problema de su objetividad. La estética marxista ofrece pocas contribuciones en esta cuestión, y ello explica que Morawski ande con mucho tiento al proponer una hipótesis congruente con los principios básicos del marxismo y con la propia práctica histórico-social. Tras de distinguir entre gusto y juicio estético y examinar críticamente los diversos intentos de explicación de la estructura del juicio de valor (o estético), llega a la conclusión de que los juicios estéticos sólo son objetivos en cuanto que poseen universalidad, pero entendida ésta como concordancia de las propiedades objetivas y subjetivas que se entrecruzan en el proceso estético. De acuerdo con su hipótesis —que él llama antropológica—, los criterios de valor y de valoración se basan en la historia del hombre, como fenómeno natural y social, pero reconociendo en éste el papel principal de la historia y la sociedad.

Los problemas de la crítica constituyen el objeto de los siguientes textos: de Lunacharsky, Macherey y Gramsci. Lunacharsky, eminente teórico marxista, se hallaba a la sazón (1928), como comisario de Educación Pública, en el centro mismo, de los problemas teóricos y prácticos de la nueva sociedad socialista. Lunacharsky sale al paso de una serie de peligros que ya apuntan en la crítica artística y que, a partir de 1934, habrán de crecer desmesuradamente. Con este motivo, hace una serie de advertencias a la crítica marxista: no reducir el arte al cumplimiento de tareas prácticas, inmediatas; no hacer de él una ilustración de tesis; tener presente que “un artista vale precisamente porque capta lo nuevo”; rehuir, por ello, la propaganda franca y simple, y preocuparse por la originalidad de la forma; observar la mayor cautela por lo que toca a la comprensibilidad general, ya que no se trata de igualar la literatura hacia el plano más bajo, etc. Pese a los años transcurridos y a los cambios operados en el terreno teórico y práctico, las advertencias de Lunacharsky a la crítica marxista no han perdido su actualidad.

La cuestión que se plantea Pierre Macherey (en 1966) es la de examinar las condiciones que determinan que cierto discurso funcione como discurso crítico. Frente a la crítica que llama estructural, metafísica o teológica que busca causas, propone una crítica positiva que busque leyes. La verdadera cuestión crítica para Macherey es la siguiente: “¿A qué tipo de necesidad remite una obra; qué le da su realidad? La cuestión crítica debe recaer sobre la materia trabajada y sobre los medios que la trabajan.” La tarea de la crítica consiste, pues, en examinar las condiciones de producción de la

obra, entendiendo por condiciones no una causa empírica o un germen que se despliega, sino el proceso real de su construcción, la demostración de cómo una diversidad de elementos componen la obra y le dan consistencia.

Por último en los textos de Gramsci, de la década del 30, se señala en primer lugar la necesidad de que la crítica busque en la obra no sólo el valor artístico, sino su valor cultural, de "tendencias". La valoración crítica tiene entonces diversas finalidades culturales (o "polémico-políticas"), tomando en cuenta la relación entre el autor y el grupo cultural a que pertenece. Pero Gramsci subraya, a su vez, con vigor en los dos textos restantes la necesidad de distinguir claramente —dando a cada una lo suyo— la crítica política y la crítica artística.

MARCEL BREAZU

EL VALOR ESTÉTICO*

Existe una forma particular de la relación sujeto-objeto que es la actitud estética hacia la realidad. Mediante el conocimiento científico *se comprueba* la existencia de determinados objetos y de ciertos procesos, sin apreciarlos, sin formular juicios de *valor*.¹ Las células del pétalo de rosa *existen* para el biólogo y esto agota su tarea cognoscitiva específica. Para el artista, en cambio, la disposición de esas células confiere al pétalo cierta cualidad —su aterciopelamiento— que aquel aprecia como “bella”. Esta cualidad tiene una *realidad objetiva*, en tanto que resulta de la estructura físico-química del pétalo, pero esta realidad sólo se constituye como tal en el momento en que la conciencia artística le atribuye un *valor*. Otro ejemplo: el sociólogo *comprueba* en primer lugar el carácter masivo que presenta el heroísmo en una sociedad liberada de la explotación y empuñada en defensa su libertad. Como miembro de una clase social, no puede permanecer impassible ante esa comprobación; en contraste con el sociólogo, el artista *valora* las cosas o los hechos que presenta, gracias a la fuerza de las imágenes artísticas.

La atribución de valores o *valoración* de la realidad reflejada en la imagen artística es inmanente a esa imagen. El artista la impone —al lector, al oyente, al espectador— *por medio de* la imagen artística y no mediante una argumentación teórica exterior a esa imagen. Si el creador de una obra argumenta al margen de las imágenes sensoriales concretas y nos “explica” en un lenguaje teórico el sentido de su obra, no habrá producido un conocimiento artístico, y su creación no será propiamente arte. Engels lo pone de manifiesto en su carta a Minna Kautsky: “...Creo que la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formulada”.² Toda preocupación didáctica quita al arte de su carácter específico así como la fuerza que da al conocimiento artístico la capacidad de estremecer al que percibe estéticamente la obra de arte.

* Publicado originalmente en la revista *Cercetari Filozofice*, Bucarest, n. 6, 1958. Incluido con el título de “L’objectivité de la valeur esthétique” en el volumen colectivo: *L’Homme et la société contemporaine*, Ed. de la Academia de la República Popular Rumana, Bucarest, 1963, pp. 147-167. Trad. de A.S.V.

¹ El conocimiento científico tiene su fuente en las necesidades prácticas y se halla vinculado estrechamente, como es sabido, a ella; por esta razón, debe valorar también sus conquistas, relacionándolas con la práctica social. Sin embargo, la esencia del conocimiento científico no supone la necesidad de esta valoración.

² Carlos Marx y Federico Engels, *Sobre la literatura y el arte*, Editora Política, La Habana, 1965, p. 310.

Pero si el artista *impone* mediante la imagen cierta apreciación de la realidad reflejada y si el "imperativo" del artista es válido para todos los que se apropian estéticamente su obra, ello significa que el *valor* contenido en la imagen posee una realidad objetiva, ya que se impone necesariamente. Marx ha demostrado que las manifestaciones ideológicas "son formas mentales aceptadas por la sociedad, y por tanto objetivas, en que se expresan las condiciones de producción *de este régimen social de producción históricamente dado* que es la producción de mercancías".³ La sensibilidad artística del espectador, del lector o del oyente, *no puede sino aceptarla*, de la misma manera que su ojo no puede dejar de reaccionar ante un estímulo luminoso y su oído ante un estímulo acústico.

Ahora bien, esa realidad es de una especie distinta, como se explicará ampliamente en el curso de este ensayo. *Reside en el objeto*, pues de otro modo el sujeto no reaccionaría en su presencia e independientemente de su voluntad. Pero esa realidad *inmanente sólo* se pone de manifiesto *cuando aparece el hombre*. El hombre, con su humanidad, puede atribuir valores; pero únicamente puede hacerlo cuando, por su actividad social y en tanto que especie viva cualitativamente distinta de todas las demás, crea no sólo un objeto para un sujeto, sino también un sujeto para el objeto [Marx].

Por otro lado, una vez aparecido el valor estético, persiste su carácter objetivo. Puesto que el arte es —como lo ha demostrado Marx— uno de los modos de conocer el mundo, el conocimiento artístico cobra forma en una *realización material*. Esta forma material que reviste la visión del artista constituye una condensación y una cristalización de la conciencia artística de su época, de su nación, de su clase. Como si hurgara en una inmensa masa de minerales, el artista extrae el elemento precioso, y éste permanece como una realidad objetiva, que la conciencia estética de la humanidad no puede ignorar en lo sucesivo, pues se impone necesariamente a lo largo de los siglos. Las obras maestras, *materialización* del conocimiento artístico —como los grandes monumentos de la arquitectura egipcia, india o gótica, las epopeyas de Homero, las estatuas de Praxiteles o de Miguel Ángel, las tragedias de Shakespeare o las comedias de Molière, los lienzos de Rembrandt y los dibujos de Daumier, los oratorios de Bach y los cuartetos de Beethoven, los dramas musicales de Wagner y las sinfonías de Shostakovich, las novelas de Balzac, Tolstoi o Shólojov y las poesías de Whitman, Eminescu, o Mayakovsky—, permanecen y permanecerán como una realidad objetiva a través de siglos y milenios a modo de testimonios materiales de la sensibilidad artística humana.

Hay que tener presente también —a fin de que se comprenda claramente por qué la obra de arte, una vez creada, perdura como realidad objetiva— que la cualidad estética de la realidad no se concreta solamente en el proceso de creación y percepción del arte. "La naturaleza

³ C. Marx, *El Capital*, Crítica de la economía política, I, trad. de W. Roces. F.C.E., 3a. ed., México-Buenos Aires, 1964, p. 41.

humanizada" se vuelve *objeto* de la asimilación estética de la realidad por el hombre, en el momento en que aparecen los sentidos "específicamente humanos", capaces de percibir la belleza de la forma, etc. Por supuesto, *esta* valoración de la naturaleza y de la sociedad por el hombre desaparecería si toda conciencia artística fuera aniquilada. Pero en la obra de arte el artista concreta *precisamente* esa creación de valores. "Cristaliza" en ella *ese* aspecto de la realidad que sólo pudo nacer con la aparición de la humanidad: el *aspecto estético*. Al *organizar* ciertos elementos *entresacados* de la realidad infinitamente variada, al dar determinada *estructura* a esos elementos *seleccionados, significativos* (que expresan cierto *sentido* de la realidad), el artista crea un objeto material: la obra de arte concreta. Esta permanece viva en tanto que realidad estética *objetiva*, cristalizada, en la cual está incluida esa actitud humana misma: la actitud estética ante la realidad.

Por consiguiente, si bien el acto subjetivo de la asimilación estética de la realidad desaparece al desaparecer la conciencia artística valorativa, el objeto material, *creado por el hombre* como quintaesencia de su actitud estética, no puede desaparecer pura y simplemente más que en el caso hipotético de que desapareciera también toda conciencia humana.

Los teóricos burgueses contemporáneos de la "filosofía de los valores" tratan de descubrir una teoría axiológica ya en la filosofía antigua —india, china o griega— (como hace L. Lavelle), o bien procuran limitar excesivamente la discusión del problema fijando su punto de partida en los ensayos de Nietzsche: *Más allá del bien y del mal* y *La voluntad de poder* (cuyo subtítulo es *Ensayo de una trasmutación de todos los valores*). No se puede negar que el problema fue planteado, de pasada, por diferentes doctrinas filosóficas, desde Protágoras —con su sentencia "el hombre es la medida de todas las cosas"— o Plotino —quien en sus *Enéadas*⁴ afirma que la belleza de las cosas tiene su arquetipo dentro del alma humana—, hasta Pascal, Descartes, Spinoza y Leibniz, quienes se refirieron de diferentes modos a la valoración de los actos y del pensamiento humano. Pero el problema del valor sólo fue tocado por ellos incidentalmente, y no en su acepción moderna.

A nuestro juicio, en su acepción actual, fue Kant quien abordó este problema por primera vez. En sus *Crítica de la razón pura*, *Crítica de la razón práctica* y *Crítica del juicio*, Emmanuel Kant trata de establecer los fundamentos de la universalidad de lo verdadero, lo bueno y lo bello. Lo que nos interesa en el presente estudio es la posición kantiana en el problema de la valoración estética o del "juicio estético", de acuerdo con su terminología. Según Kant, el juicio estético es un juicio en el que "...la imaginación (como facultad de las intuiciones *a priori*) se pone, sin propósito, en concordancia con el entendimiento (como facultad de los conceptos) por medio de una representación dada, y de aquí nace un

⁴ Plotino, *Enéadas*, vi, (1).

sentimiento de placer..."⁵

Kant quería encontrar en el juicio estético el aspecto universal que pudiera contar con una aprobación unánime. Pero sólo halló la misma solución que había encontrado para los fundamentos de la universalidad de las leyes lógicas del conocimiento y de la ley moral. El juicio de gusto es trascendental; su universalidad reside en su apriorismo: "Así, pues, no es placer, sino la universal validez de ese placer, lo que se percibe en el espíritu como unido con el mero juicio de un objeto, y lo que es representado en un juicio de gusto, *a priori*, como regla universal para el juicio, valiera para cada cual."⁶

Vemos, pues, que al intentar superar el subjetivismo radical y suministrar una base objetiva a la apreciación estética, Kant sólo encuentra la misma solución de compromiso que, según Lenin, caracteriza toda su filosofía y priva a esa "objetividad" de todo vínculo con la realidad objetiva. Dicho en otros términos, desplaza por completo el problema a la subjetividad y hace de la conciencia el elemento *primordial* de la valoración estética. Su solución es idealista subjetiva, pero al mismo tiempo confiere a esa valoración un carácter eternamente válido. Por consiguiente, la solución kantiana del problema del valor es, a la vez, idealista y metafísica.

Hegel supera el carácter antihistórico de la doctrina kantiana. Para él, el ideal estético evoluciona con el tiempo; los tipos de creación artística pasan del arte simbólico de la Antigüedad a través del arte clásico al arte romántico, y dentro de cada tipo de creación hay periodos de ascenso, apogeo y decadencia. Pero esta continua transformación de lo que los hombres aprecian en el arte no es más que la transformación de la Idea absoluta. "La idea de lo bello —escribe Hegel—, al igual que la Idea absoluta, es una totalidad de elementos distintos que, como tales, deben exteriorizarse y realizarse. Es lo que podemos llamar en general las formas particulares del arte, que deben ser consideradas como el desarrollo mismo de las ideas que encierra en sí la concepción del ideal y que el arte saca a la luz... Este desarrollo no se cumple en virtud de una *acción exterior* [cursivas del autor] sino por la fuerza propia inherente a la idea misma."⁷

Si bien hay que reconocer aquí una comprensión del carácter histórico del juicio de valor estético, el idealismo radical de Hegel desnaturaliza el profundo sentido antimetafísico de su pensamiento. Su solución es idealista objetiva. No nos encontramos ante un sujeto real —la conciencia social— que aprecia la creación artística, sino ante una misteriosa "Idea absoluta", condenada a una perpetua transformación.

Con Nietzsche la filosofía del valor pasa del dominio de la teoría —preocupada por justificar sus fundamentos—, al dominio del "ensayo",

⁵ Kant, *Crítica del juicio*, Ed. Victoriano Suárez, Madrid, 1958, t. 1, p. 144.

⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁷ Hegel, *Aesthetik*, Aufbau-Verlag, 1957, Libro II, Introducción, p. 309.

es decir, al terreno de las afirmaciones gratuitas a las que se recurre para convencer con la audacia de ciertas proposiciones paradójicas. Nietzsche cuenta con numerosos discípulos e imitadores, ya que las elucubraciones intelectuales de ese género no exigen profundos estudios y son ampliamente estimuladas en una sociedad que busca sus apoyos donde quiera que pueda encontrarlos. El verbo brillante de Nietzsche pugna por reducir a la nada todo criterio objetivo de cualquier escala de valores. Tanto lo bueno como lo bello son según él valores que se establecen arbitrariamente por el capricho individual. Y si, pese a todo, tienen una raíz, ella no es otra que la famosa "voluntad de poder". "Para que exista arte —dice Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*—, para que exista una acción o una contemplación estética cualquiera, es indispensable una condición previa: la embriaguez." Se trata de la embriaguez orgiástica de los sentidos que Nietzsche, en una de sus obras juveniles, había llamado espíritu "dionisiaco". No puede asombrarnos por tanto que para él "...lo bello se encuentra entre las categorías generales de los valores biológicos... que fomenta la vida... el sentimiento de lo bello, es decir, el crecimiento de la voluntad de poderío..." Y como los juicios estéticos son "juicios instintivos... tienen la vista corta (la razón está siempre contra ellos), pero persuaden en el más alto grado, apelan a nuestros instintos... pronunciando su sí y su no, antes que la razón pueda tomar la palabra" (*La voluntad de poder*). Se trata, pues, de un *subjetivismo radical*, del buen placer, de las inclinaciones instintivas de cada individuo que decide soberanamente en materia de gusto. Es fácil comprender por qué Nietzsche es elogiado todavía hoy por los intelectuales burgueses, y qué apoyo presta su irracionalismo integral a la anarquía del gusto de los decadentes.

Casi en la misma época en que surgió el relativismo subjetivista de Nietzsche, aparecieron en Alemania tendencias materialistas vulgares con respecto al problema de la valoración estética, entrelazados con ciertas posiciones positivistas. La escuela de Fechner proclamaba que la tarea de la estética consistía en establecer "experimentalmente" lo que es bello en el objeto natural mismo. Las líneas, los colores, las proporciones espaciales y los ritmos son bellos, según Fechner, por sí mismos, de un modo absoluto. Bajo una *apariciencia materialista*, esa estética no hacía más que justificar la estética idealista y formalista de Herbart, quien sostenía que lo bello no reside en la síntesis de contenido y forma de una obra de arte, sino exclusivamente en estructuras, relaciones y correspondencias que placen por sí mismas, independientemente de toda significación.

Pero fue en las doctrinas neokantianas de la escuela de Baden donde el problema del valor adquirió mayor amplitud. Windelband y Rickert volvieron a sentir la preocupación de Kant de encontrar una validez universal al juicio de valor, pero llegaron, sin embargo, a conclusiones diferentes. Para Windelband hay una "conciencia en general" situada por encima de la conciencia individual e independiente de la conciencia

social; dicha "conciencia en general" es la que establece las normas de valoración. Los valores no son, por tanto, el resultado de un acto de apreciación, sino categorías supratemporales, eternamente válidas, que se imponen a la conciencia individual. Toda la doctrina de Windelband es un intento de establecer un reino de los valores. Es significativo el hecho de que esas tablas de valores se construyan en torno a la religión, y que Windelband llame "santidad" a la conciencia moral. Rickert es aún más categórico; los valores existen, según él, en una trascendencia, más allá del sujeto individual, y son normas imperativas en un "imperio de lo irreal": el valor viene a ser una "irreale Wessenheit", una entidad sin realidad. Y la conciencia valorativa se sitúa entre lo real y lo irreal, en un "imperio del sentido inmanente".

Paralelamente a la escuela de Baden y adoptando posiciones afines a ella, la escuela austriaca de F. Brentano, Meinong, Ehrenfels y otros —encabezada por el primero— en una serie de estudios sobre el problema del valor volvieron a la tesis escolástica de los "actos intencionales" e hicieron del valor una entidad irreal independiente, "objeto" de los sentimientos humanos. Estos filósofos influyeron en Husserl y a la vez sufrieron la influencia de la escuela fenomenológica; sus concepciones idealistas oscilaban entre el idealismo subjetivo y el idealismo objetivo. A despecho de algunos análisis sutiles, de detalle, nada aportaron de esencial con respecto a las posiciones anteriores.

No discutiremos aquí las doctrinas más recientes de los axiólogos franceses Le Senne, Louis Lavelle, Dupréel o R. Ruyer, ni las de Max Scheler y Nikolai Hartmann, que vuelven a actualizar el platonismo, ni las de los norteamericanos Dewey o Pepperel Montague que han seguido en general la línea del pragmatismo o del neorealismo. Creemos, ciertamente, que se diferencian muy poco de las de sus predecesores y no ofrecen, por tanto, puntos de vista cuya crítica pudiera ayudarnos a exponer con mayor amplitud la solución marxista-leninista del problema de la valoración estética.

Los clásicos del marxismo-leninismo no dejaron obras consagradas expresamente al análisis del valor estético. Pero en sus trabajos encontramos una orientación precisa que permite descubrir, partiendo de los hechos, la solución de dicho problema. No nos proponemos establecer aquí el sentido exacto de la *objetividad* del valor estético ni indicar, contrastándola con la interpretación idealista, el concepto marxista-leninista del *criterio objetivo* de la valoración. Sólo tratamos de demostrar, en primer lugar, que ese criterio tiene su fuente en la vida social y está ligado a las relaciones de clase e integrado en el conjunto del sistema valorativo de la conciencia social.

Al analizar el valor económico en *El Capital*, Marx expone claramente la posición materialista-dialéctica con respecto al valor en general. Por su contenido, el valor económico se diferencia totalmente del valor esté-

tico. Pero la atribución de valor en economía es análoga a la que encontramos en el terreno estético. Es evidente que se cometería un grave error si ignorásemos los rasgos específicos de cada uno de esos valores, que los distinguen cualitativamente entre sí. Pero para determinar el carácter objetivo del valor, para investigar su origen y establecer el criterio que permite descubrirlo; para captar su carácter histórico y sus relaciones con otros elementos de la vida social, el profundo análisis marxista puede servir de certera guía. Aunque el valor económico difiere radicalmente de los otros valores, la *analogía* tiene fundamento cuando se trata del criterio de su objetividad. No entraremos aquí en la exposición detallada de la teoría marxista del valor, pues no parece necesario ya que la suponemos suficientemente conocida. Sólo recordaremos algunos elementos de ella, destinados a guiarnos en el examen del problema que nos preocupa en el presente estudio: el de la *objetividad* del valor estético.

La mercancía, escribe Marx, tiene un valor de uso que "no flota en el aire", que reside en "el cuerpo de la mercancía" misma, y un valor de cambio, o simplemente valor, "que no es ni puede ser más que la *expresión* de un contenido diferenciable de él, su "forma de manifestarse".⁸ Al explicar esta tesis, Marx indica en una nota que "en los escritores ingleses del siglo xvii es corriente encontrarse todavía con dos términos distintos para designar el valor de uso y el valor de cambio, que son los de *worth* y *value* respectivamente, como cuadra al espíritu de una lengua que gusta de expresar la idea *directa* con un término germánico y la idea *refleja* con un término latino".⁹ El valor de uso, por lo tanto, es la "idea *directa*" que reside en la existencia material de la mercancía como tal, mientras que el valor es la idea "*refleja*", es decir, el reflejo de esa existencia material en la conciencia social. La "idea *directa*" existe con anterioridad a la aparición de la sociedad (como por ejemplo los minerales, los frutos, etc.).¹⁰ Pero la idea "refleja" —el "valor"— no surge sino después de la constitución de la sociedad, en un momento de la historia en que aparecen determinadas relaciones entre los hombres y como expresión de esas relaciones. El "valor", por consiguiente, requiere un sustrato material, pero existe antes e independientemente de la existencia de los hombres. Las propiedades que constituyen el valor de uso son anteriores a la aparición de la humanidad. Por el contrario, el valor económico supone la aparición de la sociedad y se realiza por mediación de ésta. Marx precisa sin equívoco que "el valor... convierte a todos los productos del trabajo en jeroglíficos sociales. Luego vienen los hombres y se esfuerzan por descifrar el sentido de esos jeroglíficos, por descubrir el secreto de su propio producto social,

⁸ C. Marx, *El Capital*, I, ed. cit., p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 4 (nota).

¹⁰ La utilidad de las propiedades naturales de los objetos, la utilidad para el hombre, fue descubierta después de la aparición de la sociedad (y algunas de esas propiedades fueron creadas en el curso mismo del trabajo social). Pero esas propiedades existen como tales incluso sin que sean valoradas; es decir, existen independientemente de la sociedad.

tico. Pero la atribución de valor en economía es análoga a la que encontramos en el terreno estético. Es evidente que se cometería un grave error si ignorásemos los rasgos específicos de cada uno de esos valores, que los distinguen cualitativamente entre sí. Pero para determinar el carácter objetivo del valor, para investigar su origen y establecer el criterio que permite descubrirlo; para captar su carácter histórico y sus relaciones con otros elementos de la vida social, el profundo análisis marxista puede servir de certera guía. Aunque el valor económico difiere radicalmente de los otros valores, la *analogía* tiene fundamento cuando se trata del criterio de su objetividad. No entraremos aquí en la exposición detallada de la teoría marxista del valor, pues no parece necesario ya que la suponemos suficientemente conocida. Sólo recordaremos algunos elementos de ella, destinados a guiarnos en el examen del problema que nos preocupa en el presente estudio: el de la *objetividad* del valor estético.

La mercancía, escribe Marx, tiene un valor de uso que "no flota en el aire", que reside en "el cuerpo de la mercancía" misma, y un valor de cambio, o simplemente valor, "que no es ni puede ser más que la *expresión* de un contenido diferenciable de él, su "forma de manifestarse".⁸ Al explicar esta tesis, Marx indica en una nota que "en los escritores ingleses del siglo xvii es corriente encontrarse todavía con dos términos distintos para designar el valor de uso y el valor de cambio, que son los de *worth* y *value* respectivamente, como cuadra al espíritu de una lengua que gusta de expresar la idea *directa* con un término germánico y la idea *refleja* con un término latino".⁹ El valor de uso, por lo tanto, es la "idea *directa*" que reside en la existencia material de la mercancía como tal, mientras que el valor es la idea "*refleja*", es decir, el reflejo de esa existencia material en la conciencia social. La "idea *directa*" existe con anterioridad a la aparición de la sociedad (como por ejemplo los minerales, los frutos, etc.).¹⁰ Pero la idea "refleja" —el "valor"— no surge sino después de la constitución de la sociedad, en un momento de la historia en que aparecen determinadas relaciones entre los hombres y como expresión de esas relaciones. El "valor", por consiguiente, requiere un sustrato material, pero existe antes e independientemente de la existencia de los hombres. Las propiedades que constituyen el valor de uso son anteriores a la aparición de la humanidad. Por el contrario, el valor económico supone la aparición de la sociedad y se realiza por mediación de ésta. Marx precisa sin equívoco que "el valor... convierte a todos los productos del trabajo en jeroglíficos sociales. Luego vienen los hombres y se esfuerzan por descifrar el sentido de esos jeroglíficos, por descubrir el secreto de su propio producto social,

⁸ C. Marx, *El Capital*, I, ed. cit., p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 4 (nota).

¹⁰ La utilidad de las propiedades naturales de los objetos, la utilidad para el hombre, fue descubierta después de la aparición de la sociedad (y algunas de esas propiedades fueron creadas en el curso mismo del trabajo social). Pero esas propiedades existen como tales incluso sin que sean valoradas; es decir, existen independientemente de la sociedad.

pues es evidente que el concebir los objetos útiles como valores es un producto social suyo, ni más ni menos que el lenguaje".¹¹

El valor económico —expresión del trabajo abstracto "contenido" en la mercancía—, tiene por consiguiente el carácter de una realidad objetiva, ya que se constituye como consecuencia de condiciones históricas objetivas, independientes de la voluntad de los individuos; pero no existe como tal más que gracias a esas condiciones históricas y no independientemente de éstas o con anterioridad a ellas. Debemos tener presente este tipo particular de existencia objetiva. Solamente desde este punto de vista nos interesa la analogía que vamos a establecer con el valor estético.

Primer punto establecido: al igual que la mercancía —aunque en otro plano cualitativo— el objeto estético tiene propiedades materiales anteriores a la existencia humana o independientes de ésta.

La forma, el color, el sonido, la proporción, el ritmo son propiedades inherentes a la estructura material, físico-química de los objetos naturales o de las obras de arte que consideramos bellas. Pero esas propiedades sólo se convierten en valores estéticos en la medida en que son asimiladas por el hombre durante el proceso de aprehensión estética de la realidad. Lo mismo sucede con los valores económicos. Solamente en el marco de ciertas relaciones sociales las cualidades materiales de los objetos obtenidos por el trabajo humano pueden conferir valor a esos objetos y transformarlos en mercancías. El valor estético es, pues (como el valor económico) "idea refleja". Así como "... el valor de uso no es precisamente... la cosa qu'on aime pour lui-même" sino pura y simplemente "el soporte del valor de cambio"¹², así también las propiedades materiales de los objetos de la naturaleza o de las obras de arte constituyen el sustrato, el soporte del valor estético. El valor estético no se confunde, por tanto, con la existencia material, pura y simple, con las propiedades físicas de los objetos, como sostenía la estética de Fechner. La "sección de oro" de Zeisig, la línea ondulada, la saturación de los colores, la sucesión o asociación de sonidos, se transforman en valor estético sólo cuando una conciencia estética las refleja. Su simple existencia material es inerte, muda y vacía.

Pero ¿no significa esto, en cierto modo, despojar al valor estético de su carácter objetivo? ¿No estamos cayendo en definitiva en un subjetivismo radical? En *Materialismo y empiriocriticismo* Lenin ponía al desnudo una maniobra de Bazárov —quien citando al propio Engels trataba de atribuirle concepciones machistas—, "...mientras nuestras percepciones de los sentidos sean confirmadas por la práctica, son exactas, reales y nada "subjetivas", nada arbitrarias o ilusorias".¹³ Y Lenin rechazaba resueltamente la confusión entre el subjetivismo —es decir, lo arbitrario y caprichoso, la ausencia de un criterio rigurosamente determinado— y lo

¹¹ C. Marx, *El Capital*, I, ed. cit., p. 39.

¹² *Ibid.*, p. 138.

¹³ V. I. Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo*, en: *Obras completas*, Ed. Car-tago, t. 14, Buenos Aires, 1960, p. 122.

subjetivo, o sea, el objeto reflejado en una conciencia, en un sujeto. Pero si se especula en torno a esa burda confusión, oscilando entre las dos acepciones del término "subjetivo", no se podrá comprender en qué consiste el carácter objetivo del valor estético. "...La representación sensible —dice Lenin— no es la realidad existente fuera de nosotros, sino sólo la *imagen* de esta realidad".¹⁴ Y después de citar y aprobar una frase de Feuerbach ["Lo salobre, como sabor, es una expresión subjetiva de la propiedad objetiva de la sal"], continúa: "La sensación es el resultado de la acción que ejerce sobre nuestros órganos de los sentidos la cosa en sí, *existente objetivamente fuera de nosotros*: tal es la teoría de Feuerbach. La sensación es una imagen subjetiva del mundo objetivo, del mundo *an un für sich* (de por sí)."¹⁵ Es evidente, pues, que si el reflejo del objeto en la conciencia no quita a éste su carácter objetivo y si, por otro lado, en la conciencia tiene lugar un reflejo y no la presencia misma del objeto, nada tiene que hacer aquí el materialismo vulgar ni el idealismo.

"El idealismo —prosigue Lenin— no empieza más que cuando el filósofo afirma que las cosas son nuestras sensaciones..."¹⁶ Precisamente la estética fenomenológica sostiene tal criterio. Así, por ejemplo, Mikel Dufrenne afirma que "la obra de arte es lo que queda del objeto estético... el estado de lo posible que espera su epifanía".¹⁷ El objeto estético abandona aquí el mundo material y se confunde con el acto mismo de la valoración, con la sensación que la provoca. El valor reside exclusivamente en el sujeto que la proyecta sobre el objeto. La concepción dialéctico-materialista del valor estético considera, en cambio, que el valor estético se halla constituido efectivamente por el acto de valorar, por el reflejo del objeto en el sujeto. Pero esto es un fenómeno secundario, derivado, que supone la existencia real, primordial, del objeto estético. El lago Bilea de los Cárpatos rumanos sólo es bello si una conciencia humana lo aprecia como tal; pero su existencia material es anterior a la conciencia. Un ser débil y enclenque, pero fanfarrón, solamente es cómico si una conciencia con sentido del humor lo valora como tal, pero su existencia en el seno de la sociedad es primordial con respecto a la valoración. La muerte de Espartaco es trágica sólo cuando se refleja en la conciencia lúcida de un hombre situado en cierta posición de clase, pero su acción es anterior a ese reflejo. El adagio del *Cuarteto en Do Menor*, Op. 131, de Beethoven es conmovedor sólo cuando provoca, en una conciencia estética cultivada, una emoción profunda, pero la serie de sonidos armonizados es primordial en relación con la emoción producida.

El valor estético es, por consiguiente, un reflejo subjetivo *sui generis* de elementos objetivos, existentes en la realidad o forjados por la creación

¹⁴ Ibid., p. 113.

¹⁵ Ibid., p. 118 (cursivas del autor).

¹⁶ Ibid., p. 110.

¹⁷ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. 1, París, 1953, p. 44.

artística. El rasgo específico del valor estético, rasgo que lo distingue del valor económico por ejemplo, debe ser buscado en la existencia específica de *otro modo* de asimilar el mundo.

Si ello es así, la valoración estética no es posible más que gracias a la existencia de una conciencia estética que se constituye a lo largo de la historia.

La valoración artística es, como sabemos, un elemento de la supraestructura ideológica. La única vía científica, marxista, para analizar la esencia de esa valoración es ponerla en relación no con las simples propiedades materiales de los objetos, existentes antes del hombre y de la humanidad, sino con el factor que es decisivo, en última instancia, de todo fenómeno ideológico, a saber: el régimen económico-social de la sociedad en diferentes épocas históricas. "El marxismo —escribe Lenin— señaló el camino para un estudio global y multilateral del proceso de aparición, desarrollo y decadencia de las formaciones económico-sociales, examinando el *conjunto* de todas las tendencias contradictorias y reduciéndolas a las condiciones, perfectamente determinables, de vida y de producción de las distintas *clases* de la sociedad, eliminando el subjetivismo y la arbitrariedad en la elección de las diversas ideas "dominantes" o en la interpretación de ellas, y poniendo al descubierto las *raíces* de todas las ideas sin excepción y de las diversas tendencias que se manifiestan en el estado de las fuerzas productivas materiales. Los hombres hacen su propia historia. . ."¹⁸ En consecuencia, para descartar "el subjetivismo y la arbitrariedad" debemos referirnos "sin excepción" al estado de las fuerzas productivas materiales y a los hombres que "hacen su propia historia". Vincular el valor estético, ante todo, a un elemento material bruto, situado fuera de la historia y de la conciencia social —la cual tiene un carácter histórico y de clase—, significa abandonar la dialéctica marxista y el materialismo histórico para deslizarse hacia el materialismo vulgar, antidialéctico y antimarxista.

Para que el hombre pudiera apreciar las cualidades estéticas de los objetos naturales y de sus propias creaciones fue necesario un largo proceso en el transcurso del cual el reflejo de la realidad en la conciencia humana pudo adquirir un sello peculiar. Como todo ser biológico, el hombre percibió primero las cualidades útiles del mundo material, indispensables para satisfacer sus necesidades inmediatas con vistas a su propia conservación en la lucha contra las asechanzas del medio natural. El hombre llevó a cabo, en primer lugar, una asimilación o prolongación utilitaria de la realidad que más tarde fue seguida por la asimilación teórica, por el conocimiento teórico-científico.

Ahora bien, como lo han demostrado Marx y Engels en *La ideología alemana*, el hombre va forjando paulatinamente en el curso del proceso de la producción social, no sólo las cosas necesarias para su vida material, sino también su propia conciencia. Al forjar así el "sujeto" humano,

¹⁸ V. I. Lenin, *Obras completas*, ed. esp. cit., t. 21, p. 51.

toda la estructura de sus facultades cognoscitivas sufre transformaciones esenciales. Los sentidos biológicos se vuelven más refinados y comienzan a percibir en el mundo objetivo más de lo que es estrictamente necesario para satisfacer los instintos. Es así como nacen "...el oído musical, el ojo capaz de captar la belleza de la forma, en una palabra... los *sentidos* capaces de goces humanos, los sentidos que actúan como fuerzas esenciales *humanas*." ¹⁹ Al trabajar, el hombre se inclina más sobre la realidad objetiva. Al producir objetos, comienza a comprender mejor su estructura y a dar "a cada especie la medida que le es inherente". ²⁰ Al liberarse poco a poco de la opresión abrumadora de la naturaleza, comienza a considerarla de manera distinta. Ya no sólo la asimila por su utilidad, sino que empieza a formarse en él la capacidad de asimilarla estéticamente, de responder a la realidad con reacciones que significan una apreciación de esa realidad en un plano distinto del de la utilidad. De tal modo, llega un momento en que, como decía Lenin, "la conciencia humana no sólo refleja el mundo objetivo, sino que también lo crea" ²¹, es decir, el reflejo de los objetos, reflejado a su vez, proyectado sobre ellos, proporciona al hombre, en el proceso de su práctica social, una nueva realidad.

Todo este proceso se produce sin embargo *independientemente de la voluntad del hombre*. Su capacidad de reflejar, su facultad cognoscitiva, *se constituyen de un modo objetivo*, en el curso del desarrollo histórico de la sociedad. Así, pues, su capacidad de valorar estéticamente no se da desde un principio, *a priori*, como pretendía Kant, sino que se forma históricamente, en el curso de la práctica social. Por otra parte, ese trabajo histórico no es el resultado de una transformación de la Idea absoluta, como sostenía Hegel, sino la consecuencia del desarrollo histórico de la sociedad. Y este desarrollo, como sabemos, discurre de acuerdo con leyes objetivas, científicamente determinables.

Hemos establecido por consiguiente: 1o. contra el materialismo vulgar, que el valor estético no reside en la existencia natural de los objetos sino que es la consecuencia del acto social de la valoración; 2o. contra el idealismo objetivo, que el valor estético no tiene existencia independiente y anterior a las propiedades materiales de los objetos, sino que es secundario con respecto a ellas, que tienen un carácter primordial; 3o. contra el idealismo subjetivo, que el valor estético no es trascendental, *a priori*, en la conciencia humana, sino que se constituye históricamente; 4o. contra el relativismo subjetivista, que el valor estético no aparece por azar, en función del capricho individual, sino que se halla determinado objetivamente (por la existencia material de la sociedad) y puede ser indagado

¹⁹ C. Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, en: C. Marx y F. Engels, *Escritos económicos varios*, Ed. Grijalbo, México, 1962, p. 87.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ V. I. Lenin, *Cuadernos filosóficos*. En: *Obras completas*, ed. esp. cit., t. 38, p. 204.

científicamente.

Pero todo esto no hace más que situarnos en los orígenes de la formación de los valores estéticos. La amplitud del problema sólo empieza a dibujarse. Después de haber visto cómo nacen “los sentidos humanos subjetivos” (Marx), no podremos comprender la complejidad de la valoración estética si no abordamos el problema del *ideal estético* y si no estudiamos las relaciones entre el carácter histórico de ese ideal y el elemento de permanencia y perennidad de los grandes valores estéticos a lo largo de los siglos.

En el marco del presente ensayo no es posible examinar el problema del ideal estético en su totalidad, ni analizar el conjunto de los rasgos que constituyen la especificidad de los valores estéticos. Recordemos únicamente que el valor estético de una obra de arte no puede reducirse a lo que impresiona el *sensorium* humano y que para hacer vibrar la sensibilidad artística profunda (que realiza la valoración estética en toda su amplitud), un poema, una sonata, un fresco o un ballet, deben apelar tanto a la afectividad como al intelecto del sujeto estético. La idea artística —como hemos sostenido en otra ocasión²²—, lleva a cabo la unidad entre lo sensorial, lo afectivo y lo intelectual. Para realizar esa síntesis, el que valora (“el sujeto estético”) debe descubrir en la obra de arte el elemento capaz de hacer vibrar toda su personalidad. Por medio del placer experimentado por la vista o el oído, son puestos en movimiento vigoroso sentimientos y comprensiones profundas. La pequeña emoción sensorial no es más que una pálida satisfacción estética, y toda pretensión de reducir la valoración estética a los placeres de la vista o del oído desempeña un papel social claramente diversionista.

En la vida social la conciencia rudimentaria del hombre primitivo va adquiriendo gradualmente una complejidad cada vez mayor. Sobre la base de las relaciones de producción —según ha demostrado Marx— se erige una inmensa supraestructura, integrada por diversas formas de reflejo de la existencia social. Dichas formas (la política, la moral, el arte, la filosofía, la ciencia y la religión) en su conjunto constituyen la conciencia social, que es algo más que la suma aritmética de las conciencias individuales. Por supuesto, la conciencia social sólo existe y se manifiesta de un modo concreto a través de la multitud de conciencias individuales. Pero, por encima de las variaciones individuales y accidentales, lo verdaderamente real en la conciencia de cada individuo —de acuerdo con la época histórica y la posición de clase— es lo que hay de general y necesario en la conciencia social de la época y la clase respectiva. Frente a las concepciones derivadas de las teorías escolásticas del “realismo” según las cuales las ideas generales existen con anterioridad a las cosas (*universalia ante rem*), conviene precisar que no hay conciencia social antes o al margen de las conciencias individuales. Y frente a las concepciones deri-

²² Cf. M. Breazu, “L'idée artistique et l'idée scientifique” en *Philosophies roumaines contemporaines*, Bucarest, 1958.

vadas del "nominalismo" escolástico, que pretenden que esa conciencia social es un simple *flatus vocis*, debemos recordar que en todo elemento individual se manifiesta lo general de la categoría objetiva de que forma parte, y que, por consiguiente, la conciencia social tiene una existencia auténtica que se puede distinguir en cada conciencia individual. Al superar así tanto el idealismo objetivo, que habla de una "conciencia en general" suspendida en algún lugar por encima de los hombres, como el materialismo vulgar que no considera la conciencia humana más que como un producto material de cada cerebro tomado separadamente, el materialismo dialéctico e histórico establece la existencia real de una conciencia social que se constituye históricamente y se manifiesta de un modo concreto y actual por las acciones de los hombres. Esta conciencia se actualiza, pues, en la multitud de creaciones de la cultura espiritual de la sociedad que constituyen las modalidades diversas por las cuales la sociedad cobra conciencia de su propia existencia.

El arte es una de esas modalidades. Pero, como no es la única, sus vínculos con los demás modos de reflejo no pueden ser rotos sin poner en peligro y agotar la vida que aquel absorbe a través de esos vínculos.

El problema del carácter objetivo del valor estético no es un problema "académico", de investigación gnoseológico-estética de la verdad, al margen de las cuestiones candentes de la vida social.

Este problema hay que *ligarlo* estrechamente con el del papel social del arte. Los defensores ideológicos del capitalismo contemporáneo, al abordar la cuestión del carácter objetivo del hecho estético, plantean en realidad lo siguiente: ¿cuáles deben ser las preocupaciones del artista? ¿Debe reflejar lo bello de la vida y asomarse, por tanto, a los problemas sociales, reflejados por medio del arte, o sólo debe pintar bellamente todo, excepto la vida? He ahí el meollo de la cuestión. La estética neotomista de Jacques Maritain, por ejemplo, no niega la realidad del mundo exterior, pero la considera determinada por la voluntad divina; pretende que lo bello de la realidad es resultado de la acción de Dios y que el arte no es sino una interacción entre el artista y la divinidad. La estética neotomista, escribe Yegórov (revista *Kommunist*, Moscú, núm. 9, 1957) "ratifica de esta manera todas las fantasías alucinatorias que abundan en el arte contemporáneo decadente de los países capitalistas." G. Santayana, por su parte, en su obra *El sentido de lo bello*, adopta al parecer una posición más justa al sostener que "lo bello es el placer objetivado", es decir, la apreciación positiva de ciertas cualidades reales del mundo. Pero acaba por concluir que puesto que lo bello es fruto de la apreciación del sujeto, éste puede buscarlo no sólo en el mundo real, en la esfera de la existencia, sino también en una "suprarrealidad", "en la esfera de las esencias" a la que nos invita a evadirnos (este "escapismo" desempeña evidentemente un papel social diversionista). Y Roger Fry pretende que lo bello puede ser hallado en "la vida imaginaria", o sea, en la vida creada de acuerdo con el *buen placer* de cada uno y no mediante el reflejo verídico de la

realidad objetiva.

Así, pues no se trata tanto de establecer la *naturaleza de lo bello* como de un intento de desviar al artista y al consumidor del arte del realismo, de apartarlo de toda preocupación de cultivar un arte *que refleje verdicadamente la vida real*, de alejarlo de un arte que plantee los problemas candentes de nuestra época a través de la modalidad específica de lo bello.

El hecho de que la apreciación estética se opere en una conciencia y de que ésta varíe históricamente, y, por otro lado, el hecho de que el término "subjetivo" pueda ser empleado en el sentido de caprichoso, esos dos hechos son confundidos por los estéticos burgueses, eludiendo de este modo el problema del *criterio objetivo*, históricamente determinado, de lo bello.

La valoración de la realidad mediante la modalidad artística del reflejo no puede ser extraña a otros tipos de valoración (ética, política). La valoración estética no tiene nada que ver con la expresión de las simples preferencias de un individuo considerado aisladamente. Por otra parte, el juicio de valor en general —como se ha demostrado ya desde hace tiempo— no sólo supone la comprobación de ciertas preferencias, sino sobre todo la apreciación establecida sobre la base de un criterio. El valor se determina con relación a ese criterio; la preferencia, en cambio, sólo es muy frecuentemente la consecuencia de estados psicológicos evanescentes. El *criterio* tiene una estabilidad que se extiende a una época histórica más o menos larga y goza de la adhesión de una clase social o de grupos sociales más amplios. La valoración como acto impone una jerarquía de objetos que se valoran conforme a una escala de valores; no se trata pura y simplemente de la comprobación de que ciertos objetos me agradan. Dicha escala de valores, al igual que los criterios de apreciación, se establece en cada régimen social, para cada clase, de acuerdo con un sistema de valoración que se ajusta al ideal general de la clase social respectiva. Este problema del ideal ha sido abordado también por la mayoría de los filósofos idealistas, que se han ocupado del valor, lo que les ha permitido divagar ampliamente al situar ese ideal fuera de las condiciones reales y materiales en que aparece. De este modo el "ideal" se convierte a menudo en un trampolín que permite saltar hacia la divinidad. De Platón a Lavelle²³ ha sido utilizado sin cesar con este fin. E incluso cuando se habla, como Durkheim, de ideales que "no son abstractas o frías representaciones intelectuales... ya que detrás de ellos hay fuerzas reales y activas: ... las fuerzas colectivas..."²⁴, se elude, en el fondo, la fuente real del ideal, ya que se tiene cuidado de no poner los puntos sobre las íes.

El ideal estético de una clase, de una época aparece en las obras artísticas de esa época como una figuración de sus aspiraciones éticas. Jean Valjean es el héroe que el pequeño burgués utopista puede entrever como

²³ L. Lavelle, *Traité des valeurs*, PUF, París, 1951.

²⁴ E. Durkheim, *Sociologie et philosophie*, Alcan, París, 1924, p. 136.

el realizador romántico de la justicia que se subleva contra las taras de la sociedad capitalista. Pavel Vlasov es el héroe típico de la clase obrera de la época en que la revolución se ha convertido en "un problema práctico inmediato". Pero una sociedad también posee, por así decir, su "anti-ideal", encarnado en los tipos negativos: el Chichikov de Gógol, el Catzavenco de Caragiale o el burócrata de nuestras novelas. Las imágenes típicas del arte realista, que presentan tanto héroes positivos como héroes negativos, establecen por sí mismas, de una manera implícita *inmanente*, la correlación directa entre la ética y la estética, entre los valores morales y los valores artísticos de una clase, de una época históricamente determinada.

El materialismo histórico ha demostrado claramente que este "ideal" aparece como expresión ideológica de los intereses de clase. De un modo más o menos transfigurado por la transparencia ética o estética, se entrevén las acciones de las clases sociales que, bajo el ropaje de normas morales y artísticas, formulan sus aspiraciones, su amor y su odio. En función de ese ideal —ético o estético— se establecen los criterios de valoración, las escalas de valores. *Los criterios de valoración se forman por la acción de la conciencia social de cada clase, en cada época histórica, y esta acción no se desarrolla al azar, sino que se halla determinada en última instancia por las condiciones económicas de la vida social, por la existencia material de la sociedad en general.* He ahí por qué —frente al absolutismo metafísico— sostenemos la evolución continua del ideal estético, así como de los criterios de valoración estética. Y frente a la crítica impresionista, hablamos de la estabilidad relativa de ese ideal. La crítica científica debe buscar una determinación objetiva en las condiciones histórico-sociales en que aparece la obra de arte. ¿Significa esto que no hay valores artísticos perennes? ¿Cómo explicar entonces la estimación que todavía hoy sentimos por Homero, Leonardo de Vinci o Bach, si ellos han creado inspirados por otros ideales distintos de los nuestros?

Ya en el *Manifiesto del Partido Comunista*, Marx y Engels demostraban que en todos los regímenes basados en la explotación, las condiciones creadas por esta última han tenido que reflejarse en la conciencia social de esos diferentes regímenes, y que, pese a su diversidad y variedad la conciencia social se ha movido siempre en el marco de ciertas formas comunes de reflejo. El anhelo de libertad, el ardiente deseo de suprimir la miseria, la solidaridad de los que combaten juntos, el odio a la opresión, a la infamia y a la injusticia, el amor a la dignidad, la generosidad, el valor y el desprecio por los canallas, los cobardes y las gentes ruines; he ahí sentimientos comunes a los hombres de todos los regímenes que forman parte del ideal social en nombre del cual se valora.

Pero eso no es todo. Los sentimientos humanos más profundos tienen, a veces, raíces en la naturaleza biológica del hombre. El amor maternal, el amor entre un hombre y una mujer, la amistad, los celos, son realidades que rebasan los límites de los diferentes regímenes sociales. ¿Cómo

podríamos hacer abstracción de su existencia en la constitución de los valores éticos y estéticos? No podemos olvidar que, de acuerdo con la época y la clase social, esos elementos humanos permanentes adquieren un tinte especial y que el amor de Romeo por Julieta no es idéntico al de Vasilí Bortnikov por Avdotia (en la novela *La cosecha* de Galina Nikolaeva), y que el heroísmo de Mucius Scaevola tiene un carácter distinto del de Alexandr Matrosov. La época histórica deja una fuerte huella incluso en la apreciación estética de las cualidades estéticas de los objetos. "Las propiedades naturales de los objetos y de los fenómenos aparecen como la forma de sus propiedades estéticas, en tanto que el sentido social de esos objetos y fenómenos, que se constituye objetivamente en el curso de la práctica social histórica, representa el contenido de las propiedades estéticas".²⁵ Creemos que el estético soviético tiene razón. Ese "contenido" de las propiedades estéticas constituye precisamente lo que el valor atribuido por la sociedad añade a las cualidades naturales. Si la corpulenta "Venus de Willendorf" no hubiese sido considerada "bella" por los hombres del paleolítico auriñaciense²⁶, el artista primitivo no la habría juzgado digna de ser modelada en piedra. Si una silueta de mujer, totalmente distinta, no hubiera sido considerada bella en la zona mediterránea en los siglos inmediatamente anteriores a nuestra era, no la habríamos encontrado repetida sin cesar en la majestuosidad de las estatuillas de Tanagra. Si las mujeres de Renoir no hubiesen sido apreciadas como bellas por la conciencia estética de ciertas clases sociales de Francia en las postrimerías del siglo pasado, no habrían aparecido tan frecuentemente en los cuadros de la época.

Plejánov ha señalado que "el ideal de belleza que prevalece en cierta época o en determinada clase social, hunde sus raíces, por un lado, en las condiciones biológicas del desarrollo de la especie humana, que conducen también a la formación de ciertas peculiaridades raciales, y por otro, en las condiciones históricas de la aparición y existencia de la sociedad o clase respectiva. He ahí por qué ese ideal es siempre muy rico en determinado contenido y no es de ninguna manera absoluto, es decir, incondicionado".²⁷ Respondiendo a Turguénev, quien sostenía que la Venus de Milo era más indiscutible que los principios de 1789, Plejánov señala, en primer lugar, que la belleza de la Venus de Milo no es válida para todos los hombres (como lo prueba el hecho de que "el hotentote tiene su propio ideal de belleza cuya representación se encuentra frecuentemente reproducida en las obras de antropología con el nombre de Venus Hotentote"); en segundo lugar, si bien es cierto que para un sector de la raza blanca la Venus antigua es más "indiscutible" que los principios de la revolución burguesa de Francia, hay que preguntarse por qué es así. Y

²⁵ L. N. Stolovich, "Sobre las propiedades estéticas de la realidad", en *Voprosy filosofii*, no. 4, Moscú, 1956.

²⁶ R. Hamman, *Geschichte der Kunst*, vol. 1, Akademie-Verlag, 1957, p. 48.

²⁷ G. V. Plejánov, *Cartas sin dirección*.

Plejánov responde agudamente: "sólo porque esos principios son la expresión de las relaciones que corresponden a cierta fase del desarrollo de la raza blanca —a la época de la consolidación del régimen burgués en su lucha contra el régimen feudal— en tanto que la Venus de Milo representa un ideal femenino que corresponde a muchas de las fases de ese mismo desarrollo. A muchas, pero no a todas".²⁸ Y Plejánov demuestra cómo, en cierta fase de la influencia del cristianismo, la belleza de Venus era considerada "diabólica".

Como vemos, el problema es muy complejo. Conviene estudiarlo por separado y más ampliamente. Creemos que una justa comprensión del carácter histórico del criterio que preside un juicio de valor nos ayudará a resolver la cuestión. La concepción marxista del valor se basa en la concepción marxista del hombre como producto de la sociedad; del hombre en tanto que sujeto que se transforma continuamente a sí mismo, a la vez que transforma el objeto. Este sujeto real —el hombre social— no tiene nada que ver con el "Yo trascendental", eterno e inmutable, de las doctrinas neokantianas o fenomenológicas; es decir, el "yo" situado al margen de la sociedad, que ignora la existencia de ella, sus leyes objetivas y el carácter determinante de su existencia material con respecto a la conciencia. La concepción marxista del hombre se opone también de un modo radical a la concepción existencialista de una pretendida "condición humana". Para Sartre, por ejemplo, esta "condición humana", se halla al margen de la historia. "Las situaciones históricas varían: el hombre puede nacer esclavo en una sociedad pagana o señor feudal o proletario. Lo que no varía, es su necesidad de estar en el mundo, de trabajar, de estar en medio de otros y de ser mortal".²⁹ De ahí se deduce que el hombre se halla condenado eternamente a la "angustia", así como la conclusión de que la existencia humana es absurda y que —como dice Albert Camus— el único problema real es el del suicidio. "El hombre" existencialista, pese a los intentos de Sartre de hacer de ese "hombre" un combatiente, es esclavo de su "condición" eterna e inmutable.

Marx ha explicado en qué consiste la dialéctica del hombre social —sujeto interdependiente con respecto al objeto— sin negar sus elementos permanentes (válidos no "para la eternidad", sino a lo largo de diversos regímenes sociales), al insistir en la transformación continua de la conciencia, en su configuración total, a consecuencia de los cambios producidos en la existencia material de la sociedad. Esta conciencia es el factor valorativo, y su acción, en última instancia, depende de las causas que conducen a la *determinación objetiva* de esa conciencia social misma.

Ser "humano" en el sentido marxista, científico, significa vivir intensamente en el mundo *de los valores*, es decir, en el mundo de las *cualidades sociales* —y no naturales— de los hombres, las cosas y los aconteci-

²⁸ Ibid.

²⁹ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Nagel, París, 1947, p. 68.

mientos. El artista burgués que pone el acento sobre *lo biológico* (onirismo surrealista, teorías de Freud), elude en lo que es prehumano, o anterior a la aparición del hombre, —es decir, a lo social— un mundo de valores auténticos.

La mujer que clasifica a los hombres exclusivamente en “morenos” y “rubios”, o en “altos” y “bajos” (sin tener en cuenta para nada sus cualidades intelectuales y morales, e incluso sin valorar estéticamente sus cualidades físicas para considerarlas únicamente en su aspecto biológico), sólo es una hembra. La que divide a los hombres en “buenos” y “malos”, en “tontos” e “inteligentes”, o en “bellos” y “feos”, es una verdadera mujer, es decir, un *ser humano* que valora de acuerdo con criterios morales, intelectuales o estéticos, y no conforme a criterios exclusivamente biológicos. Estos últimos son relativamente inmutables con respecto a la historia de la especie; los criterios sociales, en cambio, evolucionan continuamente. Un hombre, por ejemplo, es “moreno” o “rubio”, cualquiera que sea el régimen en que viva y el punto de vista de clase desde el cual se le considere. Pero es “bueno” o “malo” de acuerdo con normas morales que se transforman en estrecha relación con los regímenes que cambian. La belleza femenina puede ser apreciada “biológicamente” o “socialmente”. Cuando entran aquí elementos que sólo tienen que ver con el instinto; cuando la mujer sólo es apreciada como hembra, “su belleza” no entra en el reino de los valores. Pero cuando es juzgada desde el punto de vista ético o estético, por encima de lo biológico, nos hallamos ante un auténtico acto de *valoración*.

Si la utilidad de una cualidad es apreciada desde el ángulo de la fisiología o desde el punto de vista de la geografía física, esta utilidad es ajena al mundo de los valores. Pero si la utilidad se aprecia desde un punto de vista social (novela “inspiradora”, sinfonía “deprimente”, país “encantador”, etc.), la apreciación se convierte entonces en una valoración y la utilidad cae dentro de la axiología.

El valor es, por consiguiente, la cualidad que adquieren los objetos o procesos gracias a la existencia *de la sociedad* y *por* la existencia de ella. Como hemos visto, el valor se funda en la *presencia objetiva* de ciertas propiedades materiales de objetos y procesos que existen independientemente de la sociedad, del hombre y la humanidad. Pero su cualidad de valor sólo se constituye por el acto de *apreciar*, de valorar, por la aparición de la *conciencia social*. Los criterios de apreciación *se forman objetivamente gracias a la existencia del proceso objetivo de la vida social*. Tienen sus fuentes en la *existencia primordial* de la realidad material de la sociedad humana.

Toda propiedad que *haya existido también sin la sociedad* debe ser excluida de la esfera del valor.

La valoración estética se lleva a cabo, por tanto, al apreciar (de acuerdo con cierta escala de valores ligada totalmente a un sistema de valoración) de ciertos objetos o creaciones humanas, que tienen propiedades

materiales que sólo se vuelven estéticas en la medida en que la conciencia humana las ha asimilado estéticamente. Esta asimilación supone una conciencia estética de la sociedad que es el reflejo —en su modalidad estética— de la existencia social en la conciencia social.

La valoración estética individual es la manifestación concreta de esa conciencia estética propia de una clase social y de una época determinada (con variaciones *no esenciales* de un individuo a otro en función de diferentes rasgos personales del sujeto individual).

Los criterios sociales de valoración pueden ser determinados científicamente mediante la indagación de su causa o de su fuente.

El factor determinante es, en última instancia, la base material de la sociedad, fuente común de las distintas categorías de valores: políticos, éticos y estéticos.

Esta fuente común —vinculada con los intereses de clase— da origen a ideales diversos —políticos, éticos, estéticos, etc.— que tienen cada uno su carácter específico. Sin embargo, una corriente común impregna a todos esos ideales. [...]

Analizar científicamente el criterio objetivo de valoración estética (es decir, el criterio que permite superar el aspecto caprichoso de las apreciaciones individuales y las variaciones de ésta, elevándose a una realidad social más alta, que vive por su encarnación en una multitud concreta, pero que existe idealmente por su generalidad); analizar esos criterios significa determinar, con respecto a cada época histórica y a cada clase social dada, los elementos de sensibilidad, inteligencia y afectividad, que en los objetos estéticos son considerados como valores, a causa de las condiciones histórico-sociales que imponen a la conciencia estética de la época tal apreciación.

Subrayemos de nuevo que toda simplificación es aquí muy peligrosa y nociva para el análisis de carácter científico. Estos fenómenos sumamente complejos exigen una atención muy especial a los matices y a las excepciones de la regla.

Hemos visto que los criterios de valoración se constituyen históricamente y que, en última instancia, se hallan determinados por las condiciones económico-sociales objetivas, reflejadas por la conciencia social. Por otro lado, hemos visto que en la apreciación artística el sujeto que valora realiza un esfuerzo sintético, a la vez sensorial, afectivo e intelectual. La personalidad humana, en su integridad, se halla empeñada en la creación artística y en la percepción de la obra de arte. Hemos visto, asimismo, que la apreciación estética en general y, en particular, la valoración artística, se encuentra en una continua interdependencia con la valoración política, ética y filosófica.

STEFAN MORAWSKI

LA OBJETIVIDAD DEL JUICIO ESTÉTICO*

El objeto de este trabajo no es la historia del problema, sino su discusión actual. Pero, desde el comienzo mismo, surge la dificultad de qué debe entenderse por "objetividad". Si miramos a la historia de las doctrinas sobre los juicios de gusto y estéticos, veremos en seguida que el concepto de "objetivo" nunca ha tenido el mismo significado en ellas. Más adelante, después de haber mostrado la complejidad de las disputas en torno a ese concepto, me detendré en este punto. Sin embargo, con el fin de introducir provisionalmente cierta claridad en esta cuestión, trataré de establecer tres significados del concepto de "objetividad".

Ser objetivo significa, en primer lugar, independiente del sujeto o, dicho con más rigor, independiente del proceso cognoscitivo. En este sentido, el físico habla de la objetividad del positrón y del neutrón. Ya en esta primera significación el concepto de objetividad entraña un problema ontológico.

Su segundo significado es el de dependencia del sujeto respecto del objeto que determina la veracidad o adecuación del significado. Podemos tomar como ejemplo las impresiones sensibles. La rojez o pesantez son algo que tiene un firme fundamento ontológico, pero este algo no existe sin el sujeto humano. Así, pues, a la rojez o pesantez podemos llamarles *propiedades disposicionales* de la realidad, entendiendo por esto el hecho de que las cualidades potenciales de un objeto sólo se actualizan al entrar en relación con seres humanos. Es evidente que, en esta segunda significación, el concepto de "objetividad" tiene un sentido gnoseológico.

Veamos, finalmente, el tercer significado de objetividad. Con frecuencia, se califica de objetivo lo que admite como tal la mayoría de la gente. Ya su segundo significado suponía cierta universalidad en la posición del sujeto. Pero en el tercer significado del concepto de objetividad la universalidad del sujeto es predominante. A continuación trataremos de demostrar que el problema de la objetividad de los juicios estéticos sólo puede resolverse tomando en cuenta su segundo y tercer significados. Pero para abordar correctamente la cuestión hay que responder antes a las siguientes cuestiones: ¿cuál es la estructura del juicio estético? ¿cuáles son sus variantes y cómo puede entenderse la objetividad cuando se trata de estos tipos de juicios diversos por su estructura? Ahora bien, antes de examinar estas cuestiones hay que hacer unas observaciones sobre las relaciones mutuas entre el gusto y el juicio estético.

* En: *Voprosy filosofii*, no. 12, Moscú, 1966, pp. 89-100. Trad. de A.S.V.

Por gusto entendemos cierta inclinación, así como las vivencias reales vinculadas a ella que *no son idénticas*, en modo alguno, al juicio estético. Esa inclinación presupone una impresionabilidad sensorial y emotiva, a la vez que una facultad imaginativa, merced a las cuales se puede reaccionar directa e inmediatamente ante los objetos y propiedades objetivas que llamamos estéticos. Las vivencias reales, ligadas a esa inclinación o disposición, dependen de una personalidad o situación dadas, y de aquello que se correlaciona objetivamente con ellas. En todo caso, la vivencia que llamo "reacción del gusto" no tiene un carácter intelectual. Individuos distintos poseerán una impresionabilidad estética de diferente grado y género; es decir, unos podrán recibir impresiones estéticas de obras literarias, y sólo de ellas; otros sólo podrán recibirlas de la pintura o la música; finalmente, las impresiones de un tercer grupo de individuos procederán de varias artes particulares o de la naturaleza. Pero, a mi modo de ver, esta impresionabilidad estética, basada en factores constitutivos del género humano, es también un producto de la cultura. Después de surgir y desarrollarse históricamente, dicha impresionabilidad pasa a formar parte de las propiedades que tienen un carácter universal, entendido éste en el sentido de que el individuo carente de gusto —aunque sea en ínfimo grado— debe ser considerado como un fenómeno excepcional o absolutamente anormal. Ahora bien, en esta definición del gusto ha de verse una hipótesis tan difícil de comprobar como la del origen del hombre y sus nexos con el mono.

Algunos estéticos también sostienen en la actualidad que el gusto es una especie de instinto estético, pero la reconstrucción antropológica demuestra que esa hipótesis carece de fundamento. Al igual que las demás manifestaciones del comportamiento cultural humano, el gusto reviste un carácter natural-social. Si se carece de toda disposición, es imposible adquirir el gusto. El gusto cultivado, como fruto de la educación, del que tanto se ha escrito desde comienzos del siglo XVIII hasta nuestra época, no es sino el gusto descubierto y formado en condiciones favorables. Sin embargo, siendo como es una propiedad individual, se halla sujeto —y así sucede de ordinario— a la influencia del medio ambiente hasta tal punto que sus límites individuales acaban por desaparecer; lo que quiere decir que individuos de distinta constitución reaccionan ante unos y los mismos objetos, o ante sus propiedades, como objetos y propiedades estéticos. Por esta razón es muy difícil discernir el grado de impresionabilidad de los individuos aislados en tanto que la "impresionabilidad de un medio social" dado o de una época determinada se presentan con toda claridad. Es importante agregar a esto que el gusto supraindividual revela un mecanismo inverso, ya que sobre él influyen no sólo la capacidad de reaccionar estéticamente al medio circundante sino también —y con frecuencia en forma más decisiva— los juicios estéticos.

Por juicio estético no entendemos un acto puramente psíquico, sino intelectual; por tanto, no se trata de un juicio simplemente psicológico

que exprese una vivencia estética, sino su resultado lógico, presentado como juicio de valor fundado en determinadas razones. El juicio estético *puede ser —aunque no es obligado que lo sea—* una continuación y culminación específica del proceso suscitado por una reacción basada en el gusto. No siempre conduce el gusto a la expresión verbal de una vivencia que no puede ser reemplazada por un gesto o por la mímica como signos de aprobación o desaprobación. El juicio estético no es forzosa-mente el resultado de una vivencia, ya que puede “provenir” de un juicio ajeno —escuchado o leído que lo inspira. Por último, entre el gusto y el juicio estético surgen a veces desacuerdos que llevan incluso a que el buen gusto de un individuo no encuentre la expresión adecuada en el juicio de valor que él formula.

El juicio estético puede acercarse más o menos a la vivencia, basada en el gusto. Se acerca más cuando se trata de un juicio psicológico en el que el sujeto dado afirma: “me gusta”, ya que en él expresa directamente la vivencia que experimenta o acaba de experimentar. Pero también en ese caso hay que ser muy cauteloso, pues el juicio “X me gusta” puede haber sido inspirado por otros. Por consiguiente, el juicio más alejado de la vivencia relacionada con el gusto, sería el juicio estético que se refiere a las condiciones objetivas que determinan la disposición o inclinación dadas. El proceso mental adquiere entonces una significación de acuerdo con su intensidad; de los juicios de existencia (lo que yo experimento ahora y aquí con respecto a X) se pasa habitualmente a proposiciones implicativas e incluso a formulaciones comparativas (en las que se compara una vivencia mía con las vivencias de otros, o también: los objetos y sus propiedades a los que asocio determinada vivencia mía con los objetos estéticos y propiedades suyas a los que me vuelvo en otras circunstancias). En cada uno de estos casos, el juicio estético entraña una valoración.

De acuerdo con el método de análisis que hemos propuesto, hay que distinguir si la valoración se refiere directa y exclusivamente a objetos y propiedades, considerados como valiosos desde el punto de vista estético, o si se da en juicios comparativos mediante la confrontación de unos valores con otros, o al establecer una gradación entre ellos. A la valoración en el primer sentido la llamaremos valoración *sensu largo*, ya que forma parte de todo juicio estético, y a la valoración en el segundo sentido la denominaremos valoración *sensu stricto*, puesto que sólo es propia de algunos juicios estéticos. C. I. Lewis (*An Analysis of Knowledge and Valuation*, 1946, ch. XV) llama la atención sobre el hecho de que el juicio de valor tiene también un carácter comparativo. Según él, todo juicio sólo se da propiamente cuando se pasa de la percepción inmediata de cualidades dadas a la comparación de cualidades presentes con otras ausentes. La tesis de Lewis es un tanto ambigua por el uso que hace del término “comparación”. Es indiscutible que todo juicio (junto con la valoración que contiene) se basa en una experiencia inmediatamente an-

terior idéntica o afín, adquirida al entrar en contacto con los mismos objetos, o con objetos pertenecientes a una clase determinada. Así lo dice el propio Lewis. Sin embargo, no está claro que el juicio de valor acerca de X exija que se compare una vivencia actual con otras pasadas a fin de comprobar si X es del mismo grado (*value degree*, según la terminología de Lewis). Por esta razón, proponemos que la operación de comparar sea considerada como índice de los juicios de valor *sensu stricto*.

Vemos, pues, que al abordar el problema del gusto y de sus relaciones mutuas con el juicio estético apenas si hemos logrado establecer provisionalmente una distinción precisa de esos conceptos.

De acuerdo con nuestra definición inicial el gusto es una vivencia individual específica que depende de determinadas disposiciones concretas en un sistema dado. Pero aquí surge esta dificultad: ¿cómo se puede salir del marco de una reacción privada, íntima e irrepetible que excluye no tanto la conformidad como la identidad de pensamiento? Hay que advertir que en las doctrinas estéticas anteriores a Kant, así como en la de Kant mismo, se intentó escapar de ese callejón sin salida apelando a la universalidad de la vivencia estética. Ahora bien, si el gusto fuera un instinto estético o una función de determinada estructura de las facultades cognoscitivas, el problema tendría una solución más fácil, pero ambas concepciones me parecen dudosas. Por tanto, sólo quedan dos posibilidades: a) no considerar el gusto como índice de la objetividad posible de los juicios estéticos, o b) examinar otros argumentos.

Antes de dar la respuesta negativa a], es preciso estudiar la segunda posibilidad b]. Se puede formular una hipótesis naturalista, distinta de la del gusto como instinto estético; o sea: una identidad por principio en la formación del gusto (que tiene múltiples y diversas manifestaciones) puede ser atribuida a los mismos tipos de propiedades objetivas, aunque éstas varíen según se trate de la naturaleza o del arte, y, dentro de éste, de acuerdo con sus ramas concretas. Esta hipótesis —afianzada con argumentos histórico-sociales que demuestran la comunidad y constancia de las bases de la experiencia cultural de la humanidad— conduciría a admitir la existencia de elementos objetivos, dotados de una estructura específica, que debiera llamarse estética. El gusto reflejaría esa estructura y no sería una especie de demiurgo que da vida a la realidad estética. Y, al igual que esas estructuras objetivas, se supeditaría a las leyes naturales y sociales generales que expresan la tendencia a conservar el equilibrio, la consonancia y la armonía. Ahora bien, no es difícil encontrar argumentos que refuten esa hipótesis ya que la historia cultural de la humanidad es tan compleja y diversa, y se halla sujeta a tal evolución que a la relatividad del gusto individual hay que agregar también la relatividad del gusto de los grupos sociales en cada momento histórico. Sin embargo, como no disponemos de suficientes datos para resolver la disputa entre los relativistas y los objetivistas, habría que mantener dicha hipótesis en reserva.

Son posibles también otras respuestas a la cuestión que estamos examinando. Se puede sostener, por ejemplo, que el gusto es una capacidad instintiva que —como dice la estética idealista alemana— corresponde al “*Kunstsein*”. Pero esta hipótesis me parece infundada, ya que apela a una fe filosófica. La objetividad del gusto podría ser buscada también en el marco de un pueblo dado o de una época determinada. Cabría suponer asimismo que si la naturaleza humana no garantiza la universalidad del gusto, la historia crea esta universalidad, aunque sólo sea en el marco de sistemas espacio-temporales rigurosamente delimitados. Dicho en otros términos: se trata aquí del gusto individual que cede su sitio al gusto de un grupo determinado, pero esto no es una hipótesis, sino una comprobación sociológica habitual. Por otra parte, no comprendemos por qué se debe considerar como objetivista la hipótesis —basada en esa comprobación— que afirma que los juicios estéticos fundados en gustos de grupos y formulados en una misma época (y no sólo diversos, sino incluso opuestos o *contradictorios* entre sí), son igualmente objetivos. Ciertamente, esto significa abordar de un modo francamente relativista la cuestión.

Después de nuestro análisis de la segunda posibilidad, casi hemos llegado a una conclusión negativa. Por consiguiente, sólo nos queda la hipótesis que hemos dejado en reserva, y, de acuerdo con la cual, el gusto sería resultado de la acción de leyes objetivas naturales y sociales. Ahora bien, ya sea que se trate de una disposición individual o de una preferencia estética condicionada socialmente, el gusto se presenta en todo caso como una elección, puesto que apunta a algo que es objeto de una inclinación. Pero no siempre esa orientación hacia el objeto constituye el contenido fundamental de la vivencia, ya que su papel puede cumplirlo la inclinación misma. Y de acuerdo con la hipótesis que hemos mantenido en reserva, el gusto se presenta como una elección dirigida y orientada a determinados valores y dependiente de ellos.

Volvamos a la primera posibilidad; es decir, tratemos de determinar si la objetividad es un atributo del juicio estético mismo, y, en caso afirmativo, en qué sentido lo es. La idea de que el juicio estético es resultado de un proceso intelectual que recibe una expresión verbal y puede ser sometido a un análisis lógico, parece decidir de antemano el problema de su objetividad en grado muy superior al del gusto. Sin embargo, el juicio más simple —del que hemos hablado antes— sólo confirma su carácter como inclinación. La valoración contenida en un juicio psicológico afecta a mi vivencia. Si la proposición “esto me gusta” la consideramos como una pura comprobación del placer que experimentamos en un momento dado o acabado de experimentar, no será todavía un juicio estético, ya que carece de fundamentos (o criterios) para referirse precisamente al gusto, concebido éste de acuerdo con nuestra hipótesis de reserva.

No obstante, quienes formulan ese juicio —se lo propongan o no—, hacen hincapié en el placer estético y con ello atribuyen a esta sensación

un valor especial. Con otras palabras: equiparan el valor estético con un placer específico. Indudablemente, el juicio estético elemental, antes analizado, es subjetivo. Y aquí se nos plantea el problema de cuáles son los fundamentos del juicio estético que pueden garantizar su objetividad. La respuesta más sencilla sería ésta: el juicio estético tiene por base el gusto. Pero, al responder así, volveríamos de nuevo a nuestra hipótesis de reserva. Hay que buscar, pues, otros criterios de objetividad. Resulta entonces que la única instancia a la que puede apelarse en el presente caso es el *criterio de valor que sirve de base a la apreciación*. Y, una vez más, como sucedió antes al examinar el concepto de gusto, nos encontramos con que debemos *optar entre las mismas soluciones, poco numerosas e incompatibles entre sí*.

El juicio estético —concebido como un enunciado que cumple una función puramente expresiva (en cuanto que expresa estas o aquellas vivencias), hemos de rechazarlo como una *contradictio in adjecto*. El juicio que enuncia la idea de que los valores estéticos se reducen a determinada forma de placer, sólo puede considerarse objetivo si presupone que todos los hombres experimentan la misma vivencia ante unas y las mismas propiedades de los objetos o bien si se presupone que todos los hombres poseen la facultad común de reaccionar ante ciertos objetos y crean el objeto estético cada vez que experimentan esa reacción.

Volvemos así a la hipótesis de un gusto universal entendido como un instinto o facultad cognoscitiva específica. Por otra parte, esta hipótesis tendría que ser apuntalada con la premisa de que cuantas veces surja esa vivencia, ésta siempre hallará su expresión cabal, adecuada e idéntica en el juicio formulado por diferentes individuos en diversas culturas y en distintos tiempos. Dicho en otros términos: volvemos a una solución del problema propia del siglo xvii (*je ne sais quoi*) o de Kant.

Conforme a otro enfoque de la cuestión, el juicio estético será objetivo si las vivencias de muchos individuos, en el marco de una situación concreta espacio-temporal rigurosamente determinada, concuerdan real o potencialmente. Pero, de nuevo, hay que poner en tela de juicio semejante objetividad. Si en una época “e” se declara que la obra “x” no es estética, y en otra época “e₁” se considera que es una obra maestra, y si por otro lado el gusto “g”, propio del grupo “G”, encarna un ideal estético diametralmente opuesto al del grupo “G₁”, que vive en la misma época histórica y cuyo gusto se distingue del “g”, habrá que decir que tales juicios estéticos no son objetivos. Aquí lo único objetivo es el hecho de que en cada juicio algo se presenta como valioso para alguien.

En el juicio estético que acabamos de analizar la expresión “ahora para mí” es sustituida simplemente por la de “ahora para nosotros”; pero esto no nos autoriza a hablar, en modo alguno de la objetividad de la valoración. El problema fundamental vuelve a plantearse en estos términos: el valor al que referimos nuestra valoración ¿es un conjunto de vivencias individuales, concordantes entre sí, o es algo que se da al margen de ellas

y que las determina no sólo "ahora y aquí", sino también en otras circunstancias?

Vemos, pues, que las diferencias entre gusto y juicio estético tienen un carácter psicológico y teórico-cognoscitivo, mientras que sus diferencias desde el punto de vista axiológico se desvanecen. Tanto en el primer caso como en el segundo, el factor determinante de la objetividad debe ser buscado en las propiedades de los objetos ante las cuales reacciona el sujeto, valorándolas en determinado sentido. Y si no existieran ciertas leyes naturales, así como determinadas leyes histórico-sociales que se hallan en una relación mutua con ellas, y que afianzan al *homo sapiens* y su cultura a lo largo de la historia, no podría hablarse de la objetividad de los juicios estéticos.

Como vemos, la hipótesis antropológica que habíamos mantenido en reserva y aparte en nuestros razonamientos, es la única posible dentro de una orientación empírica. M. Beardsley (*Aesthetic*, 1958, ch. x), trató de resolver por esta vía las dificultades que hemos apuntado; es decir, pasar del análisis crítico de la diversidad de gustos y juicios al examen de la diversidad de razones (*reasons of judgement*). Pero, a nuestro modo de ver, no logró hallar la respuesta; al parecer, la hipótesis citada le asustó. Los zigzags de Beardsley no dejan de ser sintomáticos. Señala tres fundamentos objetivos (unidad, complejidad e intensidad) que deben servir de factores determinantes de los objetos estéticos, pero al mismo tiempo sólo los considera como elementos *instrumentales* ya que dependen de la vivencia estética. Después de oscilar entre los valores objetivos y los subjetivos, se decide en fin de cuentas por definir la instrumentalidad del concepto de lo estético en un contexto socio-cultural. Pero, esta solución funcional-relativista le parece demasiado trivial y arriesgada, y por ello trata de extender el concepto de valor estético instrumental a la experiencia de toda la humanidad. Al llegar a esta conclusión, Beardsley vuelve a hacer un brusco viraje y, en definitiva, se detiene en una solución lógico-formal relativista, de acuerdo con la cual el valor estético es la capacidad de manifestarse determinados rasgos a alguien en ciertas condiciones. Tenemos, pues, que la hipótesis antropológica que hemos esbozado puede colmar el vacío esquema lógico al que se atienen los estéticos norteamericanos actuales siguiendo a Lewis.

Otra hipótesis que rivaliza con la anterior en su pretensión de explicar la objetividad del juicio estético es la que sostiene que la valoración responde intuitivamente a cualidades estéticas valiosas o valores dados de una vez y para siempre, que hay que descubrir. Pero esta hipótesis debe ser desechada resueltamente, ya que tiene un aire absolutista, y aunque se remite a la experiencia, es decir, a la introyección, no se asegura en ella el control ni la concordancia entre los individuos.

Aunque de lo antes expuesto se deduce que la objetividad de una valoración sólo podría basarse en su correlación con valores reales, la verdad es que ninguno de los problemas planteados ha quedado esclarecido. En

efecto, los juicios estéticos se enuncian en diferentes sistemas de valores y en cada uno de ellos reciben un tratamiento distinto, razón por la cual es preciso diferenciar esos juicios y su grado de objetividad. Se plantea así, ante todo, el problema de la estructura lógica del juicio estético. Desde Petrazhitski a Alfred Ayer y sus numerosos discípulos de hoy día, principalmente en Oxford y Estados Unidos, se afirma que los juicios de valor (y, por consiguiente, los valorativos) no son juicios *sensu stricto*, o descriptivos. Un juicio descriptivo es verdadero o falso y puede ser verificado poniéndolo en relación con las propiedades objetivas que describe. Pero, de acuerdo con los adeptos de esa corriente, los juicios de valor tienen una estructura especial no indicativa, sino persuasivo-imperativa. Expresan la actitud emotiva del sujeto que aspira a infundirla en otro. Semejante tipo de información no puede ser objeto nunca de una verificación empírica; la única instancia a la que cabe apelar es la motivación propia.

¿Cuál es la estructura de los juicios de valor o valorativos? Cuando se afirma, por ejemplo, que "X es estéticamente valioso", este enunciado puede entenderse de distintos modos de acuerdo con distintas concepciones del arte y de lo bello. Algunos estéticos de la escuela semántico-lingüística norteamericana llaman *interpretación* a semejante tipo de enunciado. De ordinario se encubre en una forma descriptiva que enuncia que "X" es atributo de un objeto o de una clase de objetos. Pero, en verdad, lo que se tiene presente no es un atributo susceptible de verificación (*know what*), sino el modo de observarlos (*know how*), que de ninguna manera tiene que corresponder a otros. En otros juicios de valor se afirma que "X es una obra maestra" o que "X es un mamarracho". Pero en esa misma escuela a tal enunciado se le llama juicio evaluativo (*evaluative*) y en él se hace una valoración comparativa, pero se le considera mucho más débil por su fuerza de persuasión que el juicio interpretativo. La interpretación en que se basa —y, por otro lado, no siempre— la valoración comparativa es arbitraria en gran medida con respecto a cada objeto en particular. Ahora bien, en la apreciación comparativa de valores esa arbitrariedad se extiende aún más.

Esta tesis radical se ha visto quebrantada en el marco de la propia concepción neopositivista sobre cuyas bases surgió. En efecto, se ha tenido en cuenta la vieja argumentación de G. Moore, de acuerdo con la cual los juicios de valor pretenden ser supraindividuales ya que se refieren a propiedades inherentes a determinados objetos, y, por consiguiente, que los valores son cognoscibles. Sin embargo, al defender el intuicionismo, Moore sostenía que los valores no pueden ser fundados. Ahora bien, en la actualidad se afirma que es posible fundarlos, ya que la verdad o la falsedad puede ser predicada también de los juicios de valor. Ya no se establece una diferencia cualitativa entre juicios sobre hechos *sensu stricto* y juicios sobre valores, y únicamente se reconocen las diferencias de grado cualitativo, determinadas por la diversa proporción de los elementos cognoscitivos y emotivos contenidos en ellos. Un enunciado expresado en la

misma forma, como por ejemplo "esta mesa es buena", podrá ser descriptivo o valorativo según el contexto en que se encuentre. Sin embargo, se defiende también la tesis —que probablemente ha sido Stevenson quien la ha expuesto con más claridad (*Ethics and Language*, 1945)— según la cual los juicios de valor tienen ante todo un carácter persuasivo; estimulan la preferencia por determinados objetos o propiedades, elegidos y reconocidos como valiosos. Pero María Ossowska (*Fundamentos de la teoría de la moral*, 1945-1963) subraya que esos juicios, precisamente por su naturaleza cuasi-interpretativa, ponen de manifiesto su debilidad y demuestran el carácter ficticio de los juicios descriptivos basados en observaciones. A su modo de ver, aunque dichos juicios pueden ser demostrados sobre la base de ciertas premisas, en realidad *no son verificables*, ya que nadie ha podido señalar científicamente hasta ahora cuáles son los estímulos fundamentales que contribuyen a la formación de los valores.

¿Son convincentes los argumentos anteriores? Según Ossowska, las tesis adoptadas en el presente caso como punto de partida constituyen un rasgo característico de ellos. Se habla de la estructura lógica del juicio de valor, pero al hacerlo ya se tiene cierta idea de lo que el valor es, con lo cual se demuestra que el centro de gravedad de dicho juicio *no está en la estructura lógica misma*. Para esclarecer si el juicio de valor es objetivo o no, es preciso —como se desprende de la literatura semántica anglo-norteamericana— un análisis filosófico, o más propiamente axiológico, con lo cual el análisis lógico-formal pasa a segundo plano. A esto hay que agregar que los representantes de la escuela de Oxford se apartan con ello, evidentemente, del radicalismo neopositivista. La estructura lógica de los juicios de valor se distingue, por lo visto, de la estructura lógica de los juicios descriptivos. Si no lleváramos a cabo esta operación, habría que considerar como valor cualquier elemento, y toda relación con él se presentaría como valiosa. Cuando digo "esto es redondo y rojo" y, acto seguido, agrego: "es expresivo, dinámico y está bien construido", es evidente, sin necesidad de recurrir a un análisis, que en ambos casos estoy formulando dos juicios distintos. Pero de ello no se deduce que los juicios de valor carezcan de todo fundamento empírico demostrable y no puedan ser verificados en modo alguno.

No deja de ser característico el hecho de que los estéticos ingleses de Oxford, así como los investigadores norteamericanos afines a ellos (cf. la antología de Elton, *Aesthetic and Language*) abriguen dudas acerca del sentido de esos juicios o respecto a la unicidad de los valores artísticos o de los criterios relativos a la autenticidad objetiva de la obra de arte. La autenticidad objetiva de la obra artística puede establecerse mediante el juicio correspondiente, sin que por ello se excluyan los juicios universales. Pero, al mismo tiempo, es necesario señalar lo siguiente: en vez de reducir las propiedades estéticas a elementos no estéticos (rojez, redondez, agudeza, crujido, etc.), hay que reconocer que los valores estéticos mis-

mos pueden ser no sólo vividos, sino descritos. Dicho en otros términos, es absurdo deducir el valor estético de un poema del sistema y carácter de las palabras (y aquí no tengo presente una obra dadaísta, es decir, un lenguaje incomprensible), puesto que las metáforas o las llamadas palabras-clave, utilizadas por el poeta, pueden ser descritas o analizadas, a la vez que puede ser fundamentada su "persuasión" valorativa. Además, la propiedad es habitualmente un complejo de elementos ordenados en la forma correspondiente, y no la constituyen elementos aislados y únicos. Este complejo (*Gestalt*) se halla sometido a una doble dependencia: respecto de las propiedades *no estéticas* (o *neutrales*) y respecto del sujeto que contempla, pero dicho todo no es menos objetivo que esas propiedades y que el sujeto. Las investigaciones realizadas en los últimos diez años por Ingarden, Pepper y Arnheim (y cito fundamentalmente a tres representantes de distintas tendencias filosóficas) han demostrado que la tesis en cuestión es bastante convincente.

Si lo determinante en la solución del problema de la objetividad de un juicio de valor no es su estructura lógico-formal, es fácil comprender que los diversos tipos de juicios estéticos dependerán de lo que aceptemos como valor y de lo que entendamos por él. Así, por ejemplo, podemos distinguir *criterios de valor* y *criterios comparativos* que se refieren al valor *sensu stricto*. Sobre la base de los primeros se establecen los valores artísticos, y sobre la base de los segundos se comparan y valoran las obras de arte. El juicio estético elemental se refiere a valores definidos como artísticos. De las soluciones posibles del problema me parece que la más adecuada es su examen histórico. Esto concuerda en cierto modo con las tendencias de la estética angloamericana (representadas por M. Weiz, J. Margolis y F. Sibley) de acuerdo con las cuales el concepto de arte es un concepto abierto, lo cual significa a su vez que el catálogo de cualidades que puede adquirir el valor artístico es inagotable y, por tanto, es imposible prever cómo será el arte del futuro. Pero, al mismo tiempo, a diferencia de Weiz y de otros partidarios de esa concepción, creo que el concepto de arte ha de ser definido sobre la base de toda la historia de la creación artística y de la conciencia estética de la humanidad. Es principalmente la cultura, y no sólo la naturaleza humana, la que acumula y refuerza históricamente las soluciones que corresponden a estructuras de determinado género así como a los valores artísticos vinculados a éstas y basados en ellas.

El juicio estético elemental es objetivo en cuanto que pone de manifiesto fielmente los valores artísticos, ya que este juicio se presenta como una expresión abreviada en el enunciado "X es valioso estéticamente" y, en forma plenamente desarrollada, en el enunciado "X es valioso estéticamente por tales o cuales razones". Estas razones son los correspondientes criterios de valor. Si sólo se admite la expresión abreviada, tendremos un juicio metaestético o axiológico que enunciará exclusivamente lo que en este caso se presenta como valor. El valor artístico (o en un sentido

más amplio, el valor estético) exigirá razones especiales. La valoración *sensu largo*, contenida en ese juicio estético, puede alejarse de ese valor en distinta forma y entonces tendremos un juicio inestable e impuro. Ahora bien, si la valoración deja de indicar el valor o sencillamente no acierta a indicarlo, el juicio será cuasi-estético, o bien inestético; es decir, psicológico, moral, político, etc.

Dentro de una y la misma estructura lógico-sintáctica, el juicio elemental (al que nos referimos ahora) puede estar en diversas correlaciones. Conviene subrayar una vez más que los juicios formulados del mismo modo o en la misma forma deben ser considerados desde un punto de vista semiótico y no sintáctico. Para algunos estéticos (como los fenomenólogos que siempre han mantenido semejante tesis) el juicio estético elemental es el único correcto, ya que sólo él pone de manifiesto la esencia irrepetible y original de un ejemplar dado. Pero el ejemplar es miembro de la clase de objetos, llamados obras de arte, que responden a condiciones axiológicas comunes, razón por la cual el juicio estético elemental tiene presente ante todo lo que hay de común en las obras artísticas, y no lo excepcional de ellas. El fenomenólogo italiano G. Morpurgo-Tagliabue lo llama juicio esencial (*giudizio essenziale*). Yo prefero denominarlo juicio "general" para evitar la idea confusa de que el juicio singular no refleja la esencia del objeto.

Otra ambigüedad del juicio elemental se manifiesta cuando el juicio "X es bello" significa en un caso que el objeto dado es un valor y, en otro, que dicho objeto posee una propiedad estética. A mi manera de ver, el primer enfoque de la cuestión es característico de los que conciben como trascendentales o como modo de existir los objetos, en tanto que el segundo es propio de los que los conciben como atributos o accidentes. Pero, si como ya hemos señalado antes, el valor artístico o estético se considera como una estructura peculiar de cualidades sensibles y supra-sensibles de un objeto íntegro, uno y otro modo de tratar la cuestión pueden ser concordantes.

Para rematar nuestras observaciones acerca del juicio elemental, subrayaremos una vez más que el valor artístico que le sirve de base ha sido concebido, en más de una ocasión, a lo largo de la historia de la estética, como un canon; es decir, como una verdad incontrovertible. En esas condiciones, el juicio estético ha adquirido un carácter normativo-regulativo, y Morpurgo-Tagliabue lo llama con mucha razón *giudizio rettorico*". Esta deformación de su esencia se halla vinculada, en este caso, a la absolutización de los criterios que establecen el valor.

Del juicio elemental hay que distinguir el juicio derivado que contiene una valoración *sensu stricto*. Esta valoración se refiere a una serie de obras artísticas u objetos estéticos, cuya gradación se establece tomando en cuenta cómo satisfacen determinados criterios. Pero estos últimos se basan, a su vez, en un conjunto de valores artísticos establecidos como fundamentales, que se manifiestan con distinta intensidad y en diversos

sistemas sindromáticos. Los juicios estéticos comparativos son, por consiguiente, objetivos en cuanto que permiten descubrir y establecer comparaciones valorativas sobre la base de criterios aceptados. Dichos juicios suelen presentarse también como expresiones abreviadas en las que se afirma que "X es mejor que Y", pero en realidad se presentan en una forma más desarrollada en la que se afirma que "X es mejor que Y por tales o cuales razones". La simple expresión abreviada sólo sería un juicio de existencia acerca de la jerarquía de los valores de acuerdo con la gradación de estos o sus diferencias.

Los valores artísticos —o, en un sentido más amplio, los estéticos— exigen que se den determinadas condiciones concretas para establecer una gradación entre ellos. El juicio comparativo, presupone como condición necesaria la existencia de un juicio de valor no sólo general sino singular, ya que sin la captación de las propiedades generales de los objetos valorados no se puede establecer adecuadamente su valor comparativo y, por otro lado, sin la comprensión de sus peculiaridades es imposible descubrir el encanto y la fuerza que distingue a un objeto individual de otros objetos de la clase dada.

En el juicio estético derivado se observa una deformación aún más frecuente que en los juicios elementales. Recordemos que ya el gusto implica una elección basada en determinada preferencia y que esta elección dirigida sólo se da cuando los juicios estéticos influyen sobre el gusto. Pero, a su vez, estos juicios (y ahora se trata de los juicios elementales) entrañan una elección entre lo artístico y lo inartístico, y la valoración que contienen se basa en valores fundamentales. En el juicio derivado la valoración depende con frecuencia de muchos motivos accesorios que se entrecruzan con la motivación estética o la eliminan por completo. Naturalmente, en este último caso, el juicio pierde su carácter objetivo y estético en el sentido que se sobreentiende aquí. Otro peligro que corren los juicios estéticos derivados es el de comparar objetos que poseen valores inconmensurables y heterogéneos; en este caso, también se perturba o anula la objetividad del juicio.

Por otra parte, no se trata ahora de enumerar las desviaciones posibles del juicio de valor *sensu stricto*, sino del hecho de que los valores y sus complejas relaciones mutuas, así como su disposición jerárquica, sirven también de base a la objetividad de los juicios con los que se formula una valoración comparativa. No hay que perder de vista que, con respecto a este tipo de juicios objetivos, las cosas son mucho más complicadas que cuando se trata de juicios objetivos elementales.

Ya es hora de resumir. Al abordar el problema de la objetividad, nos encontramos con dificultades relacionadas, sobre todo, con los diversos modos de entenderla. Vimos que, en un caso, significa "universalidad" o más exactamente "concordancia general" y que, en otros, se concibe en un sentido lógico; o sea, como conformidad del juicio con determinadas sensaciones o con un conjunto de datos sensibles, cuyo origen se

confirma en dicho juicio y en el que se llega, a su vez, a la conclusión de que el juicio estético sólo puede considerarse válido cuando concuerda con esos datos.

Si se parte de la premisa de que parten muchos estéticos angloamericanos (y que, aplicada a los juicios estéticos, es compartida también por M. Ossowska), según la cual únicamente los juicios basados en la observación pueden ser verdaderos o falsos (en cuanto que los datos sensibles a los que se refieren son mensurables), hay que reconocer que los juicios estéticos no poseen esa propiedad. Dicho en otros términos: los juicios axiológicos (incluidos los estéticos) sólo son objetivos en el sentido de su *universalidad*, pero ésta no puede garantizar su verdad.

Nos parece que cabe también otra solución del problema. Ya tratamos de demostrarlo al subrayar la diferencia entre la universalidad de los juicios estéticos, basada en la concordancia de gustos y costumbres, y la universalidad fundada en la concordancia de las propiedades objetivas y las subjetivas que se entrecruzan en el proceso estético. La fuente de esta última concordancia hay que buscarla en la constitución psíquica del *homo sapiens* y en la praxis general gracias a la cual la cultura humana acumula experiencia. Desde este punto de vista, el problema de la verdad de los juicios estéticos hay que reducirlo al de la universalidad en el sentido que hemos establecido antes. Esto se relaciona asimismo con el hecho de que el objeto de toda investigación axiológica no se halla constituido por datos objetivos puramente neutros (como sucede en los juicios basados en la observación), sino por datos objetivo-subjetivos o valores. La cuestión estriba en determinar si la historia de la cultura de la humanidad permite destacar, por ejemplo, invariantes estéticos que tengan bases objetivas y subjetivas, mutuamente dependientes, y adecuadas desde el punto de vista de la búsqueda del fundamento del valor y de la valoración *sensu stricto*.

Hay que reconocer, sin embargo, que hasta ahora apenas si hemos hecho otra cosa que esbozar el problema de la objetividad de los juicios estéticos. En primer lugar, no hemos desarrollado ni defendido nuestra hipótesis antropológica de reserva a la que, dada la importancia primordial de los criterios de valor y de valoración *sensu stricto*, debiéramos haber apelado en más de una ocasión como se apela a un elemento clave. En este sentido, no le falta razón a M. Ossowska al decir que la verdad o la falsedad de los juicios de valor se demuestra reduciéndolos a las tesis aceptadas. Sin embargo, creo que no está en lo justo al rechazar que puedan ser verificados, ya que la elección de los puntos de partida puede ser más o menos empírica. La hipótesis a la que hemos recurrido puede ser verificada en gran medida sobre la base de datos psicológicos, sociológicos e históricos; por tanto, pueden ser comprobados también, de un modo mediato, los juicios estéticos basados en ella.

Como ahora no es posible exponer detalladamente la hipótesis antropológica (que hemos llamado "de reserva"), nos limitaremos a trazar el

esquema de su posible fundamentación. Desde el momento mismo en que el hombre aparece, sus propiedades naturales no han dejado de modificarse bajo la influencia del medio social. Sin embargo, no es difícil discernir las tendencias que, pese a los cambios culturales operados a lo largo de los siglos, siguen actuando en los seres humanos. A nuestro modo de ver, además de los llamados instintos básicos (el sexual, el de conservación y el de comunidad), el sentido del ritmo y la tendencia a la imitación son elementos *constantes*, sobre la base de los cuales se ha formado la experiencia histórica de la humanidad. A dichas tendencias se halla ligada *directamente* la aparición de las vivencias estéticas. En nuestra opinión, el nacimiento del arte testimonia también una tercera tendencia, dada por la naturaleza al hombre: la tendencia a constituir estructuras cada vez más íntegras y vinculadas en un todo único.

Si estas tesis basadas en el estudio de las primeras manifestaciones artísticas en las condiciones de la producción primitiva y de la magia, pudieran ser confirmadas por el material proporcionado por la antropología física y social, cabría sostener efectivamente y de un modo categórico la objetividad de los juicios estéticos. Los criterios de valor y de valoración se basarían entonces en la *historia del hombre*, considerada en su conjunto como un fenómeno natural-social. Está claro, ciertamente, que el sentido del ritmo, la tendencia a imitar la naturaleza y la preferencia por las estructuras íntegras sólo se dieron potencialmente en el hombre y que fue preciso que se actualizaran y desarrollaran más tarde sobre la base de estímulos sociales constantemente renovados. Entre estos estímulos figuran, en primer lugar, la participación en los procesos productivos, la aparición de ideas y actos peculiares sobre el trasfondo de la magia y la religión primitivas y la automatización gradual de las formas específicas de la conciencia social. De modo análogo, fueron cristalizando también la actividad artística y las vivencias estéticas, así como el eslabón intermedio entre ellas: el arte. La naturaleza actuaba al mismo tiempo que la historia en una relación recíproca, pero el papel primero y principal correspondió a la historia.

Por supuesto, esto no es más que un esquema de nuestra hipótesis de reserva; habría que precisarla después de analizar con todo detalle los orígenes del arte. Quedan muchos problemas que exigirían un estudio especial; entre ellos sólo mencionaré el de la preferencia y elección como fundamento del gusto, y el de los juicios elementales y derivados. Tampoco hemos examinado suficientemente el problema de los juicios comparativos; sin embargo habría que estudiarlos por lo menos en dos direcciones: a) para determinar si el juicio elemental y, sobre todo el general, no contienen ocultaente un juicio comparativo; b) para investigar las operaciones cognoscitivas que se efectúan al comparar concretamente varias obras. Todo esto se relaciona íntimamente con el análisis detenido de los valores estéticos, de sus diversas y múltiples modificaciones y de sus sistemas complejos mutuamente conectados entre sí. La heterogenei-

dad y complejidad determinan que dos juicios estéticos diversos acerca de un mismo objeto sean igualmente objetivos. Pero tras esto se plantean otros problemas aún más difíciles. Por ejemplo, el de determinar cómo los valores "particulares" (expresión de Beardsley) se relacionan entre sí y con el todo, y el de determinar, a su vez, si siempre (es decir, en cualquier contexto) son activos estéticamente, pues, en este terreno —digámoslo repitiendo a Ingarden— sólo nos encontramos en la fase inicial de la investigación.

Pese a nuestro ligero examen de las cuestiones tocadas y a sus muchas lagunas, creemos que las conclusiones alcanzadas serán provechosas. En primer lugar, el problema señalado en el título de nuestro trabajo —el de la objetividad del juicio estético— se ha presentado en estrecha relación con el problema del valor y en dependencia de él; en segundo lugar, nos hemos convencido de que al hablar del juicio estético nos hemos servido de una construcción comprensible. Sería preciso llevar a cabo un análisis muy detenido para distinguir el juicio estético del gusto y mostrar sus diversos tipos, con lo cual se aclararía, evidentemente, el problema de su objetividad. Hasta qué punto hemos contribuido con fortuna y acierto a ello en el presente estudio, ya es otra cuestión.

TAREAS DE LA CRÍTICA MARXISTA*

¿Cuáles deben ser los criterios que sirven necesariamente de base a la apreciación de la obra literaria? Abordemos esto, ante todo, desde el punto de vista del contenido. Aquí las cosas en general están claras. El criterio fundamental es el mismo que el de la ética proletaria que ya se apunta: lo que contribuye al desarrollo y a la victoria de la causa proletaria es bueno, y lo que perjudica a ella es malo.

El crítico marxista debe tratar de encontrar la tendencia social básica de la obra, justamente allí donde ella —quíralo o no— apunta o golpea. De acuerdo con esta dominante social fundamental, el crítico marxista debe dar una apreciación general.

Sin embargo, incluso en este terreno de la apreciación del contenido social de la obra en cuestión las cosas distan mucho de ser simples. El marxista necesita estar dotado de una gran destreza y tacto. No se trata sólo de tener cierta preparación marxista; se requiere asimismo poseer cierto don sin el cual no puede haber crítica. Cuando se está ante una obra artística verdaderamente grande, hay que sopesar muchos y diversos aspectos. Aquí es muy difícil actuar con termómetros o recetas, cualesquiera que sean. Se requiere lo que se llama una sensibilidad social, pues de otro modo los errores serán inevitables. Así, por ejemplo, el crítico marxista no puede considerar como esenciales únicamente las obras en las que se abordan cuestiones de actualidad, pues sin negar la importancia especial que reviste el planteamiento de problemas palpitantes, no puede ignorarse en modo alguno la enorme trascendencia de cuestiones que, a primera vista, parecen demasiado generales o lejanas, pero que, en realidad, consideradas más detenidamente, vemos que influyen en la vida social.

Aquí nos hallamos ante el mismo fenómeno que en la ciencia. Es un profundo error exigir que la ciencia se consagre por completo a tareas prácticas. En efecto, se ha hecho evidente que los problemas científicos, una vez resueltos, han resultado muy fecundos.

Ahora bien, justamente en los casos en que el escritor o el poeta se plantea tareas generales, aspirando en el fondo (si se trata de un escritor proletario) a una transformación proletaria de las bases de la cultura, es cuando el crítico puede perderse más fácilmente. En esos casos, se

* Del artículo "Tesis sobre las tareas de la estética marxista", publicado por primera vez en la revista *Novy Mir*, 1928, no. 6. Incluido en el libro: *A. Lunacharsky. Staty o sovetskoi literature* (Artículos sobre la literatura soviética), Moscú, 1958, pp. 194-198. Trad. de A.S.V.

carece en primer lugar de criterios exactos y, en segundo lugar, pueden formularse valiosas hipótesis, y, además, muy audaces, pues no se trata de dar soluciones definitivas a los problemas, sino de plantearlos y trabajar en ellos. En cierto grado, esto también se refiere a las obras literarias puramente actuales. Un artista que con sus obras se convierte en un ilustrador de las tesis ya explicitadas de nuestro programa, es un artista malo, pues un artista vale precisamente porque capta lo nuevo, porque penetra con su intuición en un terreno en el que sólo con grandes dificultades pueden penetrar la estadística y la lógica. No es nada fácil estimar si un artista es veraz, o si conjuga adecuadamente la verdad con las aspiraciones básicas del comunismo; en este caso, el juicio correcto no se obtendrá más que como resultado del choque de las opiniones de diversos críticos y lectores. Pero esto no hace que el trabajo del crítico sea menos importante y necesario.

Un problema sumamente serio por lo que toca a la apreciación del contenido social de las obras literarias es el del juicio acerca del valor de la obra que, en una consideración inicial cae dentro del círculo de fenómenos ajenos e incluso hostiles a nosotros. En verdad, es muy importante conocer el espíritu de nuestros enemigos y aprovechar los testimonios que no proceden de nuestros medios, ya que pueden llevarnos a profundas conclusiones y, en todo caso, pueden enriquecer considerablemente el acervo de nuestros conocimientos acerca de fenómenos vitales. Por esta razón, el crítico marxista no puede de ninguna manera dejar de la mano a una obra o a un escritor después de declarar que se trata de un fenómeno puramente pequeñoburgués. Con frecuencia, de una obra semejante puede obtenerse gran provecho. Por ello, la apreciación de ella, no ya desde el punto de vista de su origen social sino de su tendencia y de las posibilidades de aprovecharla en nuestra construcción, es una tarea directa del crítico marxista.

Pero debo hacer una reserva. Es natural que fenómenos literarios ajenos a nosotros, y con mayor razón cuando se trata de fenómenos hostiles, puedan constituir manifestaciones muy perniciosas y ponzoñosas, y a la vez peligrosas, de la propaganda contrarrevolucionaria, aun cuando reporten cierto provecho en el sentido indicado antes. Pero, lógicamente, en este caso debe entrar en escena no ya la crítica sino la censura marxista.

Pero la cuestión tal vez se complique aún más al pasar el crítico marxista de la apreciación del contenido a la valoración de la forma.

Esta tarea es de suma importancia, como ya lo subrayó Plejánov. Pero ¿cuál es el criterio general que debe servirnos en este terreno? El criterio es éste: la forma debe corresponder lo más posible a su contenido, dándole la máxima expresividad y asegurándole así la posibilidad de ejercer la más profunda influencia sobre los lectores a los que se destina la obra.

Aquí hay que mencionar los importantísimos criterios formales que también propugnaba Plejánov. Se trata, en primer lugar, de aquél según el cual la literatura es un arte de imágenes y toda penetración del puro

pensamiento o de la propaganda franca y simple en una obra constituye siempre una falla de ella. Pero se sobrentiende que ese criterio plejanoviano no puede considerarse absoluto. Algunas obras magníficas como, por ejemplo, las de Schedrín, Uspenski y Furmanov violan abiertamente ese criterio, pero ello sólo significa que son posibles fenómenos literarios híbridos de carácter artístico-publicístico. Pero, en general hay que precaverse de ellos. Por supuesto, la publicística plasmada en brillantes imágenes representa una bella forma de la propaganda y de la literatura en el amplio sentido de la palabra; en cambio, la literatura artística que se abarrota de elementos puramente publicísticos no hace en general sino entibiar al lector por muy brillantes que sean sus juicios. Ahora bien, en este sentido, el crítico puede decir con todo derecho que el autor, desde el punto de vista artístico, ha elaborado insuficientemente el contenido, si dicho contenido no se funde en la obra artística como un rojo metal de imágenes, y salta en la corriente en grandes trozos fríos.

El segundo criterio particular que se desprende del criterio general anterior es el de la originalidad de la forma. Pero ¿en qué debe consistir esa originalidad? En que el cuerpo formal de la obra se funda, en un todo indisoluble, con su idea, con su contenido. Naturalmente, la verdadera obra artística debe ser nueva por su contenido. Si el autor no dispone de un nuevo contenido, su obra carecerá de valor. Esto es evidente de suyo. El artista debe expresar lo que nadie ha expresado antes. La repetición de lo ya expresado (y esto difícilmente lo entienden, por ejemplo, algunos pintores) no es arte, sino sólo artesanía, a veces, muy fina. En este sentido, el nuevo contenido exige una nueva forma.

Ahora bien ¿qué fenómenos se contraponen a la auténtica originalidad de la forma? Por un lado, el patrón standard que impide que se plasme efectivamente una nueva idea. El escritor puede estar prisionero de formas ya usadas y, en ese caso, el contenido aunque sea nuevo, se verterá en viejos odres. En segundo lugar, la forma puede ser francamente pobre; es decir, al enfrentarse a una nueva idea, el artista puede carecer aún de recursos formales desde el punto de vista del lenguaje; ya sea por lo que se refiere a la riqueza de palabras, a la construcción de frases, a la arquitectónica del relato en su conjunto, o de capítulos, de la novela, de la obra teatral, etc., ya sea por lo que se refiere al ritmo y otras formas del lenguaje poético. El crítico marxista debe señalar todo esto. El verdadero crítico marxista, o más propiamente su tipo cabal, está obligado a ser un maestro, particularmente del escritor joven o principiante.

Por último, el tercer gran pecado contra la regla particular anterior (la originalidad de la forma) es la búsqueda de la forma original a todo trance. En este caso, tras la fantasía y los ornamentos externos, se trata de ocultar la vaciedad de contenido. A veces sucede que el escritor, aturdido por los formalistas, típicos exponentes de la decadencia burguesa, aún disponiendo de un contenido aceptable y muy ponderado.

se empeña en volverlo excitante y dorarlo con diferentes artificios con lo que echa a perder su propia causa.

El tercer criterio de carácter formal, el de la *comprensibilidad general* de la obra, tiene que ser abordado también con todo cuidado. Es cierto que estamos sumamente interesados en la creación de una literatura que se dirija a las masas y apele a ellas como principal sujeto creador de la vida, y que estamos también muy interesados en su comprensibilidad general. Todo aislamiento y hermetismo, toda obra destinada a un reducido círculo de estetas privilegiados y todo convencionalismo y refinamiento artísticos deben ser rechazados por la crítica marxista. Esta no sólo puede sino que debe señalar tales o cuales méritos internos de semejantes obras del pasado o del presente, pero a la vez debe estigmatizar la mentalidad misma del artista que aspire a divorciar esos elementos formales de la vida real.

Pero, como ya hemos indicado antes, hay que enfrentarse con la mayor cautela al criterio de la comprensibilidad general. Así como en nuestra prensa y en nuestra literatura de propaganda nos movemos entre lectores de libros, revistas y periódicos muy exigentes, por un lado, y la popularización más elemental, por otro, no podemos tampoco nivelar nuestra literatura reduciéndola al plano todavía bajísimo, en que se encuentran, en el aspecto cultural, las grandes masas campesinas e incluso obreras. Hacer esto, sería un grave error.

¡Loado sea el escritor capaz de expresar un contenido social complicado y valioso con una sencillez artística tan poderosa que puede conmover a millones y decenas de millones de hombres! ¡Loado sea también el escritor que sabe sacudir a esas masas multitudinarias con un contenido relativamente sencillo o elemental! A un escritor así el crítico marxista tiene que ponerlo por las nubes. En este punto, se necesitan una atención especial y una ayuda adecuada del crítico marxista. Pero, naturalmente, no se puede negar tampoco la trascendencia de las obras que no han logrado hacerse entender de *todo aquel* que sabe leer y escribir, y que se dirigen a la capa más elevada del proletariado, a los miembros más conscientes del partido, y a los lectores que poseen un alto nivel cultural. A todo este sector de la población que desempeña un importantísimo papel en la edificación del socialismo, la vida le plantea muchos problemas candentes y, por supuesto, esos problemas no pueden quedar sin respuesta artística pura y simplemente porque todavía no se plantean a las amplias masas o porque aún no pueden ser abordados, desde un punto de vista artístico, en una forma accesible a todos. Sin embargo, hay que advertir que entre nosotros se comete más bien el pecado opuesto; es decir, nuestros escritores concentran su atención en una tarea más fácil, a saber: escribir para un círculo de lectores cultivados, cuando —lo diremos de nuevo— el trabajo literario en bien de las masas obreras y campesinas, si se realiza con acierto y talento, debe ser puesto muy alto por lo que toca a su apreciación.

PIERRE MACHEREY LA CUESTIÓN CRÍTICA*

¿Puede haber una crítica que no sea al mismo tiempo comentario, un análisis científico, que añada un saber verdadero al decir de la obra, sin retirarle sin embargo su presencia? O bien: ¿al proyecto de un arte de leer es posible sustituirle el de una crítica positiva?, ¿quién nos dice en qué condiciones se escribe un libro? La ciencia no da de sus objetos una interpretación en el sentido estricto del término: los transforma, atribuyéndoles una significación que no poseían en un principio. No hay en el movimiento de los cuerpos que “caen” ninguna vocación de soportar la ley de esa caída y aún menos de obedecerla (la naturaleza no es un reino con un rey que la someta a sus leyes); los cuerpos cayeron durante mucho tiempo y siguen cayendo sin enunciar la ley. Pero a la vocación del saber le correspondía producir esta ley: es decir que la ley no está en los cuerpos que caen, sino en otra parte, junto a ellos, aparecida en un terreno muy distinto que es el del saber científico; de ahí el fracaso de todo empirismo, que pretende extraer lecciones de la experiencia: escuchar y extraer la “fábula del mundo”, cuando éste está mudo. Esta transformación, teórica y ya no práctica, deja intacta a la realidad a la que finalmente se aplica: no la desrealiza, no la devuelve a sus orígenes, a un sentido profundo, sino que le da una dimensión nueva. Entonces, *conocer* una obra literaria no sería desmontarla, “desmistificarla”, sino producir un saber nuevo: decir *aquello de lo que ella habla sin decirlo*.

En efecto, un análisis verdadero no puede quedarse en su objeto, decir en otras palabras lo que ya ha sido dicho: más que un dicho de otra manera (que no le opone por lo demás ninguna resistencia) debe encontrar un nunca dicho, un no-dicho inicial. No ese discurso anticipado e implícito, que va a hablar, se presta por sí mismo a la exposición que lo denuncia. Sino esa condición sin la cual la obra no podría existir, y que sin embargo es imposible de encontrar en ella en tanto que la precede radicalmente.

Analizar y constituir una estructura, o más lisamente estructurar, son dos nombres para una misma operación porque a través de un arreglo de los elementos, es otra cosa distinta de una presencia, una interioridad que es perseguida. El conocimiento no tiene como fin descubrir semejante razón, un secreto así escondido: a través de un encadenamiento de re-

* De “El análisis literario, tumba de las estructuras”, publicado en el volumen colectivo, *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI, México, D. F., 1967. El presente texto forma parte de la obra de Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*. Ed. Maspéro, París, 1966, pp. 173-180.

quisitos, tiende a esa otredad radical sin la cual ningún objeto recibiría su identidad, esa diferencia inicial que limita y produce toda realidad, la ausencia de obra que está detrás de toda obra, y la constituye. Si el término estructura tiene un sentido, es en la medida en que designa esa ausencia, esa diferencia, esa otredad.

Freud, a pesar de su proyecto ambiguo de un análisis "profundo", no busca en el fondo del discurso consciente un sentido latente; inaugura una nueva forma de racionalidad en la medida en que sitúa ese sentido *en otra parte*; en ese otro lugar, lugar de las estructuras, al que le da el nombre de inconsciente. El inconsciente, que no es propiamente hablando una realidad, sino un concepto (de ahí el peligro de una interpretación realista de la doctrina del inconsciente), el lenguaje sin palabras que le pertenece propiamente, de donde no saldrá nada jamás, sino a partir del cual "se ordenan" las imágenes del discurso y las palabras del sueño. Analizar un enunciado no es buscar en él el principio de su manifestación, de su engendramiento, sino mostrar a partir de qué otra cosa se produce: así, y no de otra manera, la estructura se distingue radicalmente de la génesis. Hay que ver, pues, que el verbo estructurar es absolutamente transitivo: la estructura se aplica a sus objetos del exterior, los transforma en la medida en que, dejando de considerarlos como datos (empíricos), los construye. En el discurso científico de Martinet por ejemplo, si se ve el papel esencial que desempeña la teoría de la doble articulación, "estructura del significante" no quiere decir estructura en el significante, sino ese conjunto de segmentos del enunciado, definido independientemente de todo enunciado, que constituye la lengua, sin lo cual no habría ni significante ni significado, ni enunciado. La lengua así construida *no existe*, como ya lo había visto Saussure. Así aparece que la estructura es de una naturaleza distinta de sus objetos: no podría, pues, copiarlos. Y el análisis, en vez de repetirlo, produce un saber nuevo.

Si esta representación de la estructura es justa hay que preguntarse dónde deben situarse las estructuras del enunciado literario. Si hay estructura, no está en el libro, profunda o escondida: el libro le pertenece sin contenerla. Así, el hecho que la obra pueda relacionarse con una estructura no implica que esté en sí misma, en su letra, unificada; la estructura la sostiene tanto mejor cuanto que es diversa, dispersa, irregular: ver la estructura es ver esa irregularidad. Ahora bien, la concepción tradicional de la obra de arte gira alrededor de un concepto central (es su manera de ordenarse así alrededor de un concepto: o al menos de quererse como tal), que es el de la armonía: ya sea esa armonía natural (reproduce la armonía de un lugar, de un sentimiento: Lamartine) o artificial (el arte es el resultado de la aplicación de reglas, que son ellas mismas la garantía de una conformidad), reduce el juicio enunciado sobre la obra a no ser sino un juicio de orden. La obra no existe sino en la medida en que realiza un *conjunto*: es el producto de una disposi-

ción.¹ Está ordenada, organizada: ese orden puede ser intuitivo o discursivo, poco importa; la obra se *presenta* (y no hay nada distinto en ella que esa presencia) como un todo conforme.²

La idea de conformidad no es difícil de criticar: basta con extraer las antinomias del juicio estético. Pero la de totalidad es más tenaz, porque remite a un prejuicio más profundo: así sobrevive muy bien a la crítica de la estética clásica (que puede presentarse someramente como una doctrina de la creación: es una estética teológica).

Una totalidad: cierta relación *liga* a las partes y las hace *pertenecer* así a un conjunto.³ La obra existe en la medida en que logra realizar esa convergencia: de lo contrario no es sino la sombra de una obra, un fracaso. De esta manera se representa el privilegio de la forma: la forma es lo que *da cuerpo*: hace existir a la obra como un organismo. La obra está ligada a ella misma por esa relación necesaria: así se debe la existencia. Está llena de ella misma: los *elementos* (son a ellos a los que se refiere el análisis) no entran en ella para componerla sino en la medida en que encuentran allí *su lugar*. Se trata de una representación del espacio literario que está tomada en su totalidad de la física de Aristóteles: física estética, en la medida en que identifica los objetos por sus cualidades. La diversidad de los elementos es relativa: no es sino un material previo, necesario para la afirmación del orden, pero que no tiene ninguna realidad independiente de ese orden. De esta manera, la literatura es fácilmente reintroducida en la serie de las artes: a condición de que éstas sean definidas como *actividades de producción de organismos imaginarios*. Esta unidad orgánica que construye la obra a partir de una exigencia formal, es también lo que le da un sentido: un contenido. La crítica es entonces necesariamente *interpretativa*: debe extraer el principio de esa unidad, la razón de ese conjunto.

Así procede Lévi-Strauss cuando analiza, o interpreta (estas dos operaciones van juntas) la gesta de Asdiwal, a la que se aplican sucesivamente una división y un remembramiento.⁴ En principio separa los diferentes niveles en los que se da el mito; después relaciona esos niveles con una "estructura *subyacente* y común a todos los niveles".⁵ El mito está construido como una "partitura musical";⁶ comprendamos que su diversidad aparente refleja una unidad. Sus elementos, secuencias horizontales y esquemas verticales, están arreglados para formar el texto de un *mensaje*:

¹ Es significativo que todo análisis genético acabe por constituir un objeto así ordenado y por tanto inmutable. La idea de estructura es, pues, la única capaz de explicar una temporalidad verdadera: porque sabe *pensar la irregularidad*.

² Al libro, como al niño, se le pide que esté bien conformado desde que nace.

³ Una justa concepción de la estructura pondrá en evidencia al contrario: separación y desposesión.

⁴ Este texto de Lévi-Strauss es estudiado aquí a título de ejemplo, no porque sea particularmente representativo del método de Lévi-Strauss.

⁵ *Les Temps Modernes*, 1961, p. 1080.

⁶ *Ibid.*, p. 1101.

Todas las antinomias, concebidas, en los planos más diversos, por el pensamiento indígena: geográfico, económico, sociológico, e inclusive cosmológico, son a fin de cuentas asimiladas a aquella, menos aparente, pero muy real, que el matrimonio con la prima matrilateral trata de superar sin lograrlo, como lo *confiesan* nuestros mitos, cuya función es ésa precisamente.⁷

El mito sólo se presta al análisis en la medida en que éste sabe reconocer en él una *intención*: a la inversa, constituyendo su estructura se sabrá lo que tiene que decir. Con las contradicciones de lo real, necesariamente diversas, dispersadas entre lugares diferentes, el mito tiene una relación de resolución: por eso pertenece al campo de lo imaginario. El mito presenta a la realidad a través de cierto número de deformaciones; pero el conjunto de éstas está estructurado: es, pues, significativo.

Se trata, por excelencia, de un análisis positivo: mejor que ningún otro, Lévi-Strauss sabe decir lo que hay *en* un mito. Pero, al menos en ese caso, no ve lo que se encuentra allí, sin lo cual quizá el mito no existiría. La estructura es pensada en su relación con una intención (ya sea que la produzca o que sea al contrario su producto), es el objeto de una psicología, pero no de una verdadera lógica. La lógica debe permitirnos comprender, precisamente, cómo una relación de términos cualesquiera puede establecerse sobre la base de su diferencia: si la unidad es postulada desde un principio, ya no hay problema. La estructura tomada en este nuevo sentido sería la sede misma de la diferencia: por principio, estaría ausente de la relación que sirve para explicar. En este texto de Lévi-Strauss, la estructura está inevitablemente *presente*: aun si guarda un silencio provisional. En la medida en que sirve a la resolución imaginaria de una contradicción, afirma su permanencia. Esa contradicción no puede ser ella misma sino imaginaria: es imposible pensar la presencia real de una contradicción; no es posible concebirla sino como ausente. Se dirá entonces que el mito no existe sino para dar forma (y no cuerpo) a esa ausencia.

Aunque la concepción de la estructura postulada por Lévi-Strauss (*presencia* de una ausencia y no ausencia verdadera) resuelva convenientemente el problema del análisis de los mitos, lo que no puede ser discutido más largamente aquí, queda por preguntarse si puede aplicarse así al análisis literario.

Los conceptos de orden, de totalidad... permiten dar de las obras una *descripción* satisfactoria; plantean el problema de la interpretación de su objeto; sobre todo hacen aparecer en la obra cierto rigor, que la habita, que la sostiene y le pertenece en propiedad: así no corre el riesgo de ser desposeída de ella misma; se *produce* más que es producida: así, como se ha visto, se elimina la problemática de la creación. Pero este rigor

⁷ Ibid, p. 1107.

no es necesario sino porque es también totalmente imaginario: la obra así descrita se distingue de todas las demás en que podría no existir.⁸ Se trata, pues, de una necesidad gratuita, frágil. Toda esta descripción descansa en una petición de principio: la obra es de una sola pieza; es como un objeto sólido, como un cuerpo, en ese espacio de la literatura donde tiene su lugar propio; el análisis debe justamente poner en evidencia esta presencia de la obra en sí misma.

A esta hipótesis podría sustituirse otra, más fecunda quizás, y que no parece haber sido explotada: la obra existe sobre todo por sus ausencias, por aquello que no dice, por su relación con lo que no es ella. No es que, propiamente hablando, pueda disimular algo: ese sentido no lo ha ocultado en lo más profundo de ella misma, disfrazado; la cuestión no es, pues, revelarlo mediante una interpretación. No está en la obra, sino al lado de ella: en sus márgenes, en ese límite donde deja de ser lo que pretende ser, porque allí está referida en las condiciones de su posibilidad. No está constituida ya por una necesidad ficticia (el producto de una intención, consciente o inconsciente).

Para retomar un vocabulario bien conocido de los aprendices de filósofos: la crítica estructural no es sino una variante metafísica de la estética teológica. En los dos casos, el programa es el de una explicación por las causas: intención personal, en el caso de una estética de la creación; intención abstracta, presente en la forma de una entidad, si se trata de un análisis estructural. Quizá ha llegado el momento de elaborar una crítica positiva; en la cual a la búsqueda de las causas se sustituyera la búsqueda de las leyes. La interrogación crítica es entonces: ¿por medio de qué relación, en relación con qué otra cosa distinta de ella, se produce la obra? Lo positivo, como se sabe, se opone también a lo negativo. Y Auguste Comte opone el análisis "desmistificante" de los científicos del estado metafísico (que construyen entidades absolutas: verdaderas caricaturas de la realidad) al conocimiento positivo, único capaz de extraer las relaciones reales. Como también se sabe, la ideología metafísica y la ciencia positiva no son respuestas diferentes a una misma pregunta: para pasar al estado positivo, hay que cambiar la pregunta misma. Ahora bien, el método estructural se contenta con dar una nueva respuesta a la vieja pregunta de la estética, tal como los escritores mismos la plantearon. La verdadera pregunta crítica no es: ¿Qué es la literatura?, es decir: qué se hace cuando se escribe (¿o cuando se lee?); sino ¿a qué tipo de necesidad remite una obra?, ¿de qué está hecha, qué le da su realidad? La pregunta crítica debe referirse a la materia trabajada, y a los medios que la trabajan.

La estructura es entonces lo que, en el exterior de la obra, la desposee de su falsa interioridad (la que le atribuye una causa íntima), y llega a

⁸ Esta distinción es también cierta forma de parecido. A partir de la pregunta: ¿qué es la literatura?, todas las obras se parecen.

manifestar ese defecto fundamental sin el cual no existiría. Aquí el de acercamiento con la lingüística y el psicoanálisis adquiere todo su sentido. La obra literaria está también doblemente articulada: en el nivel de las secuencias (la fábula) y de los temas (las figuras) primero, que instituyen un orden, o más bien dan la ilusión de un orden; es en ese nivel donde se colocan las teorías estéticas que tratan la obra como un organismo. En otro nivel, la obra está articulada en relación con la realidad sobre cuyo fondo se destaca: no una realidad "natural", dato empírico; sino esa realidad elaborada en la cual los hombres (los que escriben y los que leen) viven, que es su ideología. Es sobre el fondo de esta ideología, lenguaje ordinario y táctico, que se hace la obra: no para decirlo, revelarlo, traducirlo, darle una forma explícita; sino para dar lugar a esa ausencia de palabras sin la cual no habría nada que decir. Así, conviene interrogar a la obra sobre lo que no dice, y no puede decir, puesto que está hecha para no decirlo, para que se produzca ese silencio. Que la obra refleje un orden, será entonces lo inesencial: es su desorden (su desarreglo) real lo que es significativo. El orden que se da no es sino un orden imaginado, proyectado allí donde no hay orden, y que sirve para resolver ficticiamente los conflictos ideológicos: resolución tan ficticia que su fragilidad aparece en la letra misma del texto donde, más que las concordancias, se destacan las incoherencias, lo inconcluso. No se trata ya entonces de defectos sino de reveladores insustituibles. Esa distancia que separa a la obra de la ideología a la que transforma se encuentra en su letra misma: la separa también de ella misma, deshaciéndola al mismo tiempo que la hace. Puede definirse un nuevo tipo de necesidad: por la ausencia, por la falta. La obra no existe sino porque con ella se produce un nuevo desorden, en relación (y esa relación no es de conformidad) con el desorden de la ideología (que no podría ser organizado como un sistema). La obra extrae su forma de ese inacabamiento, que permite identificar a su lado la presencia actuante de un conflicto. Más que el de su estructura, el concepto esencial de ese análisis sería el de desequilibrio. Mediante la obra se exhibe un defecto tal que comienza a pronunciarse allí una verdad inédita: para quien trate de conocerla, establece una relación original con la realidad, inaugura la forma reveladora de un saber.⁹

⁹ Para un principio de aplicación de este método, véase *Pour une théorie de la production littéraire*, Tercera Parte (Ed. Maspero).

ANTONIO GRAMSCI

CRITERIOS LITERARIOS: CULTURAL, POLÍTICO Y ARTÍSTICO

CRITERIOS METODOLÓGICOS*

Sería absurdo pretender que cada año o cada diez años la literatura de un país produzca un *Promessi sposi* o un *Sepolcri*, etc. Precisamente por esto la actividad crítica normal no puede dejar de tener un carácter predominantemente "cultural", ser una crítica de "tendencias" si no quiere cometer un continuo asesinato en masa (y en este caso, ¿cómo escoger la obra que se va a asesinar, el escritor que se va a calificar de ajeno al arte? Este problema parece insignificante y, sin embargo, es fundamental si lo concebimos desde el punto de vista de la organización moderna de la vida cultural). Una actividad crítica permanentemente negativa, compuesta de omisiones, de demostraciones de que la obra analizada es "no-poesía" y no "poesía", sería pesada e indignante: la "selección" parecería una caza del hombre o una elección "casual" y, por tanto, insignificante.

Parece evidente que la actividad crítica debe tener siempre un aspecto positivo, en el sentido de que debe poner de relieve un valor positivo en la obra examinada, un valor que si no es artístico puede ser cultural y no valdrá entonces sólo para el libro en cuestión —salvo en casos excepcionales— sino para las obras producidas por toda la tendencia cultural. Sobre la selección: el criterio más simple, además de la intuición del crítico y del examen sistemático de toda la literatura, tarea colosal y prácticamente imposible de realizar individualmente, parece el del "éxito editorial", entendido en dos sentidos: "éxito de lectores" y "éxito ante los editores". En los países donde la vida intelectual está controlada por los órganos gubernamentales, este éxito tiene su significado, porque indica la orientación que el Estado quisiera dar a la cultura nacional.

Partiendo de los criterios de la estética crociana, se presentan los mismos problemas: puesto que en todas partes podemos encontrar "fragmentos" de poesía, tanto en el "Amore illustrato" como en la obra científica estrictamente especializada, el crítico lo ha de conocer "todo" para poder descubrir la "perla" en medio del fango. En realidad, cada crítico tiene la sensación de pertenecer a una organización cultural que opera como un todo; lo que escapa a uno de ellos es "descubierto" y señalado por otro, etc. La misma inundación de "premios literarios" no es más que una manifestación, más o menos bien organizada, con más o menos ele-

* De *Quaderni del carcere*. En: A. Gramsci, *Cultura y literatura*, selección, prólogo y trad. de J. Solé-Tura, Ed. Península, Madrid, 1967, pp. 274-277.

mentos de fraude, de este servicio de señalización colectiva de la crítica literaria militante.

Debe observarse que, en determinados periodos históricos, la actividad práctica puede absorber las principales inteligencias creadoras de una nación: en cierto sentido, las mejores fuerzas humanas se concentran, durante estos periodos, en la tarea estructural y todavía no se puede hablar de superestructuras; en Norteamérica, ésta ha sido la base de la teoría sociológica que quiere justificar la falta de un florecimiento cultural humanístico y artístico en los Estados Unidos. En todo caso, para tener como mínimo una apariencia de validez, esta teoría debe poder mostrar una vasta actividad creadora en el terreno práctico, aunque deje sin respuesta la siguiente cuestión: si esta actividad "poético-creadora" existe y está llena de vida, si exalta todas las fuerzas vitales, todas las energías, todos los entusiasmos del hombre, ¿por qué no exalta la energía literaria, por qué no crea una épica? Surge, pues, la duda legítima de si no se trata de energías "burocráticas", de fuerzas no expansivas universalmente, sino represivas y brutales: ¿puede pensarse que los constructores de las pirámides, esclavos tratados a fuerza de latigazos, concebían líricamente su actividad? Debe señalarse que las fuerzas que dirigen esta grandiosa actividad práctica no son represivas únicamente con respecto al trabajo instrumental —cosa comprensible— sino que lo son universalmente. Éste es, precisamente, el aspecto típico, el aspecto que —como en los Estados Unidos— hace que se manifieste una cierta energía literaria en los refractarios a la organización de la actividad práctica, actividad que se quiere presentar como una "épica" en sí misma. Sin embargo, la situación es mucho peor allí donde la nulidad artística no está compensada ni siquiera por una actividad práctico-instrumental de cierta grandiosidad y se justifica la nulidad artística con una actividad práctica que se "verificará" en el futuro y producirá, a su vez, una actividad artística.

En realidad, cada fuerza innovadora es represiva frente a sus propios adversarios, pero es expansiva porque desencadena fuerzas latentes, las potencia y las eleva: la expansividad es, con mucho, su característica distintiva. Las restauraciones, sea cuál sea el nombre con que se presenten —y especialmente las restauraciones actuales— son universalmente represivas: el "padre Bresciani", la literatura brescianista resultan predominantes. La psicología que precede a esta manifestación intelectual es la creada por el pánico, por un terror cósmico ante fuerzas diabólicas que no se comprenden ni se pueden controlar más que con una coerción represiva universal. El recuerdo de este pánico (de su fase aguda) perdura durante mucho tiempo y dirige la voluntad y los sentimientos; desaparecen la libertad y la espontaneidad creadoras y no queda más que el hastío, el espíritu de venganza, la obcecación estúpida, alimentada por la melifluidad jesuítica. Todo se convierte en práctico (en sentido peyorativo), todo es propaganda, polémica, negación implícita, en forma

mezquina, estrecha, a menudo innoble e indignante, como en el caso del *Ebreo di Verona*.

Está la cuestión de la juventud literaria de una generación. Al juzgar a un escritor, de quien se examina el primer libro, debe tenerse en cuenta la "edad", porque el juicio siempre será, también, cultural: el fruto agrio de un joven puede apreciarse como una promesa. Pero los frutos podridos no son promesas, aunque parezcan tener el mismo gusto que los agrios. [..]

CRÍTICA POLÍTICA Y CRÍTICA ARTÍSTICA *

La relación artística demuestra, especialmente en la filosofía de la praxis, la fatua ingenuidad de los papagayos que creen poseer, con unas cuantas fórmulas estereotipadas, la llave para abrir todas las puertas (estas llaves se llaman, propiamente, "ganzúas").

Dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico-social, pero uno de ellos puede ser un artista y el otro un simple adulator. Agotar la cuestión limitándonos a describir lo que ambos representan o expresan socialmente, es decir, resumiendo con mayor o menor acierto las características de un determinado momento histórico-social significa no desflorar ni siquiera el problema artístico. Todo esto puede ser útil y necesario y lo es ciertamente, pero en otro terreno: en el de la crítica política, la crítica de las costumbres, en la lucha por destruir y superar determinadas corrientes sentimentales y creencias, ciertas actitudes ante la vida y el mundo; no es crítica e historia del arte y no puede presentarse como tal so pena de confusiónismo y de atraso o estancamiento de los conceptos científicos, es decir, so pena de no alcanzar, precisamente, los objetivos inherentes a la lucha cultural.

Un determinado momento histórico-cultural no es nunca homogéneo, sino lleno de contradicciones. Adquiere "personalidad", es un "momento" de la evolución, por el hecho de que en él una cierta actividad fundamental de la vida predomina sobre las demás, representa una "punta" histórica: por esto presupone una jerarquía, un contraste, una lucha. Deberían representar este momento el o los que representan la actividad dominante, la "punta" histórica: pero ¿cómo juzgar quién representa las demás actividades, los demás elementos? ¿No son éstos, también, "representativos"? ¿Y no es también representativo del "momento" aquel que expresa sus elementos "reaccionarios" y anacrónicos? O bien deberá considerarse representativo a quien expresa todas las fuerzas y todos los elementos en contraste y en lucha, es decir, a quien representa las contradicciones del conjunto histórico-social?

Puede pensarse, incluso, que una crítica de la civilización literaria, una lucha por crear una nueva cultura sea artística en el sentido de que de la

* En: *Cultura y literatura*, ed. cit., pp. 259-261.

nueva cultura nacerá un nuevo arte, pero esto parece un sofisma. De todos modos quizá sea partiendo de estos presupuestos, como mejor se comprenderá la relación De Sanctis-Croce y las polémicas sobre el contenido y la forma. La crítica de De Sanctis es militante, no "fríamente" estética; es la crítica de un periodo de luchas culturales, de contrastes entre concepciones del mundo antagónicas. Los análisis de contenido, la crítica de la "estructura" de las obras, es decir, de la coherencia lógica e histórico-actual de los sentimientos representados artísticamente, están ligadas a esta lucha cultural; en esto, precisamente, parece consistir la profunda humanidad y el humanismo de De Sanctis, que tan simpática hacen todavía hoy la figura del crítico. Agradece sentir en él el fervor apasionado del hombre de partido, el hombre de sólidas convicciones morales y políticas que no oculta, no intenta jamás ocultar. Croce consigue diferenciar estos dos aspectos del crítico, orgánicamente unidos y fundidos en De Sanctis. En Croce se encuentran los mismos motivos culturales que en De Sanctis, pero en el periodo de su expansión y triunfo: continúa la lucha, pero por un refinamiento de la cultura (de una cierta cultura), no por su derecho a la vida: la pasión y el fervor romántico se han convertido en una superior serenidad y en una indulgencia llena de bondad y simpatía. Pero ni siquiera en Croce se trata de una posición permanente: entra en una fase en que la serenidad y la indulgencia se quiebran y afloran la acrimonia y la cólera reprimidas: fase definitiva, no agresiva y ferviente, no se puede comparar, pues, con la de De Sanctis.

En resumen, el tipo de crítica literaria propio de la filosofía de la praxis es el de De Sanctis, no el de Croce o cualquier otro (y menos que nadie, Carducci): debe fundir la lucha por una nueva cultura, es decir, por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, de los sentimientos y de las concepciones del mundo, con la crítica estética o puramente artística, bien con un fervor apasionado, bien en forma de sarcasmo.

EL CRITERIO POLÍTICO Y EL CARÁCTER ARTÍSTICO DE UNA OBRA*

El hecho de que se llegue a negar el carácter artístico de una obra puede servir al crítico político para demostrar que Fulano no pertenece, como artista, a aquel determinado mundo político y que puesto que su personalidad es predominantemente artística, dicho mundo político no opera en su vida más íntima, más auténtica: Fulano es, por consiguiente, un comediante de la política, quiere hacernos creer que es lo que no es, etc. El criterio político denuncia, pues, a Fulano, no como artista sino como "oportunist político".

* En: *Cultura y literatura*, ed. cit., pp. 266-267.

BIBLIOGRAFÍA TEMÁTICA

I. EL MARXISMO Y LA ESTÉTICA

- A. G., "Marxismo e problemi di estetica (1945-1955)". *Ragionamenti*, I, n. 5-6, 1956.
- Apresian, Z. G., "Razrabotka esteticheskogo nasledia K. Marksa i F. Engelsa v 30-x godaj" (La elaboración de la herencia estética de K. Marx y F. Engels en los años 30). *Voprosy filosofii*, n. 9, Moscú, 1966.
- Arte y marxismo*. Hacia una estética marxista. *Unión*, n. 1, La Habana, 1964. Trabajos de Adolfo Sánchez Vázquez, Louis Aragon, Roger Garaudy, Ernst Fischer, Galvano della Volpe y György Lukacs.
- Arvatov, Boris. "Marx o judozhestvennoi restavratsii" (Marx y la restauración artística). *LEF*, n. 3, Moscú, 1923.
- Arvatov, Boris, *Poetika sotsiologicheskaya* (Poética sociológica). Federatsia, 1928.
- Astajov, I. B., *Chto takoe estetika. Estetika kak nauka* (¿Qué es la estética? La estética como ciencia). Moscú, 1962.
- Banfi, Antonio, *I problemi di una estetica filosofica*. Mesina-Florenzia, 1961.
- Banfi, Antonio, "Leçons d'esthétique". *Recherches Internationales*, n. 38, París, julio-agosto de 1963.
- Baxandall, Lee, "Marxism and Aesthetic. A Critique of George Plekhanov". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, primavera, Cleveland, 1967.
- Bloch, Ernst, "Leninist der Schaubühne". *Aufbau*, n. 9, Berlín, 1956.
- Bogdanov, A., "Religion, Art and Marxism". *Labour Monthly*, Londres, agosto de 1924.
- Borev, Y., "Problema revisionizma v esticheskoj teorii" (El problema del revisionismo en la teoría estética). *Inostrannaja literatura*, n. 4, Moscú, 1958.
- Borshikov, V. I., "Esteticheskie nasledie M. Gorkogo, oruzhie borbi protiv revisionizma" (La herencia estética de M. Gorki, arma de lucha contra el revisionismo). *Voprosy filosofii*, n. 12, Moscú, 1958.
- Bozal Fernández, Valeriano. "Introducción" a C. Marx y F. Engels, *Sobre arte y literatura*. Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
- Bradac, Olga, "Aesthetic Trends in Russia and Czechoslovakia". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, IX ii, Cleveland, diciembre de 1950.
- Breitbart, S., "Svidg v formalizm" (Desplazamiento hacia el formalismo). *Literatura i markizism*, I, Moscú, 1929.
- Brett, Vladimir, "Jean Richard Bloch et l'esthétique révolutionnaire. *La Nouvelle Critique*, n. 137, París, 1962.
- Burnham, James, "Marxism and Aesthetics". *The Symposium*, IV, enero de 1933.
- Burov, A., "Dos problemas fundamentales de la estética marxista". *Literatura soviética*, n. 3, Moscú, 1957.
- Bursoy, B. I., "Las ideas estético-literarias de G. V. Plejánov" en G. V. Plejánov, *Literatura i estetika* (Literatura y estética), t. I. Gosudarstvennoe Izdatelstvo Judozhestvennoj Literatury, Moscú, 1958.
- Bushmin, A., "Metodologicheskie problemy literaturovedenia" (Problemas metodológicos de la ciencia de la literatura). *Kommunist*, n. 9, Moscú, 1966.
- Calverton, Victor F., "The Sociological Aesthetics of the Bolcheviki". *American Journal of Sociology*, Chicago, noviembre de 1929.
- Cardoza y Aragón, Luis, "Las ideas estéticas de Marx". *Círculos concéntricos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1967.
- Caretti, L., "I concetti di marxismo e di letteratura". *Itinerari*, n. 6, 1953.

- Cazalis, Segundo, "Hacia una estética dialéctica". *Revolución*, La Habana, 28 de enero de 1964.
- Contessi, P., "Questioni di estetica e di materialismo dialettico". *Il Mulino*, n. 6, junio de 1954.
- Costa Lima, Luis, "Trotsky: Arte e Marxismo". *Estudios Universitarios*, Río de Janeiro, julio-septiembre de 1963.
- Chinko, E., "De certains caractères communs des esthétiques programmatiques". *Questions Actuelles du Socialisme*, n. 27, París, 1954.
- Chuzhak, N., *K estetike marksizma* (Hacia la estética del marxismo). Irkutsk, 1912.
- Daix, Pierre, "Révolution et contre-révolution en esthétique". *La Nouvelle Critique*, n. 9, París, 1949.
- Daix, Pierre, "Lukacs et nous". *Les Lettres Françaises*, París, 6 de marzo de 1968.
- Della Volpe, Galvano, "I problemi e il metodo di un'estetica materialista". *Il pensiero critico*, Milán, 1951.
- Della Volpe, Galvano, "La estetica dopo Gramsci". *Il Contemporaneo*, n. 1-2, Roma, 1958.
- Della Volpe, Galvano, *Crisis de la estética romántica*. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1964.
- Della Volpe, Galvano, "Problemas de una estética científica" en *Lo verosímil fílmico y otros ensayos*. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- Demecs, D. D., *A Critical Analysis of Georg Lukacs' Social Philosophy of Art*. Ph. Dissertation, State University of New York at Buffalo, 1965.
- Demetz, Peter, "Early Beginnings of Marxist Literary Theory". *Germanic Review*, n. 29, Nueva York, 1954.
- Demetz, Peter, *Marx, Engels und die Dichter*. Stuttgart, 1959.
- Denike, Y. P., "Marx ob iskusstve" (Marx y el arte). *Iskusstvo*, n. 1, Moscú, 1923.
- Deutscher, Isaac, "Las ideas estéticas de Trotsky sobre el arte y el hombre". *Tribuna Socialista*, mayo de 1963.
- Deutscher, Isaac, "No sólo de política..." en *Trotsky, el profeta desarmado*, capítulo III. Era, México, 1968.
- "Discussion on Aesthetics". *Chinese Literature*, n. 3, Pekín, 1957.
- Dneprov, Vladimir, "The Aesthetic of the Unconscious". *Soviet Review*, Moscú, diciembre de 1961.
- Eyot, Yves, "Recherches et réflexions sur l'esthétique". *La Nouvelle Critique*, n. 156-157, París, 1964.
- Faucci, D., "L'estetica del marxismo" en *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, t. IV. Marzorati, Milán, 1959-1961.
- Flo, Juan J., "¿Estética antidogmática o estética no marxista?" *La Gaceta de Cuba*, n. 31, La Habana, enero de 1964.
- Fojt, U., "Problematika sovremennoi marksistskoi literatury". *Pechat i revoliutsia*, n. 2, 1927.
- Fox, Ralph, "Marxism and Literature" en *The Novel and the People*. International, Nueva York, 1945.
- Francastel, "Arte, forma y estructura" en *Estructuralismo y estética*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969. Recopilación.
- Freville, Jean, "La littérature et l'art dans l'oeuvre de Marx et d'Engels" en C. Marx y F. Engels, *Sur la littérature et l'art*. Editions Sociales, París, 1954.
- Friche, Vladimir, M., *Sotsiologua iskusstva* (Sociología del arte). GIZ, Moscú, 1926.
- Friche, Vladimir M., "Problemy sotsiologicheskoi poetiki" (Problemas de la poética sociológica). *Vesnik Kommunisticheskoi Akademii*, XVII, 1926.
- Friche, Vladimir M., *Problemy iskusstvovedenia* (Problemas de la ciencia del arte). Moscú-Leningrado, 1931.
- Fridlender, G. M., "Problemy realizma v trudaj K. Marksa i F. Enguelsa" (Problemas del realismo en los trabajos de K. Marx y F. Engels). *Voprosy filosofii*, n. 3, Moscú, 1958.
- Fridlender, G. M., *K. Marx, F. Engels i voprosy literatury*. Moscú, 1962.
- Garaudy, Roger, "E. Fischer y el debate sobre la estética marxista". *Unión*, n. 1, La Habana, 1965.
- Gisselbrecht, A., "Tâches et réalisations de la recherche marxiste en esthétique". *Recherches Internationales*, n. 38, París, 1963.
- Gisselbrecht, A., "Notas para una estética marxista". *Unión*, n. 4, La Habana,

- na, 1965.
- Goffenshefer, V., *Iz istorii marksistskoi kritiki. Pol Lafarg i borba za realizma* (De la historia de la crítica marxista. Paul Lafargue y la lucha por el realismo). Sovietski Pisatel, Moscú, 1967.
- Goldstein, A. F., *Kultura proizvodstva i estetika truda* (Cultura de la producción y estética del trabajo). Mashinostroenie, Moscú, 1968.
- Grib, V. y Kemenov, V., "Esteticheskie vzgliady Marksa". *Sovietskoe iskusstvo*, Moscú, 14 de marzo de 1933.
- Guiducci, A., "Estetica e marxismo: G. Lukacs". *Passato e presente*, n. 3, Roma, 1958.
- Guiducci, A., *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*. Feltrinelli, Milán, 1967.
- Gurméndez, Carlos, "Una Estética Anti-Estética". *Índice*, n. 198, Madrid, julio de 1965. Sobre la Estética de G. Lukacs.
- Gutiérrez Alea, Tomás, "Donde menos se piensa salta el cazador de brujas". *La Gaceta de Cuba*, n. 31, La Habana, enero de 1964. Respuesta al artículo de J. J. Flo: "¿Estética antidogmática o estética no marxista?"
- Hall, Vernon, "Marxism and Literature" en *A Short History of Literary Criticism*. Gotham Paperback, 1963.
- Harap, Louis, "Aesthetic Experience and Society". *Science and Society*, I, Nueva York, 1936-1937.
- Harrington, Michael, "A Marxist Approach to Art". *The New International*, primavera, Nueva York, 1956.
- Hazard, Clifton E., *Lenin and Literature from an examination of his writings*. M. A. Thesis. Universidad de Columbia, Nueva York, 1953.
- Heller, Agnes, "Lukacs' Aesthetic". *New Hungarian Quarterly*, invierno, Budapest, 1966.
- Hultberg, H., *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brecht*. Copenhague, 1962.
- Ježuitov, A., *Voprosy realizma v estetike Marksa i Enguela* (Problemas del realismo en la estética de Marx y Engels). Moscú-Leningrado, 1963.
- Ivashova, V., "Angliskie revisionistiskie marksizma (Los revisionistas ingleses del marxismo)". *Oktiabr*, n. 8, Moscú, 1958. Crítica de las ideas de E. Thomson, J. Berger y otros.
- Jackson, T. A., "Marx and Shakespeare". *International Literature*, n. 2, Moscú, 1936.
- Kagan, M., "Esthetics and the present day". *Current Digest of the Soviet Press*, Nueva York, 18 de noviembre de 1959.
- Kettle, Arnold, "Marxism and Literature". *University Forward*, Londres, mayo de 1939.
- Klanitsa, T., *El marxismo y la ciencia literaria*. Budapest, 1964.
- Kligender, Francis D., *Marxism and Modern Art*. Londres, 1953.
- Koch, Hans, *Franz Mehring Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie*. Berlín, 1959.
- Korallov, M., "Gramsci ob iskusstve" (Gramsci y el arte). *Teatr*, n. 12, Moscú, 1961.
- Kozlov, L. F., "Sovremenny revisionizm i ego suschnost" (Esencia del revisionismo actual) en *Protiv revisionizm v estetike* (Contra el revisionismo en estética). Moscú, 1960.
- Lebedev, A., *Antonio Gramsci o kulture i iskusstve* (Antonio Gramsci sobre la literatura y el arte). *Iskusstvo*, Moscú, 1965.
- Le Roy, *Marxism and Modern Literature*. American Institute for Marxist Studies, Nueva York, 1967.
- L'estetica marxistica nell'Enciclopedia Sovietica*. Roma, 1950.
- Lifshits, Mijáil, "K voprosu ob esteticheskij vzgliady Marksa" (Sobre el problema de las ideas estéticas de Marx). *Izvestia OVKON*, n. 1, Moscú, 1927-1928.
- Lifshits, Mijáil, "Marx" en *Literaturnaya Entsiklopedia* (Enciclopedia de Literatura), t. 6. Moscú, 1932.
- Lifshits, Mijáil, "Gueorgui Plejanov". *Literatura soviética*, n. 12, Moscú, 1956.
- Lifshits, Mijáil, *Marx und die Ästhetik*. Dresde, 1959.
- Lifshits, Mijáil, "El marxismo y los problemas estéticos". *Cuba Socialista*, n. 20, La Habana, abril de 1963.
- L. L., "El dogmatismo de los literatos". *Realidad*, n. 16, Roma, marzo de 1968.
- Lukacs, Georg, "Introducción a los escri-

- tos estéticos de Marx y Engels" en su *Aportaciones a la historia de la estética*. Grijalbo, México, 1966.
- Lunacharsky, Anatoli, "Art and marxism". *Modern Quarterly*, V, Baltimore, 1928.
- Lupi, S., "L'antiestetica de Brecht". *Rivista di Estetica*, Padua, septiembrediciembre de 1963.
- Machaskova, V., *Der junge Engels und die Literatur*. Berlín, 1961.
- Maldonado, Carlos, "En torno a los aportes de la polémica estética". *Aurora*, n. 10, Santiago de Chile, 1967.
- Mao Tun, "The Key Problems in Art and Literature". *Chinese Literature*, n. 4, Pekín, 1956.
- Marxistskoe iskusstvoznanie i V. M. Friche* (La ciencia marxista del arte y V. M. Friche). Moscú, 1930.
- Mashek, V., "La teoría de la información y la investigación estética". *Revista de filozofie*, n. 8, Bucarest, 1967.
- Maslov, Vera, "Lukacs Man-Centered Aesthetics". *Philosophy and Phenomenological Research*, Nueva York, junio de 1967.
- Matthiessen, F. O., "Marxism and Literature". *Monthly Review*, Nueva York, marzo de 1953.
- Meilaj, B., "Lenin o Kulture i iskusstve" en *Voprosy literatury i estetiki* (Problemas de literatura y estética). Sovietski Pisatel, Leningrado, 1958.
- Mejía Duque, Jaime, "Lenin y la literatura y el arte" en *Literatura y realidad*. La Oveja Negra, Medellín, Colombia, 1969.
- Mezentsev, P., *Esteticheskie vzgliady V. I. Lenina* (Las ideas estéticas de V. I. Lenin). Knizhnoe Izdatelstvo, Kishinev, 1959.
- Morawski, Stefan, "Objeto y método de la estética". *Studia Filozoficzne*, n. 3-4, Varsovia, 1963.
- Morawski, Stefan, "Is Aesthetics a Philosophical Discipline" en *Memorias del XIII Congreso Internacional de Filosofía*. t. VIII. UNAM, México, 1964.
- Morawski, Stefan, "Lenin as Literary Theorist". *Science and Society*, XXIX, Nueva York, 1965.
- Morawski, Stefan, "Pablo Lafargue y el desarrollo de una estética marxista". *Casa de las Américas*, n. 57, La Habana, noviembre-diciembre de 1969.
- Mühlberg, Hedi, "Die Grundfrage der Philosophie und die Ästhetic". *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, VIII/9, Berlín, 1960.
- Musolino, Rocco, "Per una ricerca sull'estetica Labriola" en *Marxismo ed estetica in Italia*. Riuniti, Roma, 1963.
- Musolino, Rocco, "La problematica estetica di Galvano della Volpe" en *Marxismo ed estetica in Italia*. Riuniti, Roma, 1963.
- Mustanova, E., "Marks i literatura" (Marx y la literatura). *Na podiome*, n. 3, 1933.
- Nedoshivin, G. A., "Protiv chuzhdij ideinij vlianii v estetike" (Contra las influencias ideológicas extrañas en estética). *Voprosy filosofii*, n. 3, Moscú, 1959.
- Nedoshivin, G. A., "Nekotorye teoreticheskie problemy nahesi estetiki (Algunos problemas teóricos de nuestra estética) en *Voprosy estetiki*. t. 6. Iskusstvo, Moscú, 1964.
- Negru, R., "La estética implicada en la doctrina de Carlos Marx". *Revista de filozofie*, n. 5, Bucarest, 1968.
- Nikolaiev, P. A., *Estetika i literaturnie teorii G. V. Plejanova* (Estética y teorías literarias de J. V. Plejánov). Iskusstvo, Moscú, 1968.
- Novak, Mirko, "L'esthétique tchèque contemporaine". *Revue d'Esthétique*, París, 1957.
- Novozhilova, L. I., *Sotsiologui iskusstva. Iz istorii sovetskoi estetiki 20-godov* (Sociología del arte. De la historia de la estética soviética de los años 20). Universidad de Leningrado, Leningrado, 1968.
- "O zadachy marksistsko-leninskoi estetiki" (Sobre las tareas de la estética marxista-leninista). *Voprosy filosofii*, n. 4, Moscú, 1955.
- Ochnocki, Aleksander, "Marksowskiej koncepcji alienacji estetycznej" (La concepción de Marx de la enajenación estética). *Studia Estetyczne*, n. 2, Varsovia, 1965.
- Olivier, Paul, "Zu einigen Fragen der Ästhetic". *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, VII/3, Berlín, 1959.
- Orlov, V., *Tejnika i estetika* (Técnica y estética). Moscú, 1962.

- Ovsiannikov, M. F., "Marx i osnovy estetiki" (Marx y los fundamentos de la estética). *Voprosy literatury*, n. 5, Moscú, 1958.
- Ovsiannikov, M. F., "Aparición y desarrollo de la estética marxista-leninista" y "La etapa leninista en el desarrollo de la estética marxista" en *Osnovy marksistsko-leninskoi estetiki* (Fundamentos de estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, Moscú, 1960.
- Ovsiannikov, M. F., "Burzhuasnaia estetika i deistvitelnost" (La estética burguesa y la realidad). *Kommunist*, n. 2, Moscú, 1965. Sobre el V Congreso Internacional de Estética.
- Paloczi-Horvath, George, "That Paralysing Aparition, Beauty; Notes on Humanist and Marxist Aesthetics". *Modern Quarterly Miscellany*, n. 1, Londres, 1947.
- Pazurav, Stanislaw, "Uwagi o strukturze myśli estetycznej Marksa" (Notas sobre la estructura del pensamiento estético de Marx). *Studia Estetyczne*, n. 2, Varsovia, 1965.
- Permiakov, S. M., "O subiektivitchij tendentsiakh v estetike" (Sobre las tendencias subjetivistas en estética). *Voprosy filosofii*, n. 5, Moscú, 1961.
- Persov, V., "K voprosu ob edinoini marksistskoi nauke o literature" (Sobre el problema de la ciencia única de la literatura). *Literaturnaia Gazeta*, Moscú, 14 de abril de 1930.
- Phillips, William, "The Esthetic of the Founding Fathers". *Partisan Review*, IV iv, Nueva York, 1938.
- Plebe, Armando, "L'estetica marxistica" en *Proceso all'estetica*. Florencia, 1959.
- Plebe, Armando, "Sovremennaia marksistskaya estetika Italii" (La estética marxista actual en Italia). *Voprosy filosofii*, n. 9, Moscú, 1968.
- Pracht, Erwin, "Bertolt Brecht und die marxistische Ästhetic (Über die soziale Funktion der Kunst) en *Akten des XIV. Internationalen Kongresses für Philosophie*. Herder, Viena, 1969.
- Protiv revisionizm v estetike* (Contra el revisionismo en estética). Moscú, 1960. Recopilación de trabajos de D. F. Kozlov, M. P. Baskin, I. A. Maseev, B. I. Schraguin, B. M. Nikiforov e I. V. Yarovskaya.
- Rader, Melvin, "Marxist Interpretation of Art and Aesthetic Value". *British Journal of Aesthetics*, Londres, julio de 1967.
- Reiser, Max, "The Aesthetic Theory of Socialist Realism". *Journal of Aesthetics and Criticism*, XVI ii, Cleveland, diciembre de 1957.
- Reiser, Max, "Russian Aesthetics today and their historical background". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, otoño, Cleveland, 1963.
- Revueltas, José, *Libertad del arte y estética mediatizada*. México, 1965.
- Samson, Leon, "A Proletarian Philosophy of Art". *Modern Quarterly*, V ii, Baltimore, 1929.
- Sánchez Macgregor, Joaquín, "En torno a una estética marxista". *Unión*, n. 7, La Habana, 1963.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Ideas estéticas en los Manuscritos económico-filosóficos de Marx". *Dianoia*, UNAM, México, 1961.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Estética y marxismo". *Unión*, n. 1, La Habana, 1964 (texto ligeramente retocado en *Cuadernos Americanos*, n. 5, México, 1964 y en *Las ideas estéticas de Marx*. Era, México, 1965).
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Vicisitudes de las ideas estéticas de Marx" en *Las ideas estéticas de Marx*. Era, México, 1965.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Notas sobre Lenin y el arte". *Casa de las Américas*, n. 57, La Habana, marzo-abril de 1970.
- Scherbina, V. R., "Ob esteticheskij ideaj G. V. Plejanova". *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1956.
- Schiller, Franz, "Franz Mehring und die Marxistische Literaturwissenschaft". *International Literatur*, II/2, Moscú, 1932.
- Sillen, Samuel, "The Literary Views of Marx and Engels". *Daily Worker*, Chicago, 17 y 18 de abril de 1947.
- Sindelar, Dusan, "Contemporary Czech Aesthetic". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVIII, Cleveland, septiembre de 1959.
- Somerville, John, "Philosophy of Art in

- the Soviet Union". *American Slavic and East European Review*, IV. 1941 (también en *Soviet Philosophy*. Nueva York, 1946).
- Stolovich, L. N., *Predmet estetiki* (El objeto de la estética). Moscú, 1961.
- Suvorov, Y. V., "Ob opredelenii predmeta estetiki kak nauki" (Sobre la definición del objeto de la estética como ciencia) en *Problemy estetiki* (Problemas de estética). Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, Moscú, 1958.
- Trofimov, P. S., Borev, Y., Vanslov, V., Skatershikov, V., "Printsipy marksistsko-leninskoi estetiki" (Principios de la estética marxista-leninista). *Kommunist*, n. 16, Moscú, noviembre de 1954.
- Trofimov, P. S., "Marksistsko-leninskaja estetika kak nauka" (La estética marxista-leninista como ciencia) en *Voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Problemas de la estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, Moscú, 1956. Recopilación.
- Trofimov, P. S., "Kritika osnovnij napravlenij v sovremennom burzhuaznom reakcionnom iskusstve i estetike" (Crítica de las tendencias fundamentales del arte reaccionario burgués y de la estética) en *Voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Problemas de la estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, Moscú, 1956.
- Trofimov, P. S., *Esteticheskie vzgliady G. V. Plejanova* (Las ideas estéticas de G. V. Plejánov). Znanie, Moscú, 1956.
- Troschenko, E., "Marx on literature". *International Literature*, n. 6, Moscú, 1934.
- Tsenkov, B., "Lenin y algunos problemas actuales de la estética". *Filosofska Mysl*, n. 4, Sofía, 1967.
- Tsenkov, B., "Problemas estéticos en la obra de Marx, *Manuscritos económico-filosóficos*". *Filosofska Mysl*, n. 4, Sofía, 1968.
- Vaross, Marian, *La estética, el arte y el hombre*. Tatram, Bratislava, 1969.
- Vaross, Marian, "El punto de vista antropológico en el arte y la estética". *Estetika*, n. 1, Praga, 1969.
- Vasileva, Y. S., *Proizvodstvennaya estetika i effektivnost truda* (La estética productiva y la efectividad del trabajo). *Ekonomika*, Moscú, 1968.
- Volek, Jaroslav, "Estetyka jako nauka i estetyka jako program" (La estética como ciencia y la estética como programa). *Estetyka*, II, Varsovia, 1961.
- Voprosy estetiki. t. 8: Krizis zapadnoevropejskogo iskusstva i sovremennaya zarubezhnaya estetika* (Problemas de estética. t. 8: La crisis del arte de Europa Occidental y la estética extranjera contemporánea). *Iskusstvo*, Moscú, 1968.
- Voprosy literaturovedenia v svete trudov I. V. Stalina* (Los problemas de la ciencia literaria a la luz de los trabajos de J. V. Stalin). Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1951. Recopilación.
- Wekwerth, M., "Auffinden einer aesthetischen Kategorie". *Sinn und Form*, n. especial, Berlín, 1957.
- Yao Wen-yuan, "Revisionist ideas in literature". *Chinese literature*, n. 2, Pekín, 1958.
- Yegorov, A. G., "Against subjectivism in the theory of art". *Soviet Literature*, n. 1, Moscú, 1955.
- Yegorov, A. G., "Protiv revisionizm v estetike" (Contra el revisionismo en estética). *Voprosy filosofii*, n. 9, Moscú, 1958.
- Yegorov, A. G., "Leninskaja teorija otrazhenija i sovremennoi revisionizm v estetike". *Voprosy filosofii*, n. 5, Moscú, 1959.
- "Za chto vojut revisionist ot literatury" (Por qué luchan los revisionistas en el terreno de la literatura). *Kommunist*, n. 2, Moscú, 1959.
- Zimenko, V. M. y Sitnik, K. A., "La estética marxista-leninista, nueva época en la historia del pensamiento estético", capítulo III de *Ensayos de estética marxista-leninista*. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.
- Zis, A., "Protiv revisionizm v estetike" (Contra el revisionismo en estética). *Iskusstvo kino*, n. 9, Moscú, 1958.
- Zorianov, Z. G., "K. Marks o svobode" (Marx y la libertad de creación). *Voprosy filosofii*, n. 10, Moscú, 1960.

II. LA ESENCIA DE LO ESTÉTICO

- Baranov, V. D., *Trud-osnova formirovaniia esteticheskij chovstv* (El trabajo como fundamento de los sentimientos estéticos). Nauka i tejnika, Minsk, 1967.
- Begenau, S. H., *Zur Theorie des Schönen in der klassischen deutschen Ästhetik*. Ministerium für Kulture, Berlin, 1956.
- Borev, Y. B., "O komicheskom" (Sobre lo cómico). *Iskusstvo*, Moscú, 1957.
- Borev, Y. B., "Esteticheskoe" (Lo estético) en *Osnovnye esteticheskoe kategorie* (Categorías estéticas fundamentales). Vyschaia Shkola, Moscú, 1960.
- Chestunova, I. I., *V sporaj o prekrasnom* (En las disputas sobre lo bello). Soviety pisatel, Moscú, 1960.
- Elsberg, Y. E., "Sjolasticheskie kontsepsii" (Concepciones escolásticas). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1961. Crítica de las concepciones de Stolovich, Vanslov, Goldentrij y otros acerca de la naturaleza de lo estético.
- Esteticheskoe* (Lo estético). *Iskusstvo*, Moscú, 1964.
- Goldentrij, S., *Ob esteticheskom osvoenii deistvitelnosti* (Sobre la asimilación estética de la realidad). Universidad de Moscú, Moscú, 1959.
- Harap, Louis, "Aesthetic Experience and Society". *Science and Society*, I, Nueva York, 1936-1937.
- Ilenkov, E., "Ob esteticheskoi prirode fantazii" (Sobre la naturaleza estética de la fantasía) en *Voprosy estetiki*. *Iskusstvo*, Moscú, 1964.
- Ivanov, P. L., "O dvuj formaj esteticheskogo v obiektivnoi deistvitelnosti" (Dos formas de lo estético en la realidad objetiva). *Voprosy filosofii*, n. 12, Moscú, 1962.
- Ivanov, P. L., *O suschnosti krasoti* (Sobre la esencia de la belleza). Prosvetchenie, Moscú, 1967.
- Jarchev, A. G., *Prekrasnoe v deistvitelnosti v iskusstve* (Lo bello en la realidad y en el arte). Moscú, 1958.
- Kabalevsky, Dmitri, "Prekrasnoe probuzhdaet dobroe" (Lo bello inspira lo bueno). *Kommunist*, n. 14, Moscú, 1965.
- Kantor, K. M., "Ob esteticheskoi tsennost mashiny" (Sobre el valor estético de la máquina). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1964.
- Kantor, K. M., *Kasotá y polsa* (Belleza y utilidad). *Iskusstvo*, Moscú, 1967.
- Karbusitski, V., "Los factores sociales de la percepción estética". *Estetika*, n. 3, Praga, 1967.
- Kornienko, V. S., "K voprosu prirode estechiskogo" (Sobre el problema de la naturaleza de lo estético). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1961.
- Kornienko, V. S., *O suschnosti esteticheskogo poznania* (Sobre la esencia del conocimiento estético). Novosibirsk, 1962.
- Kriukovsky, N. I., *Logika krasoti* (La lógica de la belleza). Minsk, 1965.
- Kuncheva, L. I., *Estechieskoe i eticheskoe v zhizni i v iskusstve* (Lo estético y lo ético en la vida y en el arte), Mysl, Moscú, 1968.
- Lange, Marianne, "Von Schönen in unserem Leben Kündend". *Einheit*, XV/4, Berlin, 1960.
- Mezentsov, P., *Esteticheskoe vospriatie* (La percepción estética). Gozizdat Moldavia, Kishinev, 1958.
- Morawski, Stefan, "Mimesis-Lucaks' Universal Principle". *Science and Society*, invierno, Nueva York, 1968.
- Nedoshivin, G., "K voprosu o suschnosti esteticheskogo" (Sobre el problema de la esencia de lo estético) en *Voprosy estetiki*, t. I. *Iskusstvo*, Moscú, 1958.
- Niukin, A., "Ishio o prirode krasoti" (Una vez más sobre la naturaleza de lo bello). *Voprosy literatury*, n. 3, Moscú, 1966.
- "On the Question of Beauty". *Chinese Literature*, Pekín, agosto, octubre de 1961.
- Palevich, M., "Suschnost poniatia esteticheskogo" (La esencia del concepto de lo estético). *Izvestia Akademii Nauk Latvija SSR* (Boletín de la Academia de Ciencias de la República de Letonia), n. 3, Riga, 1956.
- Pastujov, P. I., "Zadachi estechiskogo vospitania" (Tareas de la educación estética). *Voprosy filosofii*, n. 2, Moscú, 1960.
- Pavlov, Todor, "Sjolastika i empirizm. Teoria otrazhenia i teoria ieroglifov"

- (Escolástica y empirismo. La teoría del reflejo y la teoría de los jeroglifos). *Voprosy filosofii*, n. 7, Moscú, 1961. Polémica con Elsberg.
- Rusanova, D. B., *Razdumia o krasote i vkuse* (Reflexiones sobre la belleza y el gusto). Znanie, Moscú, 1962.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético" en *Las ideas estéticas de Marx*. Era, México, 1965.
- Smeu, Grigore, *Contribución al estudio de lo bello en la estética rumana*. Bucurest, 1969.
- Stolianinov, I. F., "Traguicheskoe i komicheskoe" (Lo trágico y lo cómico) en *Voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Problemas de la estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoe Literaturny, Moscú, 1956.
- Stolianinov, I. F., *Prekrasnoe v deistvitelnosti i v iskusstve* (Lo bello en la realidad y en el arte). Moscú, 1957.
- Stolovich, L. N., *Esteticheskoe v deistvitelnosti i v iskusstve* (Lo estético en la realidad y en el arte). Gospolitizdat, Moscú, 1959.
- Stolovich, L. N., *Prekrasnoe v zhizni i v iskusstve* (Lo bello en la vida y en el arte). Moscú, 1964.
- Sunderland, Jan, "Geneza piekna" (Los orígenes de la belleza). *Estetyka*. II. Varsovia, 1965.
- Tasalov, V., "Ob esteticheskom osvoenii deistvitelnosti" (Sobre la asimilación estética de la realidad). *Voprosy estetiki*, t. 1. Iskusstvo, Moscú, 1958.
- Tasalov, V., *Estetika tejnitsizma* (La estética del tecnicismo). Moscú, 1960.
- Vanslov, V. V., *Problema prekrasnogo* (El problema de lo bello). Gospolitizdat, Moscú, 1957.
- Vanslov, V. V., y Trofimov, P. S., "Prekrasnoe i vozvyshennoe" (Lo bello y lo sublime) en *Voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Problemas de estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoe Literaturny, Moscú, 1956.
- Vasilev, P., "Ideas sobre lo bello en la naturaleza". *Filosofska Mysl*, n. 2, Sofía, 1967.
- Yegorov, A. G., "Protiv subiektivistskogo istolkovaniya prekrasnogo" (Contra la interpretación subjetivista de lo bello). *Kommunist*, n. 6, Moscú, 1957.
- Zolnay, V., *Por qué lo bello es bello*. Budapest, 1962.

III. LA NATURALEZA DEL ARTE

- "Aclaraciones. El arte puede y debe esclarecer la conciencia del hombre". *Bohemia*, n. 91, La Habana, 20 de diciembre de 1963.
- Artner, T., *Conocimiento del arte*. Budapest, 1963.
- Arundel, Honor, *La libertad en el arte*. Grijalbo, México, 1967.
- Arvatov, Boris, *Iskusstvo v proizvodstve* (El arte en la producción). 1921.
- Arvatov, Boris, *Iskusstvo i proizvodstvo* (El arte y la producción). Moscú, 1926.
- Asenin, S. B., y Nemtsov, I. B., *Poznavatelnaia i vospitatelnaia rol iskusstva* (El papel cognoscitivo y educativo del arte). Vyschaia shkola, Moscú, 1967.
- Astajov, I. B., "O espetisifike iskusstva i literaturny" (Sobre el carácter específico del arte y la literatura). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1951.
- Balázs, Béla, *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Losange, Buenos Aires, 1957.
- Barbaro, Umberto, "Lukacs, il film e la tecnica". *Unità*, Roma, 22 de enero de 1959.
- Barbaro, Umberto, *El film y el resarcimiento del arte*. ICAIC, La Habana, 1965.
- Barthes, Roland, "La révolution brechtienne". *Théâtre populaire*, París, 1955. (También en *Essais critiques*, Seuil, París, 1964.)
- Belezkaia, Vanda V., *Tejnika i estetika* (Técnica y estética). Moscú, 1962.
- Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht*. Suhrkamp, Francfort del Meno, 1966.
- Berger, John, "Art and Science" en *Toward Reality. Essays in Seeing*. Knopf, Londres, 1962.
- Bizet, Jacques-André, "Les théories du langage et de l'expression filmique, selon V. Poudovkine, 3: Le Film, une délicate synthèse", *Le Cinéma pratique*, n. 73, marzo de 1967.

- Bliajer, E. D., "Sovremennaya burzhuaznaya estetika o proizozhdenii iskusstva" (La estética burguesa actual y el origen del arte). *Voprosy filosofii*, n. 2. Moscú, 1968.
- Borodai, Y. M., "Drevnegrechaskaia i sudbi burzhuaznoi kultury" (La Antigua Grecia y el destino de la cultura burguesa), prólogo al libro de A. F. Losev, *Istoria antichnoi estetiki* (Historia de la estética antigua). Moscú, 1963.
- Bozo C., Alfredo, "El arte" en *El hombre frente al mundo*. Concepción de la filosofía, del arte y de la libertad según el materialismo dialéctico. Pensamiento Vivo. Caracas, 1965.
- Breazu, Marcel, *Cunoasterea artistica* (El conocimiento artístico). Bucarest, 1960.
- Breazu, Marcel, *Estetica vietii cotidiane* (Estética de la vida cotidiana). Bucarest, 1966.
- Brecht, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*. Suhrkamp, Berlín, 1960. (*Breviario de estética teatral*. La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1963.)
- Brecht, Bertolt, "Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung". *Sinn und Form*, n. 5-6, Berlín, 1961. ("Observación del arte y arte de la observación" en P. Chiarini, *Bertolt Brecht*. Península, Barcelona, 1969.)
- Brecht, Bertolt, "Carácter popular del arte y arte realista". *Eco*, XV, n. 85-86, Bogotá.
- Burgum, Edwin B., "The Cult of the Complex in Poetry". *Science and Society*, invierno, Nueva York, 1951.
- Burgum, Edwin B., "The historical novel in the hands of Georg Lukacs". *Science and Society*, invierno, Nueva York, 1966.
- Burns, Emile, "Science, Art and Superstructure". *Masses and Mainstream*, n. 9, Nueva York, septiembre de 1953.
- Burov, A. I., "O gnoseologicheskoi prirode judozheshvennogo oboschenia" (Sobre el carácter gnoseológico de la generalización artística). *Voprosy filosofii*, n. 4, Moscú, 1951.
- Burov, A. I., *Esteticheskaya suschnost iskusstva* (La esencia estética del arte). Iskusstvo, Moscú, 1956.
- Burov, A. I., "Iskusstvo-vid duojnogo proizvodstva" (El arte como forma de la producción espiritual). *Voprosy filosofii*, n. 11, Moscú, 1965.
- Bush, Alan, "What does music express?". *Marxism Today*, Londres, julio y agosto de 1963.
- Cardoza y Aragón, Luis, "El No-Arte sería obra del no-hombre". *Revista Mexicana de Cultura*, 6a. época, n. 1, México, 1969. (Suplemento de *El Nacional*.)
- Cassou, Jean y otros, *Art et contestation*. La Connaissance, Bruselas, 1968.
- Castro, Nils, "Arte y propaganda: una diferencia semántica". *La Gaceta de Cuba*, n. 71, La Habana, marzo de 1969.
- Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*. Macmillan, Londres, 1937.
- "Conversación sobre el arte y la literatura". *Casa de las Américas*, n. 22-23, La Habana, enero-febrero de 1964. Mesa redonda de estudiantes norteamericanos con los escritores y artistas cubanos L. Otero, R. Fernández Retamar, L. Suardíaz y Juan Blanco.
- Cornforth, Maurice, "Caudwell and Marxism". *Modern Quarterly*, invierno, Londres, 1950-1951.
- Chiarini, Paolo, "Brecht tra expressionismo e marxismo". *Il Contemporaneo*, n. 10, Roma, 1959.
- Chiarini, Paolo, *Bertolt Brecht*. Península, Barcelona, 1962.
- Chuzhak, N., *K dialektike iskusstva* (Hacia una dialéctica del arte). Chita, 1921.
- Daix, Pierre, "L'espécificité de la littérature". *Les Lettres Françaises*, n. 1219, París, 31 de enero de 1968.
- Daspre, André y Althusser, Louis, "Deux lettres sur la connaissance de l'art". *La Nouvelle Critique*, n. 175, París, 1966.
- Dobine, Efim, "Prose et poésie au cinéma". *Recherches Internationales*, n. 38, París, julio-agosto de 1963.
- Effenberger, V., "El cambio de función del signo en la creación artística". *Filosoficky casopis*, n. 1, Praga, 1969.
- Eisenstein, Serguei M., *El sentido del cine*. Lautaro, Buenos Aires, 1950.
- Eisenstein, Serguei M., *Teoría y técnica cinematográficas*. Rialp, Madrid, 1959.
- Evans, A. H., "Illusion and Reality: is

- it a Marxist classic?" *Révolution*, I París, 1964.
- Eyot, Yves, "La connaissance de l'art". *La Nouvelle Critique*, n. 177, París, 1966.
- Eyot, Yves, "La création, 'travail créateur', 'conscience créatrice'". *La Nouvelle Critique*, n. 178, París, 1966.
- Fadeev, Alexandr, "El trabajo del escritor". *Nuestro Tiempo*, n. 3, México, noviembre de 1951.
- Fadeev, Alexander, "Notes on literature". *Soviet Literature*, n. 1, Moscú, 1956.
- Fast, Howard, *Literature and Reality*. International, Nueva York, 1950.
- Finitaskaia, Z., *Liudi i Veschi. Estetika Byta* (Hombres y cosas. Estética de la vida cotidiana). *Iskusstvo*, Moscú, 1963.
- Fischer, Ernst, "L'avenir de l'art". *La Pensée*, n. 121, París, 1965.
- Fizer, John, "The problems of the unconscious in the creative process as treated by Soviet Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, verano, Cleveland, 1963.
- Fizer, John, "Art and Unconscious". *Survey*, n. 46, Londres, enero de 1963.
- Flores Olea, Víctor, "Brecht y el arte comprometido" en *Marxismo y democracia socialista*. UNAM, México, 1969.
- Flores Olea, Víctor, "Lukacs y el problema del arte" en *Marxismo y democracia socialista*. UNAM, México, 1969.
- Fougeron, A., "Le Rôle du 'Sujet' dans la Peinture". *La Pensée*, París, julio-agosto de 1949.
- Fougeron, A., "Sur la Peinture". *La Nouvelle Critique*, París, mayo de 1954.
- Friche, V. M., *Sotsiologuia iskusstva*. GIZ, Moscú, 1926.
- Friche, V. M., "Freudism and Art". *Literature of the World Revolution*, n. 5, Moscú, 1931.
- Fust, M., *Visión y emoción en el arte*. 2a. ed., Budapest, 1963.
- Garaudy, Roger, "L'art" en *Marxisme du XXe siècle*. La Palatine, París, 1966.
- García Flores, Margarita, "El arte como creación". *Bohemia*, La Habana, agosto de 1966. Entrevista a Adolfo Sánchez Vázquez.
- Golaszewkaia, M., "El arte y la realidad". *Studia filozoficzne*, n. 2, Varsovia, 1969.
- Goranov, Krâstyo, "Les processus et les structures de l'art" en *Akten des XIV. Internationalen Kongresses für Philosophie*, t. IV. Herder, Viena, 1969.
- Gorki, Maxim, *O literatura* (Sobre la literatura). Sovietski Pisatel, Moscú, 1953. Varias ediciones en ruso y en español.
- Corpenko, A. E., "Izobrazitelnost i vyrazitelnost v iskusstve" (La representatividad y la expresividad en el arte). *Voprosy filosofii*, n. 11, Moscú, 1962.
- Gosenpud y otros, *Voprosy teorii i estetiki* (Problemas de teoría y estética). Muzguiz, Leningrado, 1962.
- Grim, R., "Verfremdung Wesen und Ursprung eines Begriffs". *Revue de Littérature Comparée*, XXXV, París, 1961.
- Grushin, A. S., *Proizhodenie iskusstva* (El origen del arte). Moscú, 1959.
- Gusev, V. E., "Marksistsko-leninskoi estetika o folklore" (La estética marxista-leninista y el folklore) en *Problemy folkloru v istorii estetiki* (Problemas del folklore en la historia de la estética). Academia de Ciencias de la URSS. Moscú-Leningrado, 1963.
- Híjar, A., Olea, O., Pinoncelly, S., Vargas, R., *Palabras sobre arte*. Polignos, México, 1966.
- Holthusen, Egon, *Bertolt Brecht*. Seix Barral, Barcelona, 1963.
- Hultberg, H., *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brecht*. Copenague, 1962.
- Iosifescu, S., "Lo verbal y lo usual en la percepción de la literatura". *Revista de filozofie*, n. 7, Bucarest, 1967.
- Iskovicz, Marc, *La littérature à la lumière du matérialisme dialectique*. París, 1929.
- Ivanov, S. M., y Kranovsky, A. A., *Tejnika, estetika, trud* (Técnica, estética y trabajo). Mashinostroenie, Moscú, 1968.
- John, E., "Die Methode Subjekt-Objekt in der Kunst". *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, n. 3, Berlín, 1960.
- Kagan, M., "K voprosu o natsionalnom svoebrazii iskusstva" (Sobre el problema de las peculiaridades nacionales del arte). *Voprosy filosofii*, n. 8, Moscú, 1958.

- Kantor, K., "Judozhnik-konstruktor v promyshlennosti" (El artista-constructor en la industria). *Kommunist*, n. 2, Moscú, 1965.
- Kelle, V. y Kovalzon, M., "El arte" en *Formas de la conciencia social*. Buenos Aires, 1962.
- Kibrik, E. A., "Obiektivnie zakony kompozitsii v izobrazitelnom iskusstve" (Las leyes objetivas de la composición en el arte representativo). *Voprosy filosofii*, n. 10, Moscú, 1966.
- Klinev, V., "O filosofskom teatre Brejta" (Sobre el teatro filosófico de Brecht) en *Voprosy estetiki*, t. 6. Iskusstvo, Moscú, 1964.
- Kliver, Miroslav, *Estetika prumislóvé práce* (Estética del trabajo industrial). Praga, 1968.
- Kliver, Miroslav, "The Dialectics of Industrial Design and Industrial Art" en *Czechoslovak Industrial Design*. Anthology of Industrial Design. Praga, 1970.
- Klotz, Volker, *Bertolt Brecht*. La Mandrágora. Buenos Aires, 1959.
- Kogan y Lukianin, "Matematika i estetika" (Matemática y estética). *Voprosy filosofii*, n. 8, Moscú, 1964.
- Kondratov, A. y otros, *Matematika i poesia* (Matemática y poesía). Moscú, 1962.
- Kozhinov, V., *Vidy iskusstva* (Tipos de arte). Moscú, 1960.
- Kublanov, E. G., *Gnoseologicheskaia pririda literatury i iskusstva* (La naturaleza gnoseológica de la literatura y el arte). Lvov, 1958.
- Lefebvre, Henri, "Vers un romantisme révolutionnaire". *La Nouvelle Revue Française*, n. 58, París, 1957.
- Leontiev, "Problema judozhestvennoi pravdy v neopositivizm". *Voprosy filosofii*, n. 12, Moscú, 1968.
- Lissa, Zofia, "Esteyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce" (El silencio y la pausa en la música y sus funciones estéticas). *Estetyka*, II, Varsovia, 1961.
- Lissa, Zofia, "O procesualnym charaktere dziala muzycznego" (Sobre el carácter procesal de la composición musical) en *Studia Estetyczne*, t. II. Varsovia, 1965.
- Lissa, Zofia, "Comment perçoit-on la musique?" en *Essais sur la musique*. *Recherches Internationales*, n. 13, París.
- Lukacs, Georg, "Arte y verdad objetiva" en *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Lunacharsky, A., "Basic Problems of Art". *International Literature*, n. 12, Moscú, 1935.
- Macías, Raúl, "De la voluntad de transformar el arte en acción". *La Gaceta de Cuba*, n. 60, La Habana, julio-agosto de 1967.
- Masek, Victor, "Lo específico del conocimiento artístico". *Viata Románasca*, Bucarest, 1969.
- Massin, Jean, "Les problèmes de la création artistique". *La Pensée*, n. 98, París, 1961.
- Matviets, G. V., *Iskusstvo kak sredstvo poznania deistvitelnosti* (El arte como forma de conocimiento de la realidad). Minsk, 1957.
- Morawsky, Stefan, "Art and Obscenity". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, invierno, Cleveland, 1967.
- Moreno Galván, José Ma., *Autocrítica del arte*. Península, Madrid, 1965.
- Nedoshivin, G., "Iskusstvo. Judozhestvennoe tvorcestvo" (El arte. La creación artística) en *Filosofskaya entsiklopedia* (Enciclopedia filosófica), t. 2. Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS, Gosudarstvennoe nauchnoe izdatelstvo "Sovetskaya entsiklopedia", Moscú, 1962.
- Nicolaieva, Galina, "Qu'est-ce que la littérature?" *La Nouvelle Critique*, n. 56, París, 1954.
- Novak, L., "Arte y enajenación". *Estetika*, n. 3, Praga, 1965.
- Novak, Mirko, "Spontanéité ou engagement de la création artistique?" *Comprendre*, Venecia, n. 17-18, 1957.
- Oraa, Pedro de, "El porvenir de la plástica, ¿una acción de rescate?" *La Gaceta de Cuba*, n. 80, La Habana, 1970.
- Osipian, V. A., *O spetsificheskom predmete iskusstva* (Sobre el carácter específico del arte). Mitk, Erevan, 1968.
- Osolsobe, I., "La ostensión como caso límite de la comunicación humana y su significación para el arte". *Estetika*, n. 1, Praga, 1967.
- Paskadi, I., "El carácter específico del arte". *Revista de filozofie*, n. 8, Bu-

- carest, 1967.
- Pavlov, Todor, *Teoria otrazhenia* (La teoría del reflejo). Inostrannaia Literatura, Moscú, 1949.
- Pazhitnov, L. y Schraguin, B., "Iskusstvo dlia iskusstva" (El arte por el arte) en *Filosofskaya Entsiklopedia* (Enciclopedia filosófica), t. 2, Gosudarstvennoe nauchnoe izdatelstvo "Sovietskaya entsiklopedia", Moscú, 1962.
- Pazhitnov, L., "O meste iskusstva v deistvitelnosti (Sobre el puesto del arte en la realidad). *Voprosy estetiki*, t. 6. Iskusstvo, Moscú, 1964.
- Pinkus, T., ed., *Gespräche mit Georg Lukacs*. Rowohlt, Hamburgo, 1967. (Holz, Kofler y Abendroth, *Conversaciones con Lukacs*. Alianza Editorial, Madrid, 1969.)
- Polonsky, Viacheslav, *Na literaturnie temy* (Sobre temas literarios). Lenigrado, 1927.
- Posada, Francisco, *Lukacs, Brecht y la situación del realismo socialista*. Galerina, Buenos Aires, 1969.
- Pracht, Erwin, "Probleme der künstlerischen Widerspiegelung". *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, VIII/7, Berlín, 1960.
- Prestipino, G., *L'Art e la Dialettica in Lukacs e Della Volpe*. D'Anna, Messina-Florenza.
- Pudovkin, V., "El director de películas" en *Argumento y montaje, bases de un film*. Futuro, Buenos Aires, 1956.
- Pudovkin, V., *Lecciones de cinematografía*. Rialp, Madrid, 1957.
- Razumny, V. A., *Chto takoe iskusstvo?* (¿Qué es el arte?) Sovietskaia Rossiia, Moscú, 1958.
- Razumny, V. A., *Eticheskoe i esteticheskoe v iskusstve* (Lo ético y lo estético en el arte). Iskusstvo, Moscú, 1959.
- Razumny, V. A., *Leninskaia teoria otrazhenia i nekotorye teoriticheskie voprosy izobrazitel'nogo iskusstva* (La teoría leninista del reflejo y algunos problemas teóricos del arte representativo). Sovietski pisatel, Moscú, 1963.
- Read, Herbert, "What is Revolutionary Art" en Betty Rea, ed. *5 on Revolutionary Art*. Londres, 1935.
- Read, Herbert, "George Lukács" en *The Tenth Muse*. Grove Press, Nueva York, 1958.
- Ruveltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. UNAM, México, 1965.
- Riurikov, B., *O bogatsve iskusstva* (Sobre la riqueza del arte). Sovietski pisatel, Moscú, 1956.
- Roguiskaya, F., "Voprosy proizvodstvennogo iskusstva" (Problemas del arte productivo). *Krasnaya Nov*, n. 4, 1925.
- Russell, Lee, "Cine: código e imagen". *Pensamiento Crítico*, n. 30, La Habana, julio de 1969.
- Russkie pisateli o literature trude* (Los escritores rusos sobre el trabajo literario). Sovietski pisatel, Moscú, 1955. Recopilación.
- Sánchez Macgregor, Joaquín, "Del Arte" en *Claves dialécticas*. Cajica, Puebla, 1966.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "El marxismo contemporáneo y el arte" en *Las ideas estéticas de Marx*. Era, México, 1965.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Hacia un concepto abierto del arte". *Unión*, n. 2, La Habana, 1969.
- Sastre, Alfonso, "El teatro: ¿Qué? ¿Por qué? ¿Cómo? (Poética, Función, Estructura)". *Realidad*, n. 8, Roma, febrero de 1966.
- Scherbina, V. R., "A. N. Tolstoi o protsesse judozhestvennogo tvorchestva" (A. N. Tolstoi y el proceso de creación artística). *Voprosy filosofii*, n. 5, Moscú, 1955.
- Seghers, Anna, "The Task of Art". *New Masses*, Nueva York, 19 de diciembre de 1944.
- Selmski, Korneli, "La forma nacional del arte". *Literatura soviética*, n. 5, Moscú, 1958.
- Shabouk, S., "Sobre la problemática de la función comunicativa del arte, particularmente el arte representativo". *Estetika*, n. 1, Praga, 1967.
- Shamota, E., *O judozhestvennoi* (Sobre la artísticidad). Moscú, 1958.
- Shneiderman, S. L., "Una visita a George Lukacs". *Indice*, n. 198, Madrid, julio de 1965.
- Sinderlan, Dusan, *Smysl veshi* (El sentido de las cosas). Praga, 1963.
- Skatershikov, V., "O nrasyvstvennoi soderzhanii iskusstva" (Sobre el contenido moral del arte). *Voprosy filosofii*, n. 5, Moscú, 1964.

- Skatershikov, V., "Iskusstvo i poznanie mira" (El arte y el conocimiento del mundo). *Kommunist*, n. 10, Moscú, 1965.
- Smitka, V., "El problema semántico de la taxonomía del arte". *Estetika*, n. 4, Praga, 1969.
- Sobolev, A. I., *Leninskaja teorija otrazhenia i iskusstvo* (La teoría leninista del reflejo y el arte). *Pravda*, Moscú, 1947.
- Sojoj, A. N., *Muzika kak vyd iskusstva* (La música como forma de arte). Muzgiz, Moscú, 1961.
- Sokolov, *Teoria stilija* (Teoría del estilo). Iskusstvo, Moscú, 1968.
- Sommers, Radu, *Autonomía y responsabilidad del arte*. Bucarest, 1969.
- Sommers, Rudolf Radu. "De l'avenir spirituel de l'art" en *Akten des XIV. Internationalen Kongresses für Philosophie*, t. IV. Herder, Viena, 1969.
- Strauss, Tomas, *El pensamiento artístico*. Bratislava, 1962.
- Syrkin, A. Y., "Ob otdel'nyj chertaj nauchnogo i judozhestvennogo tekstov" (Sobre los rasgos particulares de los textos científicos). *Trudy po znakovym sistemam*, II, Tartu, 1965.
- Szigeti, Joseph, "Die Wechselwirkung der Phantasie, Kausalität und Teleologie" en *Akten des XIV. Internationalen Kongresses für Philosophie*, t. IV. Herder, Viena, 1969.
- Tasalov, V., *Prometei ili Orfei. Iskusstvo "tejnicheskogo veka"* (Prometeo u Orfeo. El arte del "siglo técnico"). Iskusstvo, Moscú, 1967.
- Thomson, George, *Marxism and Poetry*. Londres, 1946.
- Thomson, George, "In Defense of Poetry". *Modern Quarterly*, verano, Londres, 1951.
- Toti, G., "Il risarcimento marxista della poesia". *Quartiere*, n. 19, 1964.
- Troche, Michael, "A propósito del carácter específico del arte". *Unión*, n. 4, La Habana, 1965. (Antes en *La Nouvelle Critique*, n. 156-157, París, 1964.)
- Trofimov, P. S., *Dve kontseptsii iskusstva* (Dos concepciones del arte). Moscú, 1965. En torno al V Congreso Internacional de Estética. Amsterdam, 1964.
- Turbin, V., *Tovarish vremia, tovarish iskusstvo* (Camarada tiempo, camarada arte). Moscú, 1961.
- Ufalusi, Josef, *La imagen musical de la realidad*. Budapest, 1962.
- Ufalusi, Josef, "La lógica del reflejo musical". *Voprosy filosofii*, n. 11, Moscú, 1968.
- Vaiman, S. T., "K voprosu o spetsifike iskusstva" (Sobre el carácter específico del arte). *Voprosy filosofii*, n. 11, Moscú, 1962.
- Vanslov, V. V., "Ob otrazhenia deistvitelnosti v muzike" (Sobre el reflejo de la realidad en la música). *Voprosy filosofii*, n. 3, Moscú, 1950.
- Vanslov, V. V., "Narodnost iskusstva" (Lo popular en el arte) en *Voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Problemas de la estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Politicheskoi Literatury, Moscú, 1956.
- Varosh, A., "Las funciones del arte". *Estetika*, n. 3, Praga, 1968.
- Vertzman, I. E., *Problemy judozhestvennogo poznanija* (Problemas del conocimiento artístico). Iskusstvo, Moscú, 1957.
- Vidineev, N. V., "Ob uslovnosti v iskusstva" (Sobre lo convencional en el arte). *Voprosy filosofii*, n. 10, Moscú, 1963.
- Volek, Y., "El realismo como problema de la comunicación en la realidad objetiva del arte". *Estetika*, n. 1, Praga, 1967.
- Voprosy izobrazitel'nogo iskusstva* (Problemas del arte representativo). Sovjetski Judozhnik, Moscú, 1954.
- Voprosy tejnicheskoi estetiki* (Problemas de estética técnica). Iskusstvo, Moscú, 1968. Recopilación.
- Voronov, N. V., "Dekorativnoe-prikladnoe iskusstvo - sredstvo esteticheskogo vospitania" (El arte decorativo aplicado como medio de educación estética). *Voprosy filosofii*, n. 7, Moscú, 1959.
- Vygotski, L. S., *Psijologija iskusstva* (Psicología del arte), 2a. ed. Iskusstvo, Moscú, 1959.
- Wallis, Mieczyslaw, "Swiat sztuk i swiat znakow" (El mundo del arte y el mundo de los signos). *Estetyka*, n. 2, Varsovia, 1961.
- Weidel, Walter, *Bertolt Brecht*. Fondo

- de Cultura Económica, México, 1969.
- Yoon, K. T., *Kibernetika i muzika* (Cibernética y música). Moscú, 1963.
- Zaripov, R. J., *Ob iskusstve* (Sobre el arte). 2 tomos. Sovietski pisatel, Moscú, 1959.
- Zetkin, Clara, "Kunst und Proletariat". *Neue Deutsche Literatur*, n. 1, Berlín, enero de 1955.
- Zimand, R., "La teoría zdanoviana del reflejo en el arte". *Mysl filozofichna*, n. 1, Varsovia, 1957.
- Zis, A. Y., "Iskusstvo kak forma obshchestvennogo soznania" (El arte como forma de la conciencia social). *Voprosy filosofii*, n. 7, Moscú, 1968.
- Zwergen, G., *Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Versuch einer ästhetischen Wetung*. Rudolstadt, 1956.
- zip. 1957.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Eco*, n. 95 y 96, Bogotá, 1968.
- Bizet, Jacques-André, "Les structuralistes, la notion de structure et l'esthétique du film". *La Pensée*, n. 137, París, 1968.
- Breazu, Marcel, "L'ontique et l'axiologique dans l'oeuvre d'art" en *Akten des XIV. Internationalen Kongresses für Philosophie*, t. IV. Herder, Viena, 1969.
- Bujarin, Nikolai "O formalnom metode v iskusstve" (Sobre el método formal en el arte). *Krasnaya Nov*, III, 1925.
- Burgum, Edwin Berry, "Literary Form: Social Forces and Innovations" en *The Novel and the World's Dilemma*. Nueva York, 1947.
- Burke, Kenneth, *Philosophie of Literary Form*. Londres, 1941.
- Carballo, Emmanuel, "La obra de arte". *Diorama de la Cultura*, México, 17 de noviembre de 1968 (Suplemento de *Excelsior*).
- Cazdem, Norman, "Musical consonance and dissonance. A cultural criterion". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cleveland, septiembre de 1945.
- Cazdem, Norman, *Musical Consonance and Dissonance*. 2 tomos. Ph. D. Dissertation. Universidad de Harvard, 1947.
- Charles, Daniel, "Ouverture et indétermination". *La Pensée*, n. 135, París, octubre de 1967.
- Dmitrieva, N. A., "La imagen artística como forma refleja de la realidad" en *Ensayos de estética marxista-leninista*, capítulo I, 2a. parte. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.
- Dmitrieva, N. A., "El contenido y la forma en el arte" en *Ensayos de estética marxista-leninista*, capítulo II, 2a. parte. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.
- Dremov, A., "Spetsifika formi judozhestvennogo obraza" (El carácter específico de la forma artística). *Kommunist*, n. 11, Moscú, 1960.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*. Seix Barral, Barcelona, 1966.
- Eremeev, A., "Judozhestvennoe proizvedenie, kak protsess". *Voprosy filosofii*,

IV. LA OBRA DE ARTE

- Althusser, Louis, "El 'Piccolo', Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)" en *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI, México, 1967. (Título original: *Pour Marx*.)
- Arvatov, Boris, "Yazik poeticheskii i yazik prakticheskii" (Lenguaje poético y lenguaje práctico). *Pechat y Revolutsiya*, VII, 1923.
- Arvatov, Boris, "O formalno-sotsiologicheskom" (Sobre el método formal-sociológico). *Pechat i revolutsiya*, III, 1927.
- Asafev, B., *Muzikalnaia forma kak protsess* (La forma musical como proceso). Moscú-Leningrado, 1947.
- Astajov, I. B., *Soderzhanie i forma judozhestvennogo proizvedenia* (Contenido y forma de la obra artística). Gospolitizdat, Moscú, 1963.
- Balcárcel, José Luis, *Contenido y forma en la obra de arte*. Algunos aspectos del problema en la estética marxista. Tesis de Maestría en Filosofía. UNAM, México, 1965.
- Baldelli, Pío, *El cine y la obra literaria*. ICAIC, La Habana, 1966.
- Basin, E. Y., "Semiótika ob izobrazitelnosti i vyrazitelnosti" (Semiótica de la representatividad y de la expresividad). *Iskusstvo*, n. 2, Moscú, 1965.
- Becher, Johannes R., *Das Poetische Prin-*

- n. 7, Moscú, 1967.
- Golaszewkaia, M., "El papel del lenguaje en la percepción estética de la obra de arte". *Studia filozoficzne*, n. 3, Varsovia, 1967.
- Judozhestvennaia forma* (La forma artística). Moscú, 1927. Recopilación.
- Kaloshin, F., *Soderzhanie i forma v proizvedenii iskusstva* (Contenido y forma de las obras de arte). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, Moscú, 1953.
- Kligender, Francis, D., "Content and Form in Art" en Betty Rea, ed., *5 on Revolutionary Art*. Londres, 1935.
- Kolsankii, G. V., "O prirode konteksta" (Sobre la naturaleza del contexto). *Voprosy yazykoznanii* (Problemas de la lingüística), n. 4, Moscú, 1959.
- Lissa, Sofia, *Fragen der Musikästetik*. Berlín, 1964.
- Losev, A., "Kanony judozhestvennie kak problema stilia". *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1964.
- Lotman, J., "Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure". *Linguistics*, n. 6, 1964. (Antes en *Voprosy yazykoznanii*, Moscú, mayo de 1963.)
- Lukacs, Georg, "Problemas de la mimesis. IV. El mundo propio de la obra de arte" en *Estética*, t. 2. Grijalbo, Barcelona-México, 1966.
- Lukacs, Georg, "La obra de arte como ente-para sí" en *Estética*, t. 2. Grijalbo, Barcelona-México, 1966.
- Matsa, I., "Mozhet li mashina byt proizvedeni iskusstva?" (¿Puede ser la máquina una obra de arte?) *Dekorativnoe iskusstvo S.S.S.R.*, n. 3, 1961.
- Phillips, William, "Form and Content". *Partisan Review*, I vi, Nueva York, 1934.
- Poetics*. Varsovia, 1969. Recopilación.
- Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo yazika* (Poética. Recopilación sobre teoría del lenguaje poético). Petrogrado, 1919. Ensayos de Osip Brik, Boris Eijembaum, Lev Yakubinski, E. D. Polivanov y Viktor Sklovski.
- Poetika*, I (Poética, I). Sección de Artes Verbales del Instituto Estatal de Petrogrado de Historia del arte, Leningrado, 1926. Artículos de A. Astajova, S. Balujati, S. Bernstein, G. Gukovsky, B. Kazanski, N. Kolpakova, R. Tomacheskaia, Y. Tynianov, L. Vindt, V. Vinogradov.
- Poetika*, II (Poética, II). Leningrado, 1927. Artículos de A. Fiodorov, L. Gizburg, B. Latin, K. Shimkevich, B. Tomashesky, V. Zhirmunsky.
- Poetika*, III (Poética, III). Leningrado, 1927. Artículos de S. Balujati, S. Bernstein, G. Gukovsky, N. Kolpakova, N. Surina, L. Vindt, V. Vinogradov y S. Vyshelevcheva.
- Poetika*, IV (Poética, IV), Leningrado, 1928. Artículos de A. Fiodorov, G. Gukovsky, N. Kovarsky, V. Propp, V. Tomashevsky, V. Vinogradov, V. Zhirmunsky.
- Propp, V. I. *Morfologuia skazki* (Morfología del cuento). *Voprosy poetiki*, XII, Leningrado, 1928.
- Raffa, Piero, "Scoperta del formalismo russo". *Diogene*, diciembre de 1966.
- Razumny, V. A., "O suchnosti realiticheskogo judozhstvennogo formy" (Sobre la esencia de la forma artística realista). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1952.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Conciencia y realidad en la obra de arte. La Universidad*, sobretiro, n. 2, San Salvador, 1965. Tesis de Maestría en Filosofía, UNAM, México, 1954.
- Schapiro, Meyer, "Style" en A. L. Kroeber, ed., *Anthropology Today*. Universidad de Chicago, Chicago, 1953.
- Symposium po strukturnomu isucheniu znakovy sistem* (Symposium sobre el estudio estructural de los sistemas de signos). Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1962.
- Sklovsky, Viktor, "Iskusstvo kak priom" (El arte como procedimiento) en *Poetika Sborniki po teorii poeticheskogo yazika*. Petrogrado, 1919.
- Sklovsky, Viktor, *O teorii prozy* (Sobre la teoría de la prosa). Moscú, 1925; 2a. ed., Moscú, 1929.
- Texte der russischen Formalisten*, t. I. Introducción de J. Srieder. Munich, 1969.
- Timofeev, L. I., "Analiz judozhestvennogo proizvedenia" (Análisis de la obra artística) en *Osnovy teorii literatury* (Fundamentos de teoría literaria). Moscú, 1959.

- Timofeev, L. I., *Ocherki teorii i istorii russkogo stilija* (Ensayo de teoría e historia del estilo ruso). Moscú, 1958.
- Tomashevsky, Boris, *Teoria literatury (Poetika)* (Teoría de la literatura, Poética). Moscú-Leningrado, 1925; 6a. ed. Moscú, 1931.
- Tomashevsky, Boris, *O stije* (Sobre el verso). Leningrado, 1929.
- Tzvetan, Todorov; *Théorie de la littérature*. Seuil, París, 1965. Textos de los formalistas rusos, presentados y traducidos por T. Todorov.
- Vanslov, V. V., *Soderzhanié i forma v iskusstve* (Contenido y forma en el arte). Iskusstvo, Moscú, 1956.
- Vinogradov, I. I., *Problema sodержaniá i formi literaturnogo proizvedeniá* (El problema del contenido y la forma de la obra literaria). Universidad de Moscú, Moscú, 1958.
- Vinogradov, V. V., *O yazike judozhestvennoi literatury* (Sobre el lenguaje de la literatura). Moscú, 1959.
- Vinogradov, V. V., *Stilistika. Teoria poeticheskogo yazika. Poetika* (Estilística. Teoría del lenguaje poético. Poética). Moscú, 1963.
- Yegorov, A. "El contenido y la forma en el arte. Unidad del contenido y la forma en la obra artística" en *Arte y sociedad*. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.
- Zirmunsky, Viktor, "Vvedenie v metriku. Teoria stija" (Introducción a la métrica. Teoría del verso) en *Voprosy poetiki*, VI, Leningrado, 1925.
- Zis, A. Y., "Dialektika sodержaniá i formy v iskusstve" (Dialéctica del contenido y la forma en el arte). *Voprosy filosofii*, n. 8, Moscú, 1966.
- ratura y el arte". *Cuba socialista*, n. 26, La Habana, octubre de 1963.
- Arundel, Honor, *La libertad en el arte*. Grijalbo. México, 1967.
- Arvatov, Boris, *Iskusstvo i klassy* (El arte y las clases). Moscú-Leningrado, 1923.
- Bakos, M., *Literatura y supraestructura*. Bratislava, 1960.
- Barraine, "Musiciens réactionnaires et musiciens progressistes". *La Nouvelle Critique*, n. 6, París, 1949.
- Barthes, R., Lefebvre, H., y Goldmann, L., *Literatura y sociedad*. Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- Batrakova, S. P., *O priroda ideinosti iskusstva* (Sobre la naturaleza ideológica del arte). Moscú, 1960.
- Benvenuto, Sergio, "¿Cultura pequeño-burguesa hay una sola?" *La Gaceta de Cuba*, n. 33, La Habana, marzo de 1964.
- Berger, Jon, "The artist and Modern Society". *Twentieths Century*, Londres, agosto de 1955. Discusión de este artículo en los números de septiembre y noviembre del mismo año.
- Blagoi, D., *Sotsiologuia tvorchestva Pushkina* (Sociología de la creación de Pushkin). Moscú, 1931.
- Blitzstein, Marc, "Coming-The Mass Audience". *Unison*, I i, Nueva York, mayo-junio de 1936.
- Blitzstein, Marc, "Hans Eisler and the Mass Song". *Daily Worker*, Suplemento, Nueva York, 27 de febrero de 1938.
- Bogdanov, A., *Iskusstvo i rabochi klass* (El arte y la clase trabajadora). Moscú, 1938.
- Brüggemann, Fritz, "Der Kampf um die bürgerlich Welt und Lebensauffassung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts". *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, III, 1925.
- Bueno, Salvador, "La protesta en la literatura hispanoamericana". *La Gaceta de Cuba*, n. 79, La Habana, diciembre de 1969.
- Burgum, Edwin B., *The Novel and the World's Dilemma*. Nueva York, 1947.
- Carpentier, Alejo, "Papel social del novelista". *Casa de las Américas*, n. 53, La Habana, 1969.
- Castellet, José María, "Introducción" a

V. ARTE, IDEOLOGÍA Y SOCIEDAD

- Adorno, Theodor W., "Discurso sobre lírica y sociedad" en *Notas sobre literatura*. Ariel, Barcelona, 1962.
- Aguilera Cerni, Vicente, "Sobre las posibilidades de comunicación de las artes vivas en las sociedades actuales". *Realidad*, n. 7, Roma, noviembre de 1965.
- Aguirre, Mirta, "Apuntes sobre la lite-

- Veinte años de poesía española, 1939-1959.* Seix Barral, Barcelona, 1960.
- Castellet, José María, "Libertad y alienación del poeta". *Realidad*, n. 7, Roma, 1965.
- Cigánek, J., "Introducción a la sociología del arte". *Estetika*, n. 2, Praga, 1969.
- Cornford, John, "Art and the Class Struggle". *Student Vanguard*, I, Londres, 1933.
- Cornford, John, "The Class Front of Modern Art". *Student Vanguard*, II, Londres, 1933.
- Crouzet, Michel, "Réponse à L. Goldmann. Sur quelques questions de méthode en histoire de la littérature". *La Nouvelle Critique*, n. 93, París, 1968.
- Charques, R. D., *Contemporary Literature and Social Revolution*. Londres, 1933.
- Chiarini, Paolo, *Literatura e società*. Bari, 1959.
- Chin Lin, "Revolutionary Art and Literature: Their Educative Role". *Peking Review*, Pekín, 5 de julio de 1963.
- Dalton, R., Depestre, R., Desnoes, E., Fernández Retamar, R., Fornet, A. y Gutiérrez, C. M., *El intelectual y la sociedad*. Siglo XXI, México, 1970. (También en *Casa de las Américas*, n. 56, La Habana, 1969.)
- Della Volpe, Galvano, "Ideología y arte" en *Lo verosímil filmico y otros ensayos de estética*. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- Díaz, Jesús, "Apuntes sobre cultura e ideología". *Cine cubano*, n. 47, La Habana.
- Díaz, Jesús, "Para una cultura militante". *Bohemia*, n. 37, La Habana, 15 de octubre de 1966.
- Dmitrieva, N. A. y Zimenko, V. M., "El arte en la vida de la sociedad" en *Ensayos de estética marxista-leninista*, capítulo I, 3a. parte. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.
- Dobrynin, M. K., "Literatura kak nads-troiki" en *Voprosy literaturovedenia v svete trudov I. V. Stalina* (Problemas de la ciencia literaria a la luz de los trabajos de I. V. Stalin). Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1951.
- Recopilación.
- Dulz, Wilhelm, "Zur gesellschaftlichen Lage des Schriftstellers". *Einheit*, II/7, Berlín, 1947.
- Dunham, Barrows, *The Artist in Society*. Marzani & Munsell, Nueva York, 1960.
- Egan, Rose F., *The Genesis of the Theory of Art for Art's in Germany and England*, 2 partes. Northampton, 1921-1924.
- Eijembaum, Boris, "Literatura i literaturny byt" (Literatura y vida literaria). *Na literaturnom postu*, 1927. También en *Moi vremennik* (Mis contemporáneos), Leningrado, 1927.
- Farrel, James T., "Literature and Ideology" en *The League of Frightened Philistines*. Vanguard, Nueva York, 1945.
- Finkelstein, Sidney, *Art and Society*. International, Nueva York, 1947.
- Finkelstein, Sidney, "The Artistic Expression of Alienation" en Herbert Aptheker, ed., *Marxism and Alienation: A Symposium*, American Institute for Marxist Studies, Humanities Press, Nueva York, 1965.
- Fischer, Ernst, "Art and Ideological Superstructure". *Marxism Today*, Londres, febrero de 1964.
- Fischer, Ernst, *Arte y coexistencia*. Península, Barcelona, 1968.
- Fox, Ralph, *The Novel and the People*. Londres, 1937. (También: Internacional, Nueva York, 1945. Prefacio de Howard Fast.)
- Fraga, Jorge, "¿Cuántas culturas?" *La Gaceta de Cuba*, n. 28, La Habana, octubre de 1963.
- Francastel, Pierre, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme*. Audin, París-Lyon, 1951.
- Francastel, Pierre, *Peinture et Société*. Audin, París, 1961.
- Francastel, Pierre, *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*. Gonthier, París, 1965.
- García Buchaca, Edith, "Cultura y clases sociales". *Cuba Socialista*, n. 27, La Habana, noviembre de 1963.
- Gerschenson, M. O., *Mudrost Pushkina* (La sabiduría de Pushkin). Moscú, 1919.
- Golaszewska, Maria, "L'art et le réel"

- en *Akten des XIV. Internationales Kongresses für Philosophie*. Herder, Viena, 1969.
- Goldmann, Lucien, "Matérialisme dialectique et Histoire de la littérature". *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 3, París, julio-septiembre de 1950. (También en *Recherches dialectiques*. Gallimard, París, 1959.)
- Goldmann, Lucien, "La vision tragique du monde et la noblesse de robe". *XVII siècle*, n. 23, París, 1954.
- Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Gallimard, París, 1956. (*El hombre y lo absoluto*. Península, Madrid, 1968.)
- Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.
- Goldmann, Lucien, "Le concept de structure significative en histoire de la culture" en *Recherches dialectiques*. Gallimard, París, 1959.
- Goldmann, Lucien, "La nature de l'oeuvre" en *Recherches dialectiques*. Gallimard, París, 1959.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*. Gallimard, París, 1964.
- Goldmann, Lucien, "Problemas de una sociología novelística". *El Caimán Barbudo*, n. 30, La Habana, 1969.
- Goldmann, Lucien, "A propósito de algunas reflexiones estructuralistas sobre el pintor Chagall" en Jean Piaget, L. Goldmann y otros, *Las nociones de estructura y génesis*. Proteo, Buenos Aires, 1969.
- González Pedrero, Enrique, "Propiedad privada, sociedad anarmónica y desequilibrada". *Calli*, n. 13, México, junio-julio de 1964. Sobre las relaciones entre el artista y la sociedad.
- Gotshalk, D. W., *Art and the Social Order*. Universidad de Chicago, Chicago, 1947.
- Harap, Louis, *The Social Roots of the Arts*. International Publishers, Nueva York, 1949.
- Hausenstein, W., *Iskusstvo i obschestvo* (Arte y sociedad). Moscú, 1923.
- Heise, Wolfgang, "Kunst und Ideologie" en *Akten des XIV. Internationalen Kongresses für Philosophie*, t. IV. Herder, Viena, 1969.
- Henderson, Philip, *The Poet and Society*. Londres, 1939.
- Hijar, Alberto, "Hauser: Arte y Sociedad". *El Gallo Ilustrado*, n. 225, México, 16 de octubre de 1966, suplemento de *El Día*.
- Hobday (Canon). C. H., "The Social Background of the 'King Lear'". *Modern Quarterly Miscellany*, n. 1, Londres, 1947.
- Humboldt, Charles, "No Art is Neutral". *California Quarterly*, invierno, Los Ángeles, 1953.
- Ivanov, A. I., *Rol mirovozrenia v tvorchestva pisatelja* (El papel de la concepción del mundo en la creación del escritor). Universidad de Saratov, Saratov, 1962.
- Ivanov, V., "Talent i mirovozrenie v judozhestvennom tvorchestve" (El talento y la concepción del mundo en la creación artística). *Kommunist*, n. 7, Moscú, 1957.
- Jouffroy, Jean-Pierre, "Les arts plastiques, la lutte des classes et la science". *La Nouvelle Critique*, n. 155, París, 1964.
- Julian, Ralph, "Music As a Weapon In the Class Struggle". *Music Front*, I i, Nueva York, junio de 1935.
- Kammari, M., "Klassicheskoe proizvedenie tvorcheskogo marksisma (Una obra clásica del marxismo creador)". *Kommunist*, n. 12, Moscú, junio de 1952. Sobre el trabajo de J. V. Stalin, *El marxismo y los problemas de la lingüística*.
- Karvas, Peter, "Criticism of Mechanistic Views of Art in Society". *World Marxist Review*, Toronto, enero de 1965.
- Kazin, Vasili, "Esteticheskoe vospitanie mass" (La educación estética de las masas). *Gudki*, n. 2, 1919.
- Klugman, James, "Basis and Superstructure" en *Essays on Socialist Realism and the British Culture Tradition*. Londres (sin fecha, aproximadamente década del 50).
- Knapp, R. M., "Class Analysis of a Literary Controversy". *Science and Society*, invierno, Nueva York, 1946.
- Kosiura, N. N., "Simposium po sotsiologii iskusstva" (Symposium sobre sociología del arte). *Voprosy filosofii*,

- n. 7, Moscú, 1967. Reseña.
- Kresanek, I., *La función social de la música*. Bratislava, 1961.
- Lefebvre, Henri, *Langage et société*. Gallimard, París, 1966. (Traducción española, Proteo, Buenos Aires).
- López Oliva, Enrique, "Nueva operación imperialista para captar intelectuales". *La Gaceta de Cuba*, n. 52, La Habana, agosto-septiembre de 1966.
- Lowenfels, Walter, "Literature and Society". *Masses and Mainstream*, Nueva York, junio de 1962.
- Lukacs, Georg, "Literatura y arte como sobreestructura" en *Aportaciones a la historia de la estética*. Grijalbo, México, 1966.
- Lukacs, Georg, "El problema de la perspectiva" en *Sociología de la literatura*. Península, Madrid, 1966.
- Lukacs, Georg, "Marx y el problema de la decadencia ideológica" en *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Lunacharsky, Anatoli, "La lucha de clases en el arte" en *Staty o sovietskoi literature* (Artículos sobre literatura soviética). Moscú, 1958.
- Lloyd, A. L., "Modern Art and Modern Society" en Betty Rea, ed. *5 on Revolutionary Art*. Londres, 1935.
- Mariátegui, José Carlos, "El proceso de la literatura" en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Solidaridad, México, 1969.
- Martin, Edgardo, "Penetración imperialista a través de la música". *El Mundo*, La Habana, 1 de diciembre de 1967.
- Maseev, I. A., "O sotsialnoi prirode iskusstva i judozhestvennij vzgliadov obschestva" (Sobre la naturaleza del arte y las ideas artísticas de la sociedad). *Voprosy filosofii*, n. 2, Moscú, 1952.
- Mayer, J. P., *Sociology of Film. Studies and Documents*. Londres, 1946.
- Mellers, Wilfred, *Music and Society*. Londres, 1950.
- Mounin, Georges, *Poésie et société*. Presses Universitaires de France, París, 1962.
- Mukerjee, R., *The social function of Art*, 2a. ed. Bombay, 1951.
- Müller, Joachim, "Literaturgeschichte und Gesellschaftsproblem. Eine Stellungnahme", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität*, VII/1, 1957-1958.
- Munford, Lewis, "The Role of the Creative Arts in Contemporary Society". *Virginia Quarterly Review*, XXXIII, 1957.
- Natev, A., *Iskusstvo i obschestvo* (Arte y sociedad). Moscú, 1966.
- Norman, C. H., *The Revolutionary Spirit in Modern Literature and Drama and the Class War in Europe, 1918-1936*. Londres, 1937.
- "O meste i roli iskusstva v obschestvennoi zhizni" (Sobre el lugar y el papel del arte en la vida social). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1952. Balance de una discusión sobre las relaciones entre el arte y la supraestructura.
- Paz, Octavio, "Poesía, sociedad, Estado" en *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- Perotino, Serge, "La notion de structure dans l'oeuvre de Francastel". *La Pensée*, n. 135, París, octubre de 1967.
- Pineda Barret, Enrique, "La colonización del gusto y algunos asuntos a analizar para una descolonización de la cultura". *Cine Cubano*, n. 48, La Habana.
- Plejánov, J. V., *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1958.
- Plejánov, J. V., "Frantsuzskaia dramatičeskaya literatura i frantsuskaia zhivopis XVIII veka s točki zrenia sotsiologuii" (La literatura dramática francesa y la pintura francesa del siglo XVIII desde el punto de vista sociológico) en *Literatura i kritika* (Literatura y crítica), t. 1. Moscú, 1958.
- Plejánov, J. V., "Proletarskoe dvizhenie i buržuaznoe iskusstvo" (El movimiento proletario y el arte burgués) en *Literatura i kritika* (Literatura y crítica). Moscú, 1958.
- Plejánov, J. V., "Guenrik Ibsen" (Henrik Ibsen), en *Literatura i kritika* (Literatura y crítica). Moscú, 1958.
- Plejánov, J. V., "Syn doktora Stokmana" (El hijo del Doctor Stokman) en *Literatura i kritika* (Literatura y crítica). Moscú, 1958.
- Rahv, Philip, "The literary class war".

- New Masses*, Nueva York, agosto de 1932.
- Razumny, V. A., "El arte y su papel en la vida social" en *Osnovy marksistsko-leninskoi estetiki* (Fundamentos de estética marxista-leninista). Gospolitizdat, Moscú, 1960.
- Read, Herbert, *Arte y sociedad*. Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1945.
- Rideout, W. B., *The radical novel in the United States, 1900-1954. Some interrelations of literature and society*. Cambridge M., Harvard University, 1956.
- Ristitch, Marko, "Variations (ou thèses) sur la fonction de l'art et la responsabilité sociale de l'écrivain". *Questions Actuelles du Socialisme*, n. 27, París, 1954.
- Rol mirovozrenia v judozhestvennoi tvorchestve (El papel de la concepción del mundo en la creación artística). Mysl, Moscú, 1966.
- Rosenberg, Harold, "Notes on class consciousness in literature". *The New Act*, enero de 1933.
- Rosenblatt, Louise, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise*. París, 1931.
- Salinari, C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Faltrinelli, Milán, 1960.
- Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires, 1950. (Edición francesa original: *Situations*, II. Gallimard, París, 1948.)
- Sartre, Jean-Paul, "Préface à René Leibowitz, *L'Artiste et sa conscience*" en *Situations IV, Portraits*. Gallimard, París, 1964.
- Sartre, Jean-Paul, *Que peut la littérature?* 10/18, París, 1965. Debate con S. de Beauvoir, J. Semprún, J. P. Faye, Y. Berger y J. Ricardou.
- Sartre, Jean-Paul, "La Conscience de Classe chez Flaubert". *Les Temps Modernes*, París, mayo-junio de 1966.
- Sartre, Jean-Paul, "Du poète à l'artiste". *Les Temps Modernes*, París, agosto-septiembre-octubre de 1966. Sobre Flaubert.
- Schapiro, Meyer, "The Social Basis of Art", American Artists Congress. *Proceedings I*, 1936.
- Schapiro, Meyer, "Public use of Art". *Art Front*, Nueva York, noviembre de 1936.
- Scherbina, V. R., "V. I. Lenin i problema ideinosti literatury" (V. I. Lenin y el problema del carácter ideológico de la literatura). *Voprosy filosofii*, n. 3, Moscú, 1957.
- Schücking, L., *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Munich. 1923. (Traducción española: *El gusto literario*. Fondo de Cultura Económica, México.)
- Semprún, Jorge, "Conversación con Jean-Paul Sartre (Cuestionario y transcripción de Jorge Semprún)". *Ruedo Ibérico*, n. 3, París, 1965.
- Siegmeister, Elie, "Social Influences in Modern Music". *Modern Music*, Nueva York, septiembre de 1933.
- Siegmeister, Elie, "The Class Spirit In Modern Music". *Modern Music*, Nueva York, noviembre de 1933.
- Siegmeister, Elie, *Music and Society*. 1938. Edición revisada, Londres, 1943.
- Siqueiros, David A., "En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea". *El Machete*, México, primera quincena de mayo de 1924. (También en Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*. Empresas Editoriales, México, 1969.)
- Siqueiros, David A., "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", conferencia en el John Reed Club de Hollywood, el 2 de septiembre de 1932, en Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*. Empresas Editoriales, México, 1969.
- Siqueiros, David A., "El XXIII Salón como expresión social". *Crítica*, Buenos Aires, 21 y 22 de septiembre de 1933.
- Siqueiros, David A., "Defensa del arte público". *Diorama de la Cultura*. México, 24 de febrero de 1957, suplemento de *Excelsior*.
- Siqueiros, David A., *A un joven pintor mexicano*. Empresas Editoriales, México, 1967.
- Skatershikov, V., "Iskusstvo kak forma obschestvennogo soznania" (El arte como forma de la conciencia social) en *Voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Problemas de la estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, Moscú,

1956.

Smith, Charles Edward, "Class Content Of Jazz Music". *Daily Worker*, Nueva York, 21 de octubre de 1933.

Stalin, J. V., *El marxismo y los problemas de la lingüística*. Ediciones en Lenguas Extranjeras. Moscú, 1950.

Sus, O., "Sobre la necesidad y funcionalidad del arte como hecho social". *Estetika*, n. 3, Praga, 1967.

Svetlichni, I. A., "Otnoshenie iskusstva k nadstroike antagonisticheskogo obschestva" (Relación entre el arte y la supraestructura de la sociedad antagónica). *Voprosy filosofii*, n. 3, Moscú, 1957.

Thomson, Georges, "The Social Origins of Greek Tragedy". *Modern Quarterly*. I iii, Londres, 1938.

Thomson, Georges, *Aeschylus and Athens; A Study in the Social Origins of Drama*. Londres, 1941. (Lawrence & Wishart paperback, Londres, 1966.)

Thomson, Georges, *Studies in Ancient Greek Society*. International Publishers, Nueva York, 1949.

Trofimov, P. S., "Ob otnoshenii iskusstva ka basisu i nadstroike" (Sobre las relaciones entre el arte y la supraestructura). *Voprosy filosofii*, n. 2, Moscú, 1951.

Wallis, A., "La situación social de los artistas en los últimos veinte años". *Kultura i spoleczeństwo*, t. XII, n. 4, Varsovia, 1968.

Wellek, René y Warren, Austin, "Literatura y sociedad"; "Literatura e ideas" en *Teoría literaria*, capítulos IX y X. Gredos, Madrid, 1953.

Wilson, Edmund, *Literatura y sociedad*. Sur, Buenos Aires, 1957. (Edición original: *The Triple Thinkers*. Nueva York, 1948.)

Yegorov, A., "Osobennosti iskusstva i ego mesto v obschestvennoi zhizni" (Las peculiaridades del arte y su lugar en la vida social). *Kommunist*. n. 6, Moscú, abril de 1952.

Yegorov, A., "Lugar y papel del arte en la vida social" en *Arte y sociedad*, capítulo I. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.

VI. ARTE E HISTORIA

Abramovich, G., "Istorizm v teorii literatury" (El historicismo en la teoría de la literatura). *Voprosy literatury*, n. 3, Moscú, 1959.

Academia de Bellas Artes de la URSS, *Vseobshchaya istoria iskusstva* (Historia Universal de las Artes). 6 tomos. Iskusstvo, Moscú, 1956.

Agamalian, G. G., "Gnoseologicheskie voprosy proisjozdenia i razvitiia iskusstva" (Problemas gnoseológicos del origen y desarrollo del arte). *Voprosy filosofii*, n. 9, Moscú, 1963.

Anisimov, I. I., *Klassicheskoe nasledstvo i sovremennost* (La herencia clásica y la contemporaneidad). Sovietski Pisatel, Moscú, 1960.

Barthes, Roland, "Brecht, Marx et l'histoire". *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*; V, XXI, París, 1957.

Brecht, Bertolt, "Einschüchterung durch die Klassizität" en *Schriften zum Theater*, vol. VI. Francfort del Main, 1964.

Daix, Pierre, "La nécessité de l'art et la nécessité d'une histoire réelle de l'art". *Les Lettres Françaises*, París, junio de 1965.

Desné, Roland, "Formes de l'art et histoire de l'art". *La Nouvelle Critique*, n. 71, París, 1956.

Desné, Roland, "L'histoire de l'art est une métaphysique?". *La Nouvelle Critique*, n. 93, París, 1968.

Duvignaud, Jean, *Sociologia del arte*. Península, Madrid, 1969.

Fernández Santos, Francisco, "Historia y arte" en *Historia y Filosofía*. Península, Madrid, 1966.

Florescu, Vasile, *El concepto de literatura antigua*. Bucarest, 1968.

Friche, Vladimir, *Ocherki sostsialnoi istorii iskusstva* (Ensayos de historia social del arte). 1923.

Goncharenko N. Y., *O progresse v iskusstve* (Sobre el progreso en el arte). Naukova dumka, Kiev, 1968.

Goranov, Krástyo, "Zametki o probleme progressa v iskusstve" (Notas sobre el progreso en el arte). *Voprosy filosofii*, n. 7, Moscú, 1964.

Grinberg, R. I., *Istoria muzikalnoi kultury* (Historia de la cultura musical).

- Muzguiz, Moscú, 1941.
- Guea, N. K. y Elsberg, Y. M., *Sotsialisticheski realizm i klassicheskoe nasledie* (El realismo socialista y la herencia clásica). Gospolitizdat, Moscú, 1960.
- Guisselbrecht, André, "Notes sur le classicisme allemand". *La Nouvelle Critique*, n. 86, París, 1957.
- Guliga, A. V., "Suschestvue li progress v iskusstve?" (¿Existe el progreso en el arte?). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1964.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. 3 tomos. Guadarrama, Madrid, 1957.
- Hauser, Arnold, *Introducción a la historia del arte*. Guadarrama, Madrid, 1961.
- Henderson, Philip, *Literature and Changing Civilization*. Londres, 1935.
- Jouvenel, Renaud de, A propos d'esthétique". *La Pensée*, n. 77, París, 1958.
- Kazijanova, B., *Rol judozhestvennogo nasledia, v esteticheskom vospitanii* (Papel de la herencia artística en la educación estética). Kazajstan, Alma-Ata, 1967.
- Kiernan, V. G., "Art and the Necessity of History" en R. Milikan y J. Saville, eds. *The Socialist Register*. Monthly Review, Nueva York, 1965.
- Lawson, John Howard, *The Hidden Heritage; A Rediscovery of the Ideas and Forces That Link the Thought of Our Time with the Culture of the Past*. Citadel, 1950.
- Lazarev, V. N., *Proizozhdenie italienskogo Vozrozhdenia* (Los orígenes del arte del Renacimiento). 3 tomos. Academia de Ciencias de la URSS. Instituto de Historia de las Artes. Moscú, 1959.
- Lunacharsky, Anatoli, "O nasledstve klasikov (Sobre la herencia de los clásicos) en *Staty o sovietskoi literature* (Artículos sobre la literatura soviética). Uchpedgiz, Moscú, 1958.
- Martin, J. R., "Marxism and the History of Art". *College Art Journal*, otoño, 1951.
- Martinet, Marcel, "Art de classe et art éternel". *L'Humanité*, París, 7 de febrero de 1921.
- Matytsin, F. I. y Vanslov, V. V., "Traditsii i novatorstvo v iskusstve" (Tradición e innovación en el arte) en *Voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Problemas de la estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, Moscú, 1956.
- Mayer, Hans, *Bertolt Brecht und die Tradition*. Pfullingen, 1961.
- Miller, A. A., *Perbobytnoe iskusstvo* (El arte primitivo). Leningrado, 1929.
- Munro, Thomas, "The Marxist Theory of Art History". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVIII iv, Cleveland, junio de 1960.
- Munro, Thomas, "The Marxist Theory of Art History: Socio-economic Determinism and the Dialectical Process" en *Evolution in the Arts*. The Cleveland Museum of Art, Ohio (sin fecha).
- Musolino, Rocco, "Notas sobre una proposición de Marx". *Unión*, n. 1, La Habana, 1969.
- Parsadanov, N. Y., *O postupatelnom jaraktere razvitiia iskusstva. Suschestvuet li progress v iskusstve?* (Sobre el carácter progresivo del desarrollo artístico. ¿Existe el progreso en el arte?) *Sovietski judozhnik*, Moscú, 1964.
- Trofimov, P. S., "Serioznie nedostatki knigui po istorii iskusstv" (Graves defectos de una historia de las artes). *Bolchevik*, n. 13, Moscú, 1951. Sobre el libro de M. V. Alpatov, *Vseobschaia istoria iskusstva* (Historia universal del arte), t. I y II.
- Tudorovsky, A. A., "O guipoteze maguicheskogo proijozhdenia iskusstva" (Sobre la hipótesis del origen mágico del arte). *Voprosy filosofii*, n. 9, Moscú, 1963.
- Vanslov, V., *Estetika romantizma* (La estética del romanticismo). *Iskusstvo*, Moscú, 1966.
- Vela, Arqueles, *Historia materialista del arte*. México, 1936.
- Vela, Arqueles, *Fundamentos de la historia del arte*. México, 1953.
- Wilson, E., "La interpretación histórica de la literatura" en *Literatura y sociedad*. Sur, Buenos Aires, 1957.
- Yajot, O. O., "Otritsanie i pree, stvennost v istoricheskom razvitiit" (Negación y continuidad en el desarrollo histórico). *Voprosy filosofii*, n. 3, Moscú, 1961.

VII. VALORACIÓN ESTÉTICA Y CRÍTICA ARTÍSTICA

- Álvarez, Federico, "Críticar a la crítica. Cuestionario de *La Gaceta de Cuba*. Respuesta de Federico Álvarez". *La Gaceta de Cuba*, n. 75, La Habana, julio-agosto, 1969.
- Arte y crítica. Documentos de la conferencia sobre las tareas actuales de la crítica artística socialista. Praga, 1961.
- Arvatov, Boris, "O formalno-sociologicheskom metode" (Sobre el método formal-sociológico) en *Literatura i marksizm* (Literatura y marxismo), t. I. Moscú, 1929.
- Barthes, Roland, "Les tâches de la critique brechtienne". *Arguments*, París, 1956. (También en *Essais critiques*. Seuil, París, 1964.)
- Belik, A. P., "¿Pochemú vozmozhen spor o vkusaj?" (Por qué es posible discutir sobre gustos). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1961.
- Bogdanov, A. A., "Kritika proletarskogo iskusstva" (La crítica del arte proletario). *Proletarskaia Kultura*, n. 3, Moscú, 1918.
- Bogdanov, A. A., "The Criticism of Proletarian Art". *Labour Monthly*, Londres, diciembre de 1923.
- Boiko, M., "V. Lenin acerca de León Tolstoi" en *V. I. Lenin y el desarrollo de la ciencia, la cultura y la educación*. Problemas del mundo contemporáneo, n. 3, Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1970.
- Bratu, Savin, "The Evolution of Rumanian Criticism". *Rumanian Review*, n. 4, Bucarest, 1958.
- Burgum, Edwin Berry, "The Function of Critic in our Day". *Science and Society*, verano, Nueva York, 1941.
- Calverton, Victor Frobenius, "Sociological Criticism of Literature". *Modern Quarterly*, verano, Baltimore, 1924.
- Cardoza y Aragón, Luis, "Notitas sobre la crítica de los arcángeles". *El Día*, México, 9 de abril de 1968.
- Castro, Nils, "Críticar a la crítica. Cuestionario de *La Gaceta de Cuba*. Respuesta de Nils Castro". *La Gaceta de Cuba*, n. 80, La Habana, enero de 1970.
- Cazden, Norman, "Mozart in Current Musical Aesthetics". *Science and Society*, invierno, Nueva York, 1953.
- Clecak, Peter E., *Marxism and American Literary Criticism*. Ph. D. dissertation. Universidad de Stanford, 1964.
- Clecak, Peter, "Marxism, Literary Criticism and the American Academic Scene". *Science and Society*, verano, Nueva York, 1967.
- Daix, Pierre, *Nouvelle critique et art moderne*. Seuil, París, 1968.
- Denisova, L. F., "Lenin o Tolstom. K voprosu o metode esteticheskogo analiza" (Lenin sobre Tolstoi. Sobre el problema del método de análisis estético). *Voprosy filosofii*, n. 4, Moscú, 1965.
- Efimov, N. I., "Formaliz v russkom literaturovedenii" (El formalismo en la ciencia literaria rusa). *Nauchnie Izvestia Smolenskogo Godudarstvennogo Universiteta*, V, Smolensk, 1929.
- Enguelhardt, Boris, "Formalny metod v istorii literatury" (El método formal en la historia de la literatura). *Voprosy poetiki*, XI, Leningrado, 1927.
- Erich, Victor, "Social and Aesthetic Criticism in Soviet Russian Criticism" en S. Simmons, ed., *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought*. Cambridge, Mass., 1955.
- Fadeev, Alexandr, "The Task of Literary Criticism". *American Review on the Soviet Union*, Nueva York, marzo de 1948.
- Farrell, James T., *A Note on Literary Criticism*. Vanguard, Nueva York, 1936.
- Favolle, Roger, "La Critique Nouvelle" *La Nouvelle Critique*, n. 176, París, 1966.
- Finkelstein, Sidney, "The New Criticism". *Masses and Mainstream*, III, xii, Nueva York, 1950.
- Fridlender, G. M., "K. Marks i problema judozhestvennoi tsnnosti" (K. Marx y el problema del valor artístico). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1968.
- García Espinosa, Julio, "La crítica y el público". *Cine Cubano*, n. 3, La Habana, noviembre de 1960.
- Glicksberg, Charles I., "The Aberrations of Marxist Criticism". *Queen's Quar-*

- terly, LVI, Kingston, 1949.
- Glicksberg, Charles I., "Literature and the Marxist Criticism". *University of Toronto Quarterly*, XVIII, Toronto, 1949.
- Golaszewska, Maria, "Problem eksplikacji artystycznej" (El problema de la explicación artística) en *Studia Estetyczne*, t. II. Varsovia, 1965.
- Gold, Michael, "Marxist Literary Criticism: The Case of Ring Lordner". *Daily Worker*, Nueva York, 30 de septiembre de 1933.
- Gold, Michael, "Reply to liberal criticism of Marxist Literary Criticism". *Daily Worker*, Nueva York, 26 de junio de 1935.
- Goldmann, Lucien, "L'apport de la pensée marxiste à la critique littéraire". *Arguments*, III, París, 1949.
- Gordon, Eugene, "The Role of the Proletarian Critique". *Lefward*, Boston, Yale, febrero de 1933.
- Gramsci, Antonio, "Problemas de crítica literaria" en *Cultura y literatura*. Península, Madrid, 1967.
- Guirshman, M., "Literaturovedcheski analiz. Metodologicheskie voprosi" (El análisis crítico literario. Problemas metodológicos). *Voprosy filosofii*, n. 10, Moscú, 1968.
- Harrington, Michael, "A Marxist Approach to Art". *The New International*, primavera, Nueva York, 1956.
- Harrington, Michael, "Marxist Literary Critics". *Commonwealth*, 11 de diciembre de 1959.
- Hawley, R., Andrew, *The literary criticism of Christopher Caudwell*. Ph. dissertation. Universidad de Michigan, 1967.
- Hicks, Granville, "Literary Criticism and the Marxian Method". *Modern Quarterly*, VI ii, Baltimore, 1932.
- Hill, Christopher, "Literary Values and Human Values". *Politics and Letters*, verano, 1947, verano, 1948.
- Hughes, Patrice. "Problèmes des peintures et problèmes de critiques". *La Nouvelle Critique*, n. 147, París, 1963.
- Hyman, Stanley E., "The Marxist Criticism of Literature". *Antioch Review*, invierno, Yellow Springs, Ohio, 1947.
- Hyman, Stanley E., "Christopher Caudwell and Marxist Criticism" en *The Armed Vision*. Nueva York, 1952.
- Jouffroy, Jean-Pierre, "Réalisme et critique". *La Nouvelle Critique*, n. 178, París, 1966.
- Juzl, M., *La valoración estética*. Socialista Akademia, Praga, 1969.
- Kligender, Francis D., "On the Soviet Debate over Vulgar Sociological Criticism". *Modern Quarterly*, II iii, Londres, 1939.
- Koch, Hans, "Zur Parteilichkeit der marxistischen Literaturkritik". *Einheit*, n. 11, Berlín, 1957.
- Kofsky, Frank, "The State of Jazz Criticism". *Jazz*, Nueva York, mayo de 1965.
- Kofsky, Frank, "Relevance of Marxist Analysis to Black Nationalist Jazz". *Liberator*, Nueva York, 21 de febrero de 1966.
- Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral, Barcelona, 1969.
- Lange, Marianne, "Stand und Aufgaben unserer Literaturkritik". *Neue Deutsche Literatur*, VI/7, Berlín, 1958.
- Le Suer, "The Kind of Marxist Reviewing We Need". *Daily Worker*, Nueva York, 26 de abril de 1946.
- Lewis, John, "What is Marxist Literary Criticism". *Modern Quarterly Miscellany*, I, Londres, 1947.
- Long, Michael, "Marxism and Criticism". *Marxism Today*, Londres, noviembre de 1966.
- Lukacs, Georg, *Ensayos sobre el realismo*. Siglo XX, Buenos Aires, 1965.
- Lukacs, Georg, "Los escritores y los críticos" en *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Lunacharsky, Anatoli V., "Formalizm v nauke ob iskusstve" (El formalismo en la ciencia del arte). *Pechat y revoliutsia*, V, 1924.
- Luperini, Romano, "Crítica marxista y crítica estructuralista". *Casa de las Américas*, n. 44, La Habana, 1967.
- Luperini, Romano, "Las aporías del estructuralismo y la crítica marxista". *Casa de las Américas*, n. 55, La Habana, julio-agosto de 1969.
- Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*. Maspero, París, 1966.
- Maltese, C., *Materialismo e critica d'arte*.

- Dell'Incontro, Roma, 1956.
- Margolis, David, *Christopher Caudwell's Aesthetic: The Relation Between Marxist and Marxist Literary Criticism*. Ph. dissertation, 1964.
- Margolis, David, "Christopher Caudwell and the Foundation of Marxist Criticism". *Marxism Today*, Londres, mayo de 1967.
- Matsa, I. L., *Ob estetičeskom vkuse* (Sobre el gusto estético). Molodaia gvardia, Moscú, 1963.
- Matthiessen, F. O., *The responsibility of the critic*. Oxford University Press, Nueva York, 1952.
- Mayer, Hans, "Critics and the Separation of Powers" en *The Critical Moment. Essays on the Nature of Literature*. Faber and Faber, Londres, 1964. Recopilación.
- Medvedev, Pavel, *Formalny metod v literaturovedenii* (El método formal en la ciencia literaria). Leningrado, 1928.
- Mehring, Franz, *Die Lessing-Legende*. Berlín, 1953.
- Meilaj, B. S., *Voprosy metodologii literaturovedenija* (Problemas metodológicos de la ciencia literaria). Moscú-Leningrado, 1966.
- Molchanov, A. S., *Na vkus, na stvet...* *Teoreticheski očerok ob estetičeskom vkuse* (Sobre el gusto, sobre el color... Ensayo teórico sobre el gusto estético). *Iskusstvo*, Moscú, 1966.
- Morawski, Stefan, "The Problem of Value and Criteria in Taine's Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXI, Cleveland, 1963.
- Morawski, Stefan, "A Scheme for Criteria of Evaluation", en *Proceedings of Fifth International Congress of Aesthetics*. Amsterdam, 1965.
- Morawski, Stefan, "O judozhestvennoi tsennosti" (Sobre el valor artístico). *Trudi po filosofii*, X, Tartu, 1966.
- Moreno Galván, José M., "De la valoración crítica al juicio histórico" en *Autocrítica del arte*. Península, Madrid, 1965.
- Musolino, Rocco, "Gramsci e il metodo della critica letteraria" en *Marxismo ed estetica in Italia*. Riuniti, Roma, 1963.
- Novichenko, Leonid, "Informe en el IV Congreso de Escritores de la URSS". *Literatura soviética*, n. 10, Moscú, 1957.
- "O kritike" (Sobre la crítica). *Teatr*, n. 4, Moscú, 1954.
- Pavón, Luis, "Crítica a la crítica. Cuestionario de *La Gaceta de Cuba*. Respuesta de Luis Pavón". *La Gaceta de Cuba*, n. 79, La Habana, diciembre de 1969.
- Phillips, William, "Categories for Criticism". *Symposium*, Nueva York, enero de 1933.
- Phillips, William y Philip Rahv, "Criticism". *Partisan Review*, II vii, Nueva York, abril-mayo de 1935.
- Phillips, William y Philip Rahv, "Some Aspects of Literary Criticism". *Science and Society*, invierno, Nueva York, 1937.
- Piksanov, N. K., "Novy put literaturnoi nauki" (Nuevo camino de la ciencia literaria). *Iskusstvo*, n. 1, Moscú, 1923.
- Portuondo, José A., "Sobre la crítica y el acercamiento recíproco de los artistas y el pueblo" en *Estética y revolución*. La Habana, 1963.
- Portuondo, José A., "Más sobre la crítica" en *Estética y revolución*. La Habana, 1963.
- Portuondo, José A., "Crítica a la crítica. Cuestionario de *La Gaceta de Cuba*. Respuesta de José A. Portuondo". *La Gaceta de Cuba*, n. 78, La Habana, noviembre de 1969.
- Razumny, Z., *O joroshem vkuse* (Sobre el buen gusto). Moscú, 1961.
- Rodríguez Rivera, Guillermo, "Crítica a la crítica. Cuestionario de *La Gaceta de Cuba*. Respuesta de Guillermo Rodríguez Rivera". *La Gaceta de Cuba*, n. 79. La Habana, diciembre de 1969.
- Rosental, Mark, "Relative vs. Absolute Criteria in Art". *Dialectics*, n. 8, Nueva York, 1938.
- Salinari, G., "Marxismo e critica letteraria in un libro di Lukács". *Rinascita*, n. 11, Roma, 1953.
- Sands, Carl, "For Revolutionary Music in our Press". *Daily Worker*, Nueva York, 5, 6 y 8 de marzo de 1934.
- Santi, P., "Possibilità d'una critica musicale realista". *Incontri Musicali*, n. 2, 1958.
- Scalia, G., "Metodologia e sociologia

- della letteratura in Gramsci" en *La città futura* (al cuidado de A. Caracciolo y G. Scalia). Feltrinelli, Milán, 1959.
- Schlauch, Margaret, "Criticism and Scholarship". *Masses and Mainstream*, Nueva York, mayo de 1957.
- Schwartz, Boris, "Stravinski in Soviet Russian Criticism". *The Musical Quarterly*, Londres, julio de 1962.
- Serafimovich, Alexander, "Literary Criticism by the Masses". *Daily Worker*, Chicago, 19 de abril de 1927.
- Sillen, Samuel, "For Theoretical Clarity in Literary Analysis". *Daily Worker*, Chicago, 7 de abril de 1946.
- Siqueiros, David A., "La crítica de arte como pretexto literario. El monóculo del artepurismo de París en México. A propósito del dilema: formalismo y nuevo realismo en el arte de la pintura". *México en el Arte*, n. 4, México, octubre de 1948. (También en Raquel Tíbol, *David Alfaro Siqueiros*. Empresas Editoriales, México, 1969.)
- Sklovski, Viktor, "V zaschitu metoda sotsiologicheskogo metoda" (En defensa del método sociológico). *Novy lef*, n. 3, 1927.
- Sklovski, Viktor, "'Voina i Mir' Lva Tolstogo. Formalno-sotsiologicheskoe issledovanie" ("La guerra y la paz" de León Tolstoi. Investigación formal-sociológica). *Novy Lef*, n. 1, 1928.
- Sklovski Viktor, *Material i stil v romane L. N. Tolstogo "Voina i mir"* (Material y estilo de la novela de Tolstoi "La guerra y la paz"). Moscú, 1928.
- Smirnov, A. A., *Shakespeare: A Marxist Interpretation*. Nueva York, 1936.
- Sobre los valores de la obra de arte*. Varsovia, 1968. Comunicaciones presentadas en la Conferencia de Historiadores del Arte de Polonia, 1957.
- Sontag, Susan, "The Literary Criticism of Georg Lukacs" en *Against Interpretation*. 1966. (Traducción española: *Contra la interpretación*. Seix Barral, Barcelona.)
- Steiner, George, "Marxism and the Literary Criticism". *Encounter*, Londres, noviembre de 1958.
- Summers, Marion, "The Function of Criticism". *Daily Worker*, Nueva York, 28 de abril de 1946.
- Thomson, George, "Scientific Method in Textual Criticism". *Eirene-Studia Graeca et Latina*, I, Praga, 1960. (Reimpreso en *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, XII, Berlín, 1963.)
- Todorov, Tzvetan, "L'héritage méthodologique du formalisme". *L'Homme*, vol. V, n. 1, París, 1965. (Traducción española en *Introducción al estructuralismo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969. Recopilación.)
- Tovmasian, S. S., *K voprosu ob obektivnij kriterijaj otsenki proizvedenij iskusstva* (Sobre el problema de los criterios objetivos para valorar la obra de arte). Academia de Ciencias de Armenia, 1955.
- Tynianov, Yuri, "Stijovie formy Nekrasova" (Sobre la forma del verso de Nekrasov) en *Letopis Doma Literaturov*, 1921. También en *Arjaisty i novatory* (Arcaizantes e innovadores). Leningrado, 1929.
- Uzl, M., "El juicio estético y la valoración". *Estetika*, n. 2, Praga, 1967.
- Van Deussen, Marshall, "Criticism in the Thirties: The Marxist and the New Critics". *Western Humanities Review*, XVII, Salt Lake City, Utah, 1963.
- Veiman, R., "Novaja kritika", *razvitie burzhuznogo literaturovedenia* (La "Nueva crítica" como desarrollo de la ciencia literaria burguesa). Progreso, Moscú, 1965.
- Vinogradov, Viktor, "Suzhet i kompozitsia povesti Gogolia 'Nos'" (Asunto y composición de la novela de Gogol "La nariz"). *Nashala*, 1921.
- Vinogradov, Viktor, "O simbolike Anni Ajmatova" (Sobre el simbolismo de Anna Ajmatova). *Literaturnaia Myst*, I, Petrogrado, 1922.
- Vinogradov, Viktor, "O poezii Anni Ajmatovoi" (Sobre la poesía de Anna Ajmatova). Leningrado, 1925.
- Vinogradov, Viktor, *Evolutsia russkogo naturalizm. Gogol-Dostoievski* (Evolución del naturalismo ruso. Gogol-Dostoievski). Leningrado, 1929.
- Vinogradov, Viktor, *Stil Pushkina* (El estilo de Pushkin). Moscú, 1941.
- Vinokur, G. O., *Kritika poeticheskogo teksta* (La crítica del texto poético).

- Moscú, 1927.
- Vitier, Cintio, "Críticar a la crítica. Cuestionario de *La Gaceta de Cuba*. Respuesta de Cintio Vitier". *La Gaceta de Cuba*, n. 75, La Habana, julio-agosto de 1969.
- Welleck René, "German Critics from Grillparzer to Marx and Engels" en *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, t. III. Yale, New Haven y Londres, 1965.
- Welleck, René, "Conceptos de forma y evolución en la crítica del siglo XX". *El Gallo Ilustrado*, n. 41, México, 5 de enero de 1969, suplemento de *El Día*.
- West, Alick, "On Abstract Criticism" en Betty Rea, ed., *5 on Revolutionary Art*. Londres, 1935.
- West, Alick, *Crisis and Criticism*. Londres, 1937.
- Yavorskaia, I. V., "Burzhuasnie vliania v polskoi judozhestvennoi kritik" (La influencia burguesa en la crítica artística polaca) en *Protiv revisionizm v estetike* (Contra el revisionismo en estética). Moscú, 1960.
- Ykovskaia, E. P., "Problemy judozhestvennoi kritik v sovremennoi frantsuskoï burzhuaznoi estetiki" (Problemas de la crítica de arte en la estética burguesa contemporánea de Francia). *Filosofskie nauki*, n. 4, Moscú, 1967.
- Zadachi i metody izucheniia iskusstv (Tareas y métodos del estudio de las artes). Symposium. Instituto de Historia del Arte. Petrogrado, 1924.
- Zeitlin, A., "Marksisty i formalny metodo" (Método marxista y método formal). *Lef*, III, 1923.
- Zelinsky, G., "Soviet Criticism". *VOKS*, n. 7-8, 1932.
- Zerle, H., *Die Kunst des Kritisierens. Kritik als Erziehungsmittel*. Dietz, Berlín, 1957.
- Zhirmunsky, Viktor, "Zadachi poetiki" (Tareas de la poética). *Nashala*, n. 1, 1921.
- Zhirmunsky, Viktor, "Poesia Aleksandra Bloka" (La poesía de Alexandre Blok) en *O Aleksandre Bloke* (Sobre Alexandre Blok). Symposium, Petrogrado, 1921.
- Zykmund, V., "La crisis de los conceptos críticos". *Estetika*, n. 3, Praga, 1968.

Nº 954

Imprenta Madero, S. A.
Avenida 102, México 13, D. F.
5-VIII-1975
Edición de 4 000 ejemplares
más sobrantes para reposición.
