

El hombre y su tiempo



Adolfo Sánchez Vázquez

Estética y marxismo

Tomo II

Lifshits / Lukacs / Lunacharsky / Lu Ting-Yi / Mariategui / Mao Tse-Tung / Morawski / Pletnev / Siqueiros / Töeplitz / Trotsky / Zhdánov

EL HOMBRE Y SU TIEMPO

Adolfo
Sánchez Vázquez

Presentación y selección
de los textos

Estética **y** **marxismo**

Tomo II



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

INDICE

VIII. REALISMO Y ARTE MODERNO

Introducción, 12

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Realismo y abstracción*, 16

Stefan Morawski, *El realismo como categoría artística*, 27

Georg Lukacs, *Arte auténtico y realismo*, 48

Bertolt Brecht, *Sobre el modo realista de escribir*, 59

David Alfaro Siqueiros, *El movimiento pictórico mexicano, nueva vía del realismo*, 74

Rocco Musolino, *La teoría del triunfo del realismo*, 85

Roger Garaudy, *Realismo sin riberas*, 100

Karel Teige, *Progreso y decadencia, vanguardia y decadencia*, 107

Fernando Claudín, *La revolución pictórica de nuestro tiempo*, 113

IX. ARTE Y CAPITALISMO

Introducción, 133

José Carlos Mariátegui, *El artista y la época*, 136

Adolfo Sánchez Vázquez, *El arte de masas*, 140

Bertolt Brecht, *Novedades formales y refuncionalización artística*, 161

Mijáil Lifshits, *La lata de conservas como obra de arte*, 163

Raymonde Moulin, *Vivir sin vender*, 176

La creación y la abolición de las relaciones mercantiles, 189

(Resolución del seminario preparatorio del Congreso Cultural de La Habana)

X. ARTE Y SOCIALISMO

Introducción, 193

Anatolí V. Lunacharsky, *Arte y revolución*, 199

Naum Gabo y Antoine Pevsner, *Manifiesto del realismo*, 202

A. Rodchenko y A. Stépanova, *Manifiesto del grupo productivista*, 207

Vladimir Mayakovsky, *¿Por qué cosa se bate el LEF?*, 209

V. Pletnev, *El Prolet - Kult y el arte*, 213

V. I. Lenin, *Sobre la cultura proletaria*, 220

La cultura proletaria y la herencia cultural de la humanidad, 220

Tesis sobre la cultura proletaria, 221

Cultura burguesa y cultura proletaria, 223

Sobre la política del partido en el terreno de la literatura, 225

(Resolución del CC del PC (B) de Rusia del 18 de junio de 1925)

- Anatoli V. Lunacharsky, *Líneas fundamentales del arte proletario*, 229
Sobre la reestructuración de las organizaciones artístico-literarias, 234
 (Resolución del CC del PC (B) de la URSS, del 23 de abril de 1932)
- Andrei Zhdánov, *El realismo socialista*, 235
- Sobre cuestiones de literatura y arte (1946-1948)*, 241
 (Resoluciones del CC del PC (B) de la URSS)
- Bertolt Brecht, *Del realismo burgués al realismo socialista*, 250
El paso del realismo burgués al realismo socialista, 250
Realismo, fascismo, socialismo, 251
El realismo socialista, 252
Acerca del realismo socialista, 253
Sobre el realismo, 255
- Krzysztof-Teodor Toeplitz, *La ideología realista socialista*, 256
- Vladimir Dnieprov, *En defensa de la estética realista*, 269
- Lu Ting-yi, "Que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas", 287
El arte y la literatura en la revolución cultural china, 308
- Ernst Fischer, *El arte socialista*, 319
- Jiri Hayek, *La influencia social de la literatura socialista*, 325
Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos, 330
- Roberto Fernández Retamar, *Vanguardia artística, subdesarrollo y revolución*, 333
- Lisandro Otero, *Cuba: Literatura y revolución*, 343
- René Depestre, *El poder de la literatura en la sociedad socialista*, 354

XI. ARTE Y POLÍTICA

- Introducción*, 363
- V. I. Lenin, *La organización del partido y la literatura del partido*, 368
- León Trotsky, *La política del partido en el arte*, 373
- Anatoli Lunacharsky, *La significación del arte desde el punto de vista comunista*, 380
- Antonio Gramsci, *Literatura y política*, 382
El arte y la lucha por una nueva civilización, 382
El arte educativo, 384
Criterios de crítica literaria, 385
- Mao Tse-tung, *La misión del arte y la literatura*, 388
- Andrei Zhdánov, *El papel del partido en el dominio de la literatura*, 396
- Fidel Castro, *La libertad del arte y la revolución*, 403
- Palmiro Togliatti, *Seamos los campeones de la libre creación artística*, 411
- Ernesto Che Guevara, *El socialismo, el hombre y el arte*, 412
- Julio Cortázar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar*, 416

Bibliografía temática, 434

Bibliografía general, 470

Datos biobibliográficos de los autores seleccionados, 474

Índice de nombres y obras citados, 496

Índice analítico, 515

VIII
REALISMO Y ARTE MODERNO

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI
REALISMO Y ABSTRACCIÓN

STEFAN MORAWSKI
EL REALISMO COMO CATEGORÍA ARTÍSTICA

GEORG LUKACS
ARTE AUTÉNTICO Y REALISMO

BERTOLT BRECHT
SOBRE EL MODO REALISTA DE ESCRIBIR

DAVID ALFARO SIQUEIROS
EL MOVIMIENTO PICTÓRICO MEXICANO.
NUEVA VÍA DEL REALISMO

ROCCO MUSOLINO
LA TEORÍA DEL TRIUNFO DEL REALISMO

ROGER GARAUDY
REALISMO SIN RIBERAS

KAREL TEIGE
PROGRESO Y DECADENCIA,
VANGUARDIA Y DECADENCIA

FERNANDO CLAUDÍN
LA REVOLUCIÓN PICTÓRICA DE NUESTRO TIEMPO

INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo hemos seleccionado una serie de textos en los que se aborda una de las cuestiones más debatidas hasta hoy día en el campo de la estética marxista, tanto en sus aspectos teóricos como en los prácticos (política cultural-artística seguida en los países socialistas y actividad creadora de los escritores y artistas adheridos ideológicamente al socialismo). Se trata del problema del realismo.

Pero este problema se plantea no sólo en las condiciones sociales y culturales de nuestro tiempo, sino también en las condiciones creadas en el arte por el movimiento innovador que, tras de romper radicalmente con el arte burgués e institucionalizado del siglo XIX, se desarrolla en un proceso constante de renovación de formas y medios de expresión hasta nuestros días. Realismo contemporáneo y arte moderno no pueden ser examinados por separado, sobre todo por estas dos razones: 1a., el realismo actual no puede concebirse como se concebía en el siglo pasado, cuando la realidad social era otra y no se había iniciado aún el movimiento renovador que hoy se llama arte moderno; 2a., la insistencia en reducir el arte auténtico al realismo y de establecer un abismo insalvable entre éste y el arte moderno, obliga a examinar a fondo sus mutuas relaciones para ver si justifica el mantenimiento de ese abismo no sólo en el plano ideológico sino artístico. Por todo lo anterior, hemos seleccionado un grupo de trabajos en los que se tiende a definir el ámbito del realismo y a caracterizar sus relaciones con la producción artística que está más allá de ese ámbito.

Bandinelli examina la contraposición de "realismo" y "abstraccionismo" como tendencias artísticas desde un punto de vista histórico. Con este motivo, recuerda que se trata de dos modos distintos de concebir la expresión artística que se han dado desde la prehistoria hasta nuestra época. Por tanto, deben ser comprendidos no sólo desde un ángulo formal, sino histórico-social, y no para hacer del arte un documento sociológico, sino para entenderlo mejor. De acuerdo con esto, hay que situarse ante el arte abstracto actual no para pronunciar una condena, sino para explicarse su razón de ser, y poder comprender la elección del artista no figurativo en favor de la tendencia a la destrucción de las formas orgánicas. Pero, antes de abordar esta cuestión, Bandinelli deja claramente establecido que, desde un punto de vista estético, ambas tendencias —la realista y la abstracta— son perfectamente sostenibles.

El planteamiento anterior justifica que Morawski trate de precisar el concepto de realismo, distinguiendo entre realismo como categoría artística y como tendencia determinada (del arte del siglo XIX). En el primer sentido —que es el que interesa esclarecer—, se aplica tanto a fenómenos artísticos del pasado como del presente. Así entendido, puede hablarse de realismo en cuanto que se representa algo, pero no su superficie, sino su esencia. Estas condiciones previas no requieren determinados criterios formales; de este modo se evita el peligro de caer en un realismo cerrado. Por otro lado, Morawski parte de la tesis de que toda obra de arte es

signo, y de que el realismo sólo puede ser atribuido a las obras que son un tipo específico de signos (figurativos). El realismo no agota, pues, el arte entero, ya que existen otros tipos de signos artísticos.

Lukacs es indudablemente en nuestra época el teórico más autorizado del realismo y, en particular, del realismo literario. Considera él, partiendo de los principios generales del materialismo dialéctico (de su teoría del reflejo), así como de las tesis de Marx y Engels sobre la literatura realista, que el verdadero y auténtico arte es el realismo, como captación —de acuerdo con las peculiaridades del reflejo estético— de la esencia profunda de lo real. Lukacs señala asimismo algunos criterios que actúan como límite insalvable de un arte realista: abarcar la vida en su totalidad polifacética y estructurada, en su movimiento y desarrollo, y representarla asimismo a través de tipos humanos como síntesis de lo general y lo individual. Este realismo, al que tiende el arte auténtico, es a juicio suyo el de los grandes realistas del pasado (Shakespeare, Balzac, Tolstoi). Basándose en un pasaje de Engels sobre Balzac, Lukacs subraya la contradicción que puede darse entre la visión del mundo del escritor, y su realismo, contradicción que, incluso en un escritor reaccionario como Balzac, se resuelve con el “triumfo del realismo”.

Por ser Lukacs el defensor más agudo, riguroso y consecuente del realismo, el problema de los límites o riberas de éste y de sus relaciones con el arte moderno (no realista), queda planteado en sus escritos en toda su amplitud y profundidad. Y lo mismo cabe decir del famoso problema, de origen engelsiano, del triunfo del realismo “a despecho de” la ideología de un autor. Gran parte de los estéticos marxistas contemporáneos, al ocuparse de estas cuestiones, apuntan a las tesis fundamentales de Lukacs que, desde ángulos diversos, son objeto de discusión. Una parte de los textos recopilados en el presente capítulo dan idea de esta reacción antilukacsiana que, junto con las aportaciones del propio Lukacs, han enriquecido considerablemente la estética marxista.

Ya antes de que en la década del 50 fuera impugnada vigorosamente la concepción cerrada del realismo, exactamente en 1940 (es decir, cuando domina casi plenamente dicha concepción y no precisamente a la altura y con el rigor lukacsianos), Bertolt Brecht alza su voz, un tanto solitaria, para oponerse a ella, y polemizar más o menos abiertamente con Lukacs. El texto suyo que hemos recogido expresa claramente su actitud. En él rechaza resueltamente el intento de reducir el realismo de hoy a los criterios formales o técnicas del realismo del pasado. El realismo lo ve Brecht en movimiento y en su desarrollo: cumpliendo funciones sociales diversas, enfrentándose a distintas realidades, y operando desde múltiples perspectivas y con técnicas distintas. Propugna, en consecuencia, un “realismo abierto en todos los sentidos”, ligado necesariamente a las clases en ascenso. En suma, puesto que la realidad es dialéctica y, por tanto, se halla sujeta a cambios, propone que las técnicas se adapten a lo real, y no se deduzcan (clara alusión a Lukacs) de las técnicas realistas que sirvieron para captar una

realidad social ya superada.

David Alfaro Siqueiros ha buscado también, teóricamente en sus escritos y prácticamente en su obra, como uno de los grandes representantes del movimiento pictórico mexicano, nacido al calor de la toma de conciencia nacional y social suscitada por la Revolución Mexicana, un realismo abierto como medio de creación siempre en marcha. Con este motivo, ha reflexionado una y otra vez sobre los objetivos, naturaleza, significación y perspectivas del movimiento pictórico mexicano, como una nueva vía del realismo, opuesto no sólo a la Escuela de París o arte de vanguardia occidental, sino también al realismo cerrado y formulista que aspira a prolongar en nuestra época estilos realistas ya caducos. De la multitud de artículos, declaraciones y conferencias de Siqueiros hemos seleccionado varios fragmentos de su último escrito *Carta a un joven pintor* en el que se reafirman con vigor y precisión sus ideas anteriores sobre el realismo, el arte de vanguardia, y las peculiaridades, aportaciones y perspectivas de la vía realista seguida por el movimiento pictórico mexicano.

Dentro de una estética del realismo y, a la vez, en el marco de la polémica con Lukacs desatada en estos últimos años, hay que situar también la posición de Rocco Musolino. El problema que le interesa esclarecer, en el texto recopilado, es el de la contradicción entre ideología y realismo, resuelta por Lukacs —en el caso de Balzac— con el “triumfo del realismo”. Musolino se opone a la tesis de un Balzac bifronte (reaccionario y realista) ya que, a juicio suyo, esta tesis lleva a Lukacs a dejar escapar el significado artístico real del realismo balzaciano. A su modo de ver, Balzac es un maestro del realismo no “a pesar de” su visión del mundo, sino justamente por ella; es decir, por la visión irónica que tiene de su época, por su tendencia ideológica “como condición necesaria aunque no suficiente de la obra de arte, puesto que ésta no vive de esquemas ni de simples actitudes, sino de ideas concretas”.

Dentro de la tendencia de un sector de la estética marxista a liberar el realismo de rígidas riberas, hay que situar el texto de Garaudy en el que sintetiza las ideas de su libro *D'un réalisme sans rivage*. Pero, en esta empresa, Garaudy llega tan lejos que acaba por borrar la línea divisoria entre arte realista y arte moderno, con lo cual el concepto de realismo lejos de precisarse se desdibuja por completo. Sin embargo, el ensayo de Garaudy responde a una preocupación legítima: liberar al arte moderno de la condena en bloque que había pronunciado contra él una concepción estrecha y dogmática en nombre del marxismo.

Esta misma preocupación la había sentido ya, hace más de tres décadas, en el umbral del periodo de inspiración zhdanoviana durante el cual habría de dominar la condena de dicho arte como arte decadente, el marxista checo Karel Teige. Tratando de comprender el movimiento artístico de vanguardia en relación con su actitud antiburguesa, y basándose en la concepción leninista de la herencia cultural, Teige sostiene que “declarar decadentes todas las obras literarias y artísticas de vanguardia y ver en ellas

el producto de la descomposición capitalista, no es un signo de finura dialéctica ni de crítica inteligente, ya que se olvida que en ella existen movimientos revolucionarios. . .”

A esta actitud responde asimismo el ensayo de Fernando Claudín, escrito años después de haber llegado a su punto culminante la concepción dogmática y cerrada que apenas afloraba cuando Teige dio a conocer el libro del que forma parte el texto antes señalado. Refiriéndose especialmente a las artes plásticas, Claudín rechaza también el dilema “vanguardismo o decadencia”. Por otro lado, partiendo del hecho de la revolución pictórica moderna, no sólo rechaza su condena como simple expresión de la ideología burguesa, sino que valora su enriquecimiento de los medios de expresión y su profundización en el conocimiento de determinados aspectos de la realidad contemporánea.

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI REALISMO Y ABSTRACCIÓN*

En el campo del arte contemporáneo coexisten hoy dos tendencias opuestas formuladas con los términos "realismo" y "abstractismo", en cada una de las cuales pueden distinguirse luego, a elección, diversas variantes. Es natural que los defensores de una y otra tendencia traten de llevar agua a su propio molino con argumentos polémicos y dialécticos de todo tipo. Pero quien está habituado a considerar cada forma artística dentro de la historia siente la necesidad de profundizar el problema y descubrir qué hay detrás de estos aspectos tan divergentes de la creación artística.

El rechazo de una u otra expresión se efectúa generalmente por motivos de *gusto*, pero junto con estos "me gusta", "no me gusta", siempre hay, en el público de una exposición de arte, un indefinido juicio moral; tanto es así que muy a menudo la desaprobación motivada por una impresión del gusto provoca, además, desdén, resentimiento. También esta común experiencia nos demuestra que el arte figurativo no concierne solamente al gusto, sino que, en realidad, compromete siempre una determinada visión del mundo, sea o no el espectador más o menos consciente de ello. Justamente, ya ha sido afirmado por un teórico del llamado arte contemporáneo de vanguardia que la pretendida "apoliticidad" del arte figurativo no es más que un error, si se entiende por política todo modo de realizar ideas en beneficio de la comunidad.¹ Para explicar y comprender históricamente un hecho artístico no basta entonces la crítica solamente formal. Por otra parte, desde un punto de vista meramente estético, nos parecen perfectamente sostenibles una y otra de las tendencias señaladas. Para llegar a un criterio de elección, es necesario investigar la génesis interna de las formas de arte y posiblemente investigar su historia. Realismo y abstractismo no son, fenómenos que han aparecido solamente hoy en el mundo del arte.

Las tendencias hacia la forma abstracta se encuentran tan documentadas desde la prehistoria hasta nuestros días como lo están las tendencias naturalistas. Pero que ambas se encuentren codo con codo, al mismo tiempo y en el mismo lugar (proclamándose cada una, como es natural, la más legítima expresión de la propia época), es un hecho típico de la sociedad

* En: *Organicidad y abstracción*, Eudeba, Buenos Aires, 1965, pp. 9-15 y 91-103 (ed. original, Feltrinelli Editore, Milano, 1956).

¹ L. Moholy-Nagy, *Abstract of an Artist*, Chicago, 1944, reeditado junto con *The New Vision*, Nueva York, 1947. ("The Documents of Modern Art", Director Robert Motherwell.) W. Gropius, que tuvo al autor a su lado en la organización de la *Bauhaus*, define a esta obra en el prefacio como *the standard grammar of modern design*.

contemporánea y denuncia por sí mismo las contradicciones que en ella se encuentran y la incertidumbre de sus mismas bases culturales. De modo análogo, el hecho de que haya sido necesario declarar oficial y solemnemente en las más recientes leyes constitucionales de algunas naciones (entre ellas Italia) que el arte es libre, demuestra cómo a la cultura contemporánea le ha venido a faltar una certidumbre inspiradora, un hilo conductor cuya existencia ni siquiera habría hecho surgir el problema de la libertad del arte. Porque el arte no es en absoluto libre, ya que está estrechamente ligado a las convicciones y a las convenciones de una época y de un lugar: pero tal vínculo es tan natural que no se advierte (así como no advertimos el mecanismo muscular que nos hace mover el brazo) y terminamos por considerarlo instintivo. En cambio, el hecho de tener que declarar que el arte es libre demuestra que nuestra relación con él ya no es espontánea, sino refleja, intelectualista y por lo tanto deformable a voluntad y que por ello la expresión artística debe ser defendida contra la imposición de voluntades externas. También esto demuestra, sin embargo, que en el hecho artístico no solamente interviene una cuestión de gusto, de forma o equilibrio entre expresión y contenido, sino algo que domina profundamente el carácter de una sociedad y su cultura.

Realismo y abstracción son dos modos distintos de concebir la forma y la sustancia de la expresión artística que siempre se ha manifestado, prevaleciendo ya uno, ya otro. Surge entonces legítima la curiosidad de indagar de qué manera corresponde una particular situación, una particular condición humana según que prevalezca uno u otro modo de expresión y comprobar por lo tanto que no se trata solamente de una cuestión de gusto ni de una particular visión del mundo.

Nos parece inaceptable actualmente que el paso de uno a otro modo de concebir la expresión figurativa pueda ocurrir por azar o por juego y que las dos posiciones sean intercambiables como si estuviesen al margen de la historia de los hombres. Demasiados ejemplos paradigmáticos nos ha dado el estudio del desarrollo artístico para dudar aún de la estrecha conexión entre arte y sociedad. El problema no es el de discutir todavía esta conexión, sino el de extraer de su premisa una mejor comprensión histórica del arte de una época determinada sin caer en el error, bastante fácil (se entiende que es error, para el historiador del arte y no para el sociólogo), de hacer uso del arte como de un documento sociológico en vez de recabar del documento sociológico un ulterior y precioso elemento esclarecedor para la historia del arte.

Todos los que sentimos vivamente la insuficiencia de gran parte de nuestra cultura tradicional e intentamos satisfacer la necesidad, siempre más urgente, de buscar un camino para la mejor comprensión de la realidad que nos rodea y nos concierne, creo que estamos de acuerdo en advertir que nos movemos con particular incertidumbre justamente en un campo en el que la cultura de los últimos treinta años nos había habituado a sentirnos particularmente seguros, es decir, en el campo de la teoría y de

la historia de las artes figurativas.

Durante un tiempo hemos oído afirmar, y con gran seguridad, la total autonomía del arte respecto de todo elemento exterior y la vida autónoma de las formas artísticas.² Hoy descubrimos, cada vez más, que tal autonomía es solo aparente, puesto que los vínculos que condicionan la obra de arte en relación con la sociedad están más escondidos, más entrelazados que en otros fenómenos. El carácter típico de "superestructura" del que participa el arte con otras manifestaciones de la cultura se vincula, sin embargo, de un modo íntimo y determinante, con las instancias individuales que van del artista a su obra. Por ello, si bien no nos satisface ya la metafísica idealista del arte como intuición y transfiguración, tampoco nos satisface la simplista teoría del espejo (el arte, "reflejo de la sociedad") que se está difundiendo en la actualidad junto a un superficial sociologismo de moda.

Está fuera de duda que el arte depende económicamente de la sociedad, la cual lo favorece, lo ignora o lo oprime; pero esto es válido respecto de la dependencia exterior y no puede establecerse una relación directa más que en el caso de sociedades primitivas y de producciones que sean meramente artesanales más bien que artísticas. Con este término de "artístico" designamos una producción que tienda a un contenido humano universal y que no sea únicamente funcional u ornamental.

Por lo tanto, la comprensión del arte no solo en sentido formal (es decir, en el sentido de las reacciones que produce sobre nuestra emotividad estética), sino también en el histórico, jamás puede resolverse con una fácil fórmula: únicamente será posible con el análisis, caso por caso, de la situación histórica en todos sus aspectos. Tan cierto es esto que a veces estaremos directamente tentados de poner en duda la legitimidad de una historia del arte que no entre en el cuadro de la historia universal o por lo menos en el de la historia de la cultura. No obstante, ha sido justamente observado que, considerando el concepto hegeliano de la obra de arte como un modo, en el hombre, de "producción de sí mismo", podría formularse siempre la hipótesis de una analogía entre arte y conocimiento y justificar la investigación histórico-artística como un particular y sensibilísimo medio de indagación de la realidad condicionada por el hombre en el tiempo y en el espacio.³

Sea como fuere, nuestra opinión sobre la investigación histórico-artística es que, en la situación actual, más que la misma especulación teórica, más que la polémica sobre los principios, puede resultar válida la búsqueda repetida sobre el terreno concreto de los hechos del arte y que solamente por medio de esta vía experimental, confrontando los hechos y las soluciones

² La absoluta autonomía de la forma artística fue también postulada en la estética de Croce; pero sobre los artistas contemporáneos europeos tuvo mayor influencia la obra del crítico Roger Fry (para tal influencia cf. R. Ironside, *Painting since 1939*. Londres, 1947, p. 11 y ss.). Una formulación característica fue la de H. Focillon, *Vie des Formes*, París, 1934.

³ Ver H. Lefebvre, *Contribution à l'Esthétique*, Editions Sociales, París, 1953, pp. 35, 52. La cita sobre Hegel: *Aesthetik*, I, 41-42, allí p. 29.

hasta aquí propuestos y que no nos satisfagan, podremos ir descubriendo el camino justo.

Realismo y abstracción son dos modos de representar, por medio de formas creadas por el hombre, lo que está alrededor del hombre en el mundo, cargando esta representación con un contenido, es decir, con una expresión de aquello que está dentro del hombre, en su sentimiento, en sus reacciones nerviosas, en su imaginación. Es evidente que la forma, tal como se encuentra en la naturaleza, sufre en cada caso, aun en el de un arte realista, una "deformación" profunda: el arte nunca es una simple imitación o reproducción sin contenido expresivo. Sin embargo, en el caso del arte naturalista, la forma permanece orgánica como lo es en la naturaleza. Las conexiones del tejido formal no se disocian ni se destruyen: la tendencia hacia la forma abstracta quiebra, ante todo, esta organicidad natural. La experiencia nos indica que no puede llegarse de golpe a la abstracción: las formas naturalistas sufren un proceso de deformación que siempre tiene lugar por etapas, si bien estas etapas permanecerán documentadas solamente en los apuntes que el artista toma para sí mismo o directamente sólo en su memoria. Por otra parte, todos conocen las series de composiciones que los modernos artistas abstractos acostumbran hacer sobre un mismo tema, buscando la solución cada vez más coherente.

Resulta evidente que a ella no pueda llegarse fácilmente de golpe. (Uno de los ejemplos más claros y conocidos es la serie de cinco o seis pasos efectuados por Mondrian sobre un mismo motivo de un árbol sin hojas, que desde una forma naturalista y orgánica llega a un sistema de breves líneas curvas oscuras dispuestas entre manchas de color).⁴ Muchos artistas abstractos rechazan actualmente la derivación de sus composiciones de elementos de la naturaleza, rehusando considerarlas un "subproducto" que tenga necesidad de una base de "garantía",⁵ y desde sus puntos de vista rigurosos ciertamente tienen razón. Pero "históricamente" ellos mismos no habrían llegado a imaginar una forma desconectada de un precedente figurativo sin las etapas señaladas en el arte contemporáneo de sus predecesores, en el sentido de una progresiva transformación desde un punto de partida naturalista (que justamente ni siquiera faltó en el rigurosísimo Mondrian). Y por esto, en una perspectiva histórica que recogiese todas las etapas recorridas por la producción artística en los últimos cincuenta años, se encontrarían precedentes naturalistas en las más "puras" formas abstractas. [...]

Las manifestaciones del arte inorgánico y abstracto de la sociedad contemporánea están, por fortuna, acompañadas por muchas justificaciones de

⁴ La serie completa figura reproducida en colores en la revista suiza *Du*, 1956, no. 2. La serie es de 1910/11. Véanse también los once pasos de Picasso del naturalismo a la abstracción, en la figura de un toro (diciembre 1945-enero 1946) en: *Picasso Lithographe*, catálogo de F. Mourlot, Montecarlo, 1949, p. 77 y ss., no. 17.

⁵ Ver, por ejemplo, P. Consagra, *Necessità della scultura*, Roma, 1952.

parte de los mayores artistas que representan esta tendencia, de modo que será fácil documentar su significado en lo que respecta al problema que nos hemos propuesto estudiar.

Será necesario, sin embargo, hacer notar que nuestro tiempo tiene la característica, entre otras particularidades, de deformar el significado original de las palabras, o de usar palabras que son aceptadas con mayor o menor agrado por la mayoría de los auditores para empedrar con ellas el camino que conduce al punto opuesto de aquello que la palabra indicaba por sí misma. Así como en política, actualmente, nadie se declara reaccionario y conservador y las intenciones y los efectos más reaccionarios (como lo fueron y son los de los movimientos fascistas) se ocultan bajo el aspecto de un interés social y asumen etiquetas antiburguesas, así también, en arte, todos proclaman ir hacia la búsqueda de la realidad. Es necesario, por lo tanto, distinguir el hecho concreto más allá de la palabra.

Entre los artistas no figurativos deben diferenciarse, por lo tanto, aquellos que prosiguen una confusa y romántica polémica antiburguesa que, por su misma inocuidad, es aceptada con sumo placer en los ambientes burgueses que sin riesgo alguno se complacen en mostrarse desprejuiciados. A esta categoría pertenecen, en su mayoría, ciertos cenáculos artísticos (en la actualidad principalmente americanos del Norte y del Sur) que recurren a una confusa y vacua ideología "revolucionaria", que se complace en considerar, por ejemplo, al comunismo como un aburguesamiento de la revolución. El hecho de que éste haya revolucionado efectivamente una tercera parte del mundo, que haya consolidado su revolución en una estructura estatal e industrial de enorme eficiencia y que, sobre sus huellas, millones de hombres se estén moviendo hacia la conquista de un mundo mejor, no cuenta para aquellos revolucionarios "puros", quienes en su pureza inalterable pueden muy bien andar del brazo con los exponentes más calificados de la burguesía conservadora y marchar con ellos en cada acción que resulte un refuerzo para el sistema tradicional.

Esta categoría de artistas puede estar, por ejemplo, característicamente representada por Wolfgang Paalen, sobre quien se han escrito muchos artículos y estudios (comenzando como siempre por aquellos de Christian Zervos en *Cahiers d'Art*, 134, números 5-8) y por él mismo, que lo ha hecho con una cierta abundancia.⁶ Sus ideas están representadas en la revista *Dyn* por él dirigida durante algunos años y fundada en México en 1943, cuyo título sintetiza el programa de "revolución" artística del artista y su grupo.

Según Paalen, el arte tiene algo mejor que hacer que interpretar o reflejar cosas existentes en la realidad de la vida, es decir fuera del arte; más bien tiene que participar en la creación de formas nuevas, aun inexistentes y haciéndolo así, en la creación efectiva de una realidad que es *en potencia* (¡tengamos cuidado de no leer *impotencia!*): este concepto

⁶ W. Paalen, *Form and Sense*, Nueva York, 1945; G. Regler, *Wolfgang Paalen*, Nueva York, 1946, con bibliografía de lo escrito por y sobre W. P.

potencial de la realidad es llamado por su creador, concepto *dynatico* de la realidad (del griego *dynamis*, potencia; y de ello *Dyn*, el título de la revista). Los devaneos explosivos y vacíos son típicos de los grupos de artistas señalados anteriormente y en sus escritos se hace evidente la incapacidad para salir de un egocentrismo intelectualista que se caracteriza por su aversión hacia los hombres simples, el desprecio por las masas a las que no debieran destinarse más que sustitutos de arte ("pintura reproducida y escultura reproducida en serie, de manera económica") y el culto del héroe, típico de la cultura burguesa durante el periodo que va desde Nietzsche hasta el fascismo: por ello se admite que el arte dependa de la sociedad, pero en el sentido de que los verdaderos artistas, "los pocos individuos heroicos, precursores o descubridores", trabajan y crean fuera de la sociedad y en oposición a ella. Es el último fulgor de un ingenuo mito romántico y demuestra, sin necesidad de ulteriores aclaraciones, el carácter de evasión de la realidad, del mundo, de la sociedad y de sus compromisos, a menudo pesados pero inevitables para quien se considere, modestamente, digno de ser hombre entre los hombres.

A estos veleidosos revolucionarios se adaptarían muy bien las palabras del famoso opúsculo sobre el extremismo como enfermedad infantil de la acción revolucionaria: "El pequeño burgués enfurecido por los horrores del capitalismo es, como el anarquismo, un fenómeno social específico de todos los países capitalistas. La inconstancia de este revolucionarismo, su infructuosidad, su aptitud para transformarse rápidamente en sumisión, en apatía, en fantastiquería, como también en 'atracción' frenética a favor de esta o aquella corriente 'de moda' es generalmente conocida.⁷ La moda del anarquismo y la protesta contra la moral clasista burguesa se ve alentada en tal sentido, por cuanto conduce al absurdo, a la negación de todos los frenos morales, a la confusión, a la apatía, al pesimismo, a la desesperación y, por lo tanto, a la sumisión. Se establece una especie de tácito acuerdo entre los representantes de la sociedad tradicional y el veleidoso revolucionario: yo te dejo protestar y tú me dejas hacer mis cosas. Por este camino las situaciones de miseria y de explotación asumen el aspecto de males y horrores seculares e inmutables de la condición humana y por este camino los 'anarquistas de la moral' convierten el conflicto contra un preciso estado de cosas y contra precisas responsabilidades, en un conflicto abstracto y absurdo contra el hombre que encuentra su expresión formal en la deshumanización del arte, al recurrir en él a imágenes monstruosas y mecánicas, a borrones, sombras, signos no muy alejados del símbolo."⁸

Junto a esta categoría de artistas no figurativos, cuya confusa ideología puede tomar diferentes aspectos, todos convergentes en el ansia de evasión, existe el grupo más coherente, más seriamente comprometido, de los artistas que buscan una forma absoluta, perfecta. El más coherente, el más puro, entre los fundadores del abstractismo, el holandés Piet Mondrian, formu-

⁷ V. I. Lenin, *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo* (1920).

⁸ L. Sinisgalli, presentación de la *Mostra dei 3P*, 1955.

laba sus propias teorías con la sinceridad y el ansia de redención, con la intransigencia de un calvinista. Presentaba las propias experiencias como un camino hacia el realismo más integral. Uno de sus últimos escritos, que puede considerarse concluyente (había nacido en 1872 y murió en 1944; ¡hasta qué punto ya, aun anacrónicamente, pertenecen al mundo de ayer estos innovadores de vanguardia!), se titulaba justamente *Hacia una verdadera visión de la realidad*.⁹

Mondrian refiere que alrededor de 1910 llegó a la convicción de que las búsquedas de un Kandinsky (n. en 1886) y de un Klee (n. en 1873) no tenían consistencia y que solamente los cubistas habían señalado un camino justo. Efectivamente el "cubismo" representó, en oposición al formalismo a la manera de la tradición académica y a la prosa positivista y empírica del verismo del ochocientos, el modo de captar la realidad con su peso y sus volúmenes de masa.¹⁰

Pero Mondrian se convenció gradualmente de que el cubismo no había extraído todas las lógicas consecuencias de sus propios descubrimientos y "no desarrollaba la abstracción hacia su última meta, la expresión de la realidad pura".¹¹ Después de algún tiempo, se dio cuenta de que es difícil

⁹ P. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art (1937) and other Essays (1941-1943)*, Nueva York (The documents of Modern Art), 1947, p. 9 y ss. En la página 37 también figura el ensayo publicado póstumamente en 1945: "Liberazione dalla oppressione nell'arte e nella vita", típico por el ansia de evasión.

¹⁰ Cf. por ej. el artículo orientador de G. C. Argan en la revista *Ulisse*, fasc. 12, junio 1950, pp. 557-668.

¹¹ He aquí lo que escribía en su tiempo A. Soffici, *Cubismo e oltre*, Florencia 1913, p. 39. "La objeción menos superficial de todas consiste en reprochar a los cubistas la falta de coraje para llevar al extremo la lógica de su doctrina. Desde el momento que el cubismo, se dice, tiene como primer fundamento de sus búsquedas el principio de la pintura pura, ¿por qué no renunciar absolutamente al estudio de la realidad para ejercitarse en simples acordes pictóricos o plásticos sin otro material que volúmenes, planos, masas, líneas, tonos independientes de cualquier relación con el verdadero exterior? Es una observación sutil; pero no de tanta importancia como para que un análisis serio del problema artístico no demuestre el lado débil y la final inconsistencia. Diré mejor: es sutil sólo medianamente. En efecto, si es verdad (y en seguida demostraré por qué el cubismo deberá desarrollarse en este sentido) que el principio de la pintura pura debería conducir lógicamente a una expresión lírico-plástica cada vez más libre de la representación de las cosas naturales, es necesario por otra parte que el artista no abandone nunca completamente el estudio de las formas sustanciales de la realidad porque: 1) la actividad lírica no puede ser totalmente interior como la filosófica; una exaltación por las formas pictóricas abstractas no es concebible y la emoción fecunda sólo puede originarse con el contacto del espíritu artístico con el mundo circundante; 2) la imaginación humana no es capaz más que de un número limitado de combinaciones de formas plásticas y sólo la naturaleza, con su infinita variedad de aspectos, puede sugerir al artista un número igualmente infinito de acordes y de relaciones. Yo puedo imaginar mil combinaciones de líneas pero la vista de un árbol solamente y de la especial unión de sus ramas con el tronco y entre sí me hará percibir una totalmente distinta, inesperada y por eso emocionante; 3) según este mismo estudio, únicamente la transfusión del detalle imprevisto natural en la obra pictórica distingue (sic) el arte, como expresión lírica de lo concreto, del artificio decorativo, ornamental." El fragmento citado en este momento no nos interesa

o directamente imposible permanecer puramente objetivo frente a la naturaleza, "sin mezclar sensaciones individuales" y que la "particularidad naturalista de la forma y del color evocan estados subjetivos de la sensación que oscurecen la realidad pura". Pues establece la distinción, "la apariencia de las formas naturales cambia; pero la realidad permanece constante" y en esto se encuentra (no sé si inconscientemente) de acuerdo con Platón. Y concluye que "para crear la realidad pura es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural al color primario".

Siguiendo por este camino, con la consecuencia de un obseso y la finalidad lógica del intelectual que pertenece "a un mundo moderno y mecanizado", como él mismo se expresa, Mondrian llega a encontrar la realidad pura y el color primario representando rectángulos formados por líneas negras sobre fondo blanco con algún rectángulo, aquí y allá, en puntos marginales y estudiadísimos; más aún, esenciales, pintados en amarillo, en azul o en rojo. En 1915 ya había avanzado bastante en tal búsqueda y había llegado "a excluir toda línea curva" (porque las líneas curvas están cargadas de sensualidad individual y también de lascivia, además de convertirse fácilmente en caligráficas). Pero es solo desde 1931-32 en adelante, que Mondrian alcanza ese perfecto cruce de líneas rectas que da, no puede negarse, una sensación de orden y de ascética pureza (muy cercano a aquél inconscientemente repetido por los tejedores a mano y luego a máquina y que en términos textiles se llama tejido de Flandes).

El caso Mondrian es ejemplar. Porque no hay duda de que él no era un loco ni un misticador, ni un pícaro, y que tenía una profunda sensibilidad artística. Con sus principios casi platónicos, se podría justificar el surgimiento de una elevada expresión figurativa de tipo clásico. ¿Cómo pudieron haberse concretado en esa forma abstracta y desvitalizada? La explicación la da el carácter místico del planteo que Mondrian daba a sus problemas y, también en este caso, en la búsqueda de una evasión: tal es su púdico rehuir toda "sensación individual" producida por la realidad de la naturaleza.

"Verticales y horizontales son expresión de dos fuerzas opuestas: éstas existen por doquier y dominan todo; su acción recíproca constituye *la vida*." Esta afirmación del artista nos remite directamente al primitivo dualismo que conduce a la mística transformación de la realidad en símbolo. Y fue a través de tal dualismo que el escritor místico cisterciense Ugo de San Vittore compilaba, en el siglo XII, sus catálogos de plantas y animales, de los que no nacerá una historia natural, es decir una posesión más concreta del mundo (como sucedió desde el Renacimiento en adelante), sino únicamente una continua y repetida ejemplificación de los atributos de la divi-

tanto como documento de confusión de ideas (de lo cual A. Soffici ha dado pruebas más conspicuas) sino justamente como documento de lo que advertía un artista inserto en los movimientos de vanguardia en los años inmediatamente precedentes a la primera Guerra Mundial.

nidad simbolizados en los aspectos naturales, ya que para el místico "lo visible no es más que un *velo* colocado delante de lo invisible".

Por este mismo camino, el artista encontrará el deseo de crear "un arte que explote las dimensiones y las profundidades más inaferrables e irracionales de la vida y de la naturaleza" (E. Bermann). Por una parte, el artista creará estar "sobre el mundo", dotado de cualidades proféticas; por la otra, sentirá la atracción hacia las expresiones artísticas primitivas, prehistóricas, ingenuo equivalente de la atracción del Romanticismo hacia el hombre de la naturaleza ("el buen salvaje"), complicada por la divulgación del psicoanálisis que ha teorizado el concepto de "regresión".¹²

Esta desprevenida y confusa ansia metafísica que sueña nuevas cosmogonías y que no alcanza a ir más allá de algunas divagaciones bíblico-esotéricas, puerilmente mesiánicas, encontró su plena expresión en Kandinsky. Alrededor de 1910-14, Kandinsky señala un punto de ruptura en la civilización artística y demuestra, con su cronología, la inexactitud de la explicación que atribuye a la primera y segunda guerras mundiales el nihilismo conceptual inherente a la disgregación de la forma artística en la cultura contemporánea. Debemos persuadirnos de que el proceso ha surgido en medio de la cultura tradicional y se viene preparando desde la época romántica. He aquí algunos pasajes de lo afirmado por Kandinsky: "La vida del espíritu puede ser representada por un triángulo dividido horizontalmente en partes distintas, con el segmento más estrecho hacia arriba. Cuanto más bajos son los segmentos, más amplios son. Todo el triángulo se mueve lentamente hacia adelante y hacia arriba: donde estaba hoy el vértice, estará mañana el segundo segmento; aquello que el vértice hoy comprende, mañana será sentido y comprendido por el segundo segmento ("hoy" y "mañana" corresponden a los bíblicos "días" de la Creación). Sobre el vértice está un hombre solo; aun quien esté más cerca de él no puede comprenderlo y lo considera un charlatán o un loco. En cada segmento del triángulo hay artistas. Aquel que alcanza a ver más allá del límite de su propio segmento es un profeta y ayuda a avanzar; pero los miopes, que retardan el movimiento, son plenamente comprendidos y aclamados. Cuanto más abajo está el nivel del segmento, mayor es el número de personas que contiene", etcétera. Se llega entonces a las experiencias medúmnicas y a la teosofía y, aunque Mondrian juzgue con parquedad la fe que tienen en aquella sus adeptos, en su opinión "continúa siendo un poderoso agente para predecir la liberación de los corazones oprimidos". La conclusión es que "en todas las artes existe actualmente la tendencia y el esfuerzo hacia lo no-representativo, hacia la estructura interna, abstracta, y todas colaboran en la construcción de la pirámide espiritual que llegará al cielo".¹³

¹² Cf. W. R. Valentiner, *Origins of Modern Sculpture*, Nueva York, 1946, p. vii, p. 167 y ss.

¹³ W. Kandinsky, *Concerning the spiritual in Art*, Nueva York, 1947 (*The documents of modern art*), pp. 27-40. Cf. p. 52: personalidad, estilo, dedicación a

Por lo tanto, me parece bastante documentada en todos los tiempos la aspiración metafísica e irracional como fundamento de las tendencias hacia el abstractismo. Podríamos detenernos, si quisiéramos, en un análisis de estas tendencias en los últimos cincuenta años y encontrar en ellas los equivalentes de los ingredientes de la cocina decadentista que en Italia tuvo su máximo exponente en Gabriel D'Annunzio, ya que a esta descendencia tampoco le falta el sensualismo, el erotismo místico y el superhombre. Y se podría observar de qué manera este típico producto literario *fin de siècle*, actualmente extinguido en literatura, continúa en las artes figurativas utilizando en su ventaja la mayor desaprensión cultural, la ingenuidad confusionista de muchos artistas figurativos en comparación con los literatos, y la más difícil legibilidad del signo figurativo en comparación con la del signo escrito y la expresión de su significado.

Aún más explícito resulta el deseo de evasión en las palabras de Mondrian: "La realidad nos parece trágica solo por el desequilibrio y la confusión de sus apariencias; es nuestra visión subjetiva y determinada la que nos hace sufrir. Nuestra visión y experiencia subjetivas nos tornan imposible ser felices. Pero se puede huir (*escape*) de la trágica opresión a través de una clara visión de la efectiva realidad, que existe, pero que está velada. No pudiendo liberarnos nosotros mismos, podemos liberar nuestra visión." (Vuelve, inconscientemente, la realidad velada del místico, y Aldous Huxley dirá que el artista expresa "aspectos de la realidad a través de su equivalente visionario".)¹⁴ Angustia, entonces, y por lo tanto evasión como consecuencia de la opresión que pesa sobre los hombres en el "mundo mecanizado" (Mondrian), es decir, carente de relaciones simples y humanas; búsqueda de la libertad, de este mundo deshumanizado, en la visión, siendo impotentes para liberarse en la realidad y hasta para intentar liberarse y oponerse a la fácil seducción de abandonarse al instinto y al sueño, que son justificaciones y consuelos de una abyección no ignorada.

El mundo del cual se trata de liberar es el mundo actual, nuestro siglo xx, el mundo creado por la actual sociedad tradicional en la particular fase de exasperación del conflicto por el dominio de grupos de hombres sobre otros hombres y en el cual muchos se sienten incómodos si bien sin darse exacta cuenta de la situación. Por lo tanto, las tendencias abstractas en el arte contemporáneo son una expresión de este mundo, de esta sociedad, coherentes artísticamente y totalmente justificadas desde el punto de vista cultural, y las vemos en retroceso a medida que la vieja sociedad se transforma. Es una expresión, por lo tanto, inaceptable para quien no busca la evasión de dicho mundo, sino su transformación, y sabe que tal transformación es posible y acepta la condición inherente a tal posibilidad de transformación, es decir, la lucha tenaz, paciente, larga, que presupone

la causa del arte son "las tres necesidades místicas de una obra de arte". Este escrito de Kandinsky se remonta en su original alemán (*Ueber das Geistige in der Kunst*) a 1912; luego fue traducido al inglés en 1914 con el título *The Art of Spiritual Harmony*.

¹⁴ Aldous Huxley, Presentación de las pinturas de Vera Strawinsky, 1955.

cualidades totalmente distintas, compromisos totalmente distintos al impaciente y veleidoso revolucionarismo de los anarcoides. Lucha efectiva y no simbólica; cualidades totalmente humanas, aunque a veces lleguen al heroísmo, y totalmente terrenas.

No puede aceptarse la tendencia a la destrucción de las formas orgánicas y a la abstracción por quien rechaza la ideología trascendental e irracionalista en que se basa tal tendencia; por quien pertenece a un mundo que coloca la razón humana y la fe en la razón humana y en la racionalidad de la historia como base de las propias acciones y de la propia vida.

No se trata, por lo tanto, de pronunciar una condena sino de aclarar una elección y un rechazo. Y si el peligro del realismo consiste en caer, en el caso de que falte un adecuado contenido poético, en el chato verismo fotográfico, reduciendo el arte a un oficio inútil en tiempos de reproducciones mecánicas, el peligro del abstractismo es el de caer en el "suprematismo" de Kasimir Malevich, quien en un esfuerzo supremo pintó su última pintura: en medio de una tela cándida un cándido cuadradito blanco.¹⁵ Después de lo cual es evidente que no queda otra cosa que el suicidio.

¹⁵ Moholy-Nagy, Malevich, que actuó alrededor de 1922 en Rusia, había escrito además un opúsculo "El mundo no objetivo" (*Die gegenstandlose Welt*), luego traducido al inglés en la serie de *Documents of Modern Art*, del editor Wittenborn, Nueva York.

STEFAN MORAWSKI EL REALISMO COMO CATEGORÍA ARTÍSTICA*

1] INTRODUCCIÓN

De todos los conceptos artísticos, el concepto de realismo es el más ambiguo. Ha sido utilizado por los adeptos de diversas teorías estéticas y por jefes de diferentes escuelas o movimientos. Unos se han servido de él como un estandarte y otros lo han utilizado como un espantajo arrojado sobre los que lo defendían con el fin de desacreditar sus obras y opiniones. Entre los ejemplos más recientes de semejante confusión puede citarse el libro de E. Gombrich, *Art and Illusion* (New York, 1960), en el que su autor reduce el problema del realismo a la simple imitación, la cual, como él pretende demostrar, es incompatible por principio con la naturaleza del arte; ahora bien, como historiador respetuoso de los hechos, Gombrich se ve obligado a renunciar a una concepción de ese género.

Otro ejemplo es el de René Huyghe, excelente historiador del arte, cuyas proposiciones teóricas no parecen hallarse en relación con sus convincentes análisis concretos. En su obra *Dialogue avec le visible* (París, 1955) dedica al problema del realismo todo el segundo capítulo. Lo que a juicio suyo hace valiosa una obra de arte es una gran emoción o algún descubrimiento; en una palabra, una *expresión* de la que el realismo no es más que un instrumento. No se comprende, pues, por qué el realismo habría de *oponerse* a la expresión humana. Las formulaciones de Huyghe tienden a definir el realismo como la estricta comprobación sensible de la naturaleza exterior. Sin embargo, no puede dejar de emplear esta palabra cuando describe, lleno de admiración, el arte magdaleniense, el periodo glorioso de la pintura flamenca de Van Eyck a Vermeer, la obra de Chardin o la de los impresionistas franceses. Huyghe utiliza dos adjetivos —“pasivo” y “activo”— al distinguir dos clases de realismo. Pero, según él, el realismo activo no es el verdadero realismo. Voy a tratar de probar lo contrario y que esta idea de Huyghe es, al parecer, una idea preconcebida. Las obras que él selecciona y analiza muy sutilmente no hacen sino llevar el agua a su molino. Lo mismo cabe decir de otro libro de este autor, *L'Art et l'âme* (París, 1961). En su exposición sobre “el arte-lenguaje”, Huyghe abraza el punto de vista de los adversarios del realismo, pero en su estimulante capítulo II (“El sentido humano del arte”) ilustra maravillosamente las relaciones concretas que ligan el arte a la sociedad así como los valores artísticos que surgen de esa interrelación.

* Ensayo publicado en *Estetyka*, Varsovia, 1961, t. 2, revisado y completado en *Recherches internationales*, núm. 38, julio-agosto, 1963, París. Trad. de A.S.V.

El malentendido más frecuente tiene su origen en la utilización del mismo término para designar, por un lado, una categoría artística y, por otro, una tendencia artística particular nacida en el siglo XIX. Esta última acepción del vocablo es la que han retenido los partidarios del "arte moderno" en sus intentos de desdeñar el realismo. En nuestros días, la polémica sobre el realismo no amengua e incluso ha cobrado más intensidad, y ello se debe, sobre todo, a que la estética marxista sostiene el arte realista. Al mismo tiempo, no deja de ser sorprendente el hecho de que ese concepto de "realismo" aparezca en la tendencia del pensamiento estético que considera que la evolución principal —si es que no la única— del arte del siglo XX consiste en la abstracción en todas sus formas. Si nos atuviéramos a la definición instintiva que un profano diera del "realismo" como "lo que pertenece a la realidad", tendríamos que decir que toda obra de arte es realista. Refiriéndose a las artes representativas, Wladislaw Tatarkiewicz¹ ha señalado que podían representar el aspecto de los objetos, su estructura, su esencia y su contenido psicológico así como la belleza de su forma. En este sentido —usando aquí el concepto de realismo vinculado habitualmente a la función representativa del arte— habría que decir que toda pintura o escultura, figurativa o no figurativa, sería realista de acuerdo con una u otra definición. Tatarkiewicz evita el empleo de este concepto, ya que es perfectamente consciente de todas las trampas tendidas tanto por la terminología como por el contenido de los debates. Pero algunos defensores de la pintura no figurativa como J. Asmore o M. Schoen² no abrigan esos escrúpulos. Estos autores sostienen que el arte no figurativo al reproducir la esencia y la estructura de lo real revela las verdades más profundas. Esta concepción se remonta a Mondrian quien en su ensayo *Un arte nuevo—Una vida nueva* (1931) había tratado de demostrar que el arte no figurativo era el más adecuado para representar lo Absoluto y que, por consiguiente, era el más real.³ En Polonia, Przybos y Ligocki han hablado del realismo del arte abstracto.⁴ Según ellos, el realismo con-

¹ *Nowa Sztuka a filozofia* (Arte nuevo y filosofía), vol. 1.

² J. Asmore, "The old and the new in Non-objective", en *Journal of Aesthetics and Art criticism* IX, 1950-51; M. Schoen: "Intellectual Temper in contemporary Art". *Ibid.*, xv, 1960.

³ Vid. H. L. C. Jaffe, *De Stijl, 1917-1931*, Amsterdam, 1956, pp. 211-254. Jaffe sigue la misma orientación pero despojando al pensamiento de Mondrian de su metafísica pitagórica.

⁴ J. Przybos: "Nieco o realizmie w malarstwie, nieco, a wiec nie wszystko" (Un poco sobre el realismo, un poco pero no todo), en *Poprostu*, 1956, núm. 14; "Materii pomieszanic" (Un grave malentendido), en *Nowa Kultura*, 1958, núm. 26; A. Ligocki: "Co sie dzieje z plastyka" (¿A dónde va el arte?), en *Nowa Kultura*, 1959, núm. 21; "Cezanne u zrodle rowolucji w plastyce" (Cezanne, fuente de la revolución pictórica), Varsovia, 1960, pp. 98-106. Este problema se relaciona estrechamente con el estudio del espacio en la creación artística. Panofski, después de su *Idea* (1924) ha escrito numerosas y admirables páginas a este respecto. Un libro más reciente y discutible es el de P. Francastel, *Peinture et société* (Lyon, 1950); su interpretación del nuevo espacio concebido por la pintura renacentista como "la conquista de un espacio ficticio" y no como el

sistiría en expresar en forma visual los nuevos conocimientos acerca de la estructura del mundo físico, conocimientos que podrían ser obtenidos por el artista sin tener que recurrir a la física moderna. Posteriormente, también en Polonia, W. Strzeminski formuló en 1958 en su *Teoria widzenia* (Teoría de la visión), otra concepción del realismo, de acuerdo con la cual éste correspondería al nivel de la "conciencia visual" alcanzada en un momento dado de la historia que determinaría, a su vez, un método para ver lo real y construir un cuadro. Estas ideas son las propias de los teóricos que se oponen a las tesis sustentadas por el marxismo. Sin embargo, esta línea de pensamiento no es seguida por numerosos estéticos norteamericanos, como Greene, Abell, Munro, Gotshalk, Edman, Hospers o Beardsley, que mantienen puntos de vista muy afines a las tesis marxistas. Así, pues, no sólo hay que esclarecer la cuestión del realismo en el arte, sino también argumentar en pro o en contra del empleo de ese concepto. Creo que una extensión tan amplia del término "realismo" es doblemente ilusoria: históricamente —es decir, tomando en cuenta la tradición estética— es insostenible, y, teóricamente, no se puede justificar y es por completo empobrecedora.

2] OBSERVACIONES PREVIAS

Las obras de arte (un objeto como un libro o un conjunto de objetos como un complejo arquitectónico, una acción como una danza o un conjunto de acciones como una ópera) son productos de carácter social y cultural que permiten transmitir los descubrimientos de sus creadores. Estas obras cubren, por tanto, una función a la vez expresiva e informativa aunque no nos planteemos la tarea de determinar cuál de esos dos elementos —la significación o la revelación— es el que predomina, o si se dan los dos elementos, o finalmente si las obras de arte se hallan desprovistas de uno u otro.

Si aceptamos esta definición de la obra de arte, tendremos que admitir que es un signo.⁵ Por "signo" entiendo un objeto material que cumple la

descubrimiento de una realidad objetiva, es paralela a la teoría de Strzeminski que hemos mencionado antes. Sin embargo, Francastel es más prudente ya que distingue el problema del realismo y el problema de la conciencia visual.

⁵ Se ha escrito muchísimo sobre la teoría de los signos propuesta por la filosofía semántica. En Polonia, tenemos tres trabajos importantes: S. Ossowski: "Analiza pojecia znaku" (Análisis del concepto de signo), en *Przegląd Filozoficzny*, 1926, I y II; "Pojecie znaku" (El concepto de signo), en *Studia Logica*, 1957, vol. VI; Adam Schaff; *Wstęp do semantiki* (Introducción a la semántica), Varsovia, 1960 (trad. esp. México, FCE, 1966, II parte, cap. II. Baste leer estos tres trabajos para descubrir las contradicciones entre algunas definiciones fundamentales del problema. Sin embargo, pese a algunas diferencias, los autores citados consideran siempre el signo: a) como un objeto material de una naturaleza "transparente" que existe en relación con otro objeto hacia el que proyecta el pensamiento; b) puede ser objeto de una subdivisión en grupos verbales y averbales; c) la subdivisión averbal comprende, a su vez, otras dos subdivisiones: los signos simbólicos y los signos-ímagenes. De las diversas interpretaciones de los signos dadas en las

función de expresar el estado psíquico de alguien (pensamientos, sentimientos, deseos) y que, a la vez, muestran algo a otro. Una silla, una mesa o un reloj —a menos que sean considerados como obras de arte— son, en cierta forma, productos impersonales. En cambio, las obras artísticas expresan siempre la personalidad de sus creadores. Ahora bien, cuando se trata de obras de un arte funcional o abstracto es difícil captar esa expresión. No obstante, si examinamos varias obras de un mismo creador, podremos percibir las al seleccionar determinados elementos formales o tomar en cuenta ciertas combinaciones de ellos. Con todo, se plantea la siguiente cuestión: ¿es que los productos de este género no nos permiten descubrir algo? O, dicho en otros términos, ¿no expresan acaso el comportamiento propio de su creador y, merced a la combinación de sus elementos formales, puede ser relacionado con algo exterior a la obra o, tal vez, puede presentarse cargado de una significación más general? Las investigaciones llevadas a cabo por la escuela iconológica han puesto de relieve la función simbólica de muchas obras arquitectónicas. Funciones análogas han sido atribuidas a la pintura, la escultura, la música, la literatura y el cine.⁶ La noción de símbolo, para la escuela iconológica, puede tener diferentes sentidos. Panofski ha modificado considerablemente la tesis de Cassirer; S. Langer adopta, a la vez, este concepto en el sentido de Cassirer (“construcción” del intelecto) y en el de Panofski (producto cultural). De conformidad con este último punto de vista, la “simbolización” puede ser de dos tipos: en un primer sentido significa que en todas las obras de arte, incluyendo en ellas las de la arquitectura, la música y las artes funcionales, podemos descubrir el fenómeno típico de la estructura cultural de la época. La función expresiva e informativa se cumple independientemente de la voluntad consciente del creador: *éste no nos “informa” sino que nosotros somos “informados”*. La obra de arte es, en cierto modo, un síntoma, un testimonio (es decir, una clase especial de signo) de su época ya que es capaz de comunicar algo exterior a ella.

En otro sentido, la “simbolización” caracteriza otro aspecto de la obra. Así, por ejemplo, obras arquitectónicas, merced a las formas de la construcción, u obras musicales, gracias a su ritmo o su armonía, etc. —en

obras antes citadas, la más próxima a la mía es la de Schaff ya que abarca también la noción de testimonio o síntoma. Hela aquí: “Todo objeto material, ya sea en su propiedad o en su existencia material, se convierte en signo cuando, en el proceso de comunicación, sirve, en el seno del lenguaje aceptado por los interlocutores, para transmitir cierta idea de lo real, es decir, del mundo exterior o de la experiencia interna (emotiva, estética, volitiva, etc.) de uno de los interlocutores en presencia.” (op. cit., p. 252.) Schaff divide los signos en testimonios naturales y artificiales o signos propiamente dichos. Estos últimos se dividen, asimismo, en expresivos derivados y verbales, es decir, en *señales* y signos de sustitución. Estos se subdividen, a su vez, en signos-imágenes y símbolos.

⁶ Cf. E. Panofski: *Meaning in the visual Arts*, 1957; S. K. Langer: *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard University Press, 1952; *Feeling and Form*, Londres, 1953.

Estas ideas provienen de diversos sectores de la investigación estética y fue-

pocas palabras, en virtud de su estructura que produce determinado placer estético— han sido creadas deliberadamente para *significar* algo y no sólo para producir un conjunto de formas destinado a halagar el ojo o el oído. Esta función significativa ha sido atribuida por los etnólogos a muchas obras artísticas funcionales de épocas primitivas. En este caso, la obra es un signo (pero no en el sentido de un "síntoma") toda vez que pone de manifiesto una actitud significativa o semántica del creador; la función informativa es una función querida y deseada y si no somos capaces de descubrirla se debe a que no estamos suficientemente documentados. De todos modos, estas dos interpretaciones de la "simbolización" conciben la obra de arte como un signo.

Si aceptamos este punto de vista —que me parece correcto— *toda obra de arte debe ser considerada como un signo*. Esta tesis coincidiría con las formulaciones de Ivor Richards y de Charles W. Morris así como con las de la obra ya citada de Adam Schaff.⁷ Sin embargo, no puede conciliarse con las ideas expuestas en la obra de un autor polaco consagrada a esta cuestión. Partiendo de sus concepciones filosóficas generales, este autor —Ossowski— estima que solamente una parte de las obras artísticas son signos u obras significativas; es decir, las que cumplen las funciones de expresión, significación o revelación, a saber, aquellas cuyo sentido puede

ron propuestas por primera vez en el Congreso de Stuttgart en 1927 (véase *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1927, vol. XXI, 3a. parte, 1).

⁷ Cf. I. Richards: *The Principles of Literary criticism*, Londres, 1924, caps. xi, xv, xvii y xxi; *Practical criticism, study of literary judgment*, Londres, 1929, 3a. parte, caps. i y iii, 4a. parte, cap. ii, Apéndice A; *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford Univ. Press, 1936, caps. i y ii. Ch. W. Morris: "Aesthetic and the theory of signs", en *The Journal of Unified Science*, 1939, viii; "Science, Art and Technology", en *The Kenyon Review*, 1939, i; "Significance, signification and painting", en *Methodos*, 1953, v; "Foundations of the Theory of signs", en *The International Encyclopedia of Unified Science*, Chicago, 1955; vol. 1, 1a. parte. Morris se acerca a mis ideas sobre todo por su concepción del signo en su artículo "Science, Art and Technology". En el ap. 5, el autor vincula las antiguas teorías de la imitación a la teoría del signo que él propone. Sin embargo, Richards y Morris no han cesado de revisar sus definiciones del signo y han tratado los símbolos, ya sea como una subcategoría de signos, ya sea inversamente.

En otros términos, aquí los signos deben representar las propiedades de la cosa significada ("Aesthetic..."). Sin embargo, en "Science, Art and Technology" el signo se interpreta ante todo como imitación en el sentido tradicional. En *Foundations...* sólo considera, al parecer, como signos estéticos los signos-ímenes o icónicos (*iconic signs*), en tanto que en "Aesthetic..." también engloba en ellos signos no icónicos (musicales o poéticos). En *Signs, Language and Behaviour* los signos icónicos abarcan las bellas artes, la danza y la música, pero no figuran en el cuadro que distingue el "discurso estético" de otros discursos particulares. El cuadro incluye, en cambio, la novela, la poesía y la crítica de arte. El único carácter que siempre está presente en su definición del signo es el de que éste pertenece directamente al valor (cf. p. 27). Richards habla de signos no sólo con respecto a la obra misma sino también con relación a la experiencia artística y estética. G. Morpurgo-Tagliabue trata de dar un sentido preciso al concepto de signo que ha acabado por ser increíblemente confuso entre los semánticos norteamericanos, en su *Esthétique contemporaine* (Milán, 1960, cap. x), pero por

interpretarse como los signos del lenguaje: las manchas de color si son figurativas o los bloques de mármol si se puede percibir en ellas una forma humana.⁸ Estas obras no son signos que únicamente pudieran ser objeto de una interpretación no significativa: la que nos situaría por encima de las dimensiones formales del objeto observado. Tal sería el caso de la pintura abstracta, de la arquitectura o la música. Tal sería también nuestra percepción estética de la belleza de los objetos funcionales o de los seres de la naturaleza.⁹ M. Wallis aprueba por completo las ideas de Ossowski, pero distingue entre signos figurativos (en sentido estricto) y signos no figurativos (que aparecen sólo en las obras escritas). Algunos signos figurativos (en un sentido amplio) comprenderían signos no figurativos. Después de estas observaciones previas, el autor llega a la siguiente conclusión: " Toda obra de arte que es un signo o un grupo de signos es un signo o un grupo de signos figurativos en sentido estricto o en el sentido amplio del término.¹⁰ Wallis propone también una distinción entre el arte significativo y el arte no significativo, que parece corresponder —aunque sobre este punto no se explica claramente el autor— a una distinción entre las obras que son signos y las que no lo son.¹¹ Esto es lo que sostiene J. Pelc.¹² Las razones que me han llevado a rechazar esas ideas han sido ya expuestas. De todos modos, los autores citados se dan cuenta del esfuerzo extraordinario que han realizado. Ossowski no quiere de ninguna manera enfrentarse al problema de la expresión que, ciertamente, veda considerar exclusivamente la obra de arte como un síntoma o testimonio. Pelc, que sigue a Kotarbinski, en su definición del signo y que tiene en cuenta por ello la función expresiva, pone categóricamente en tela de juicio que el ornamento sea un signo; a juicio suyo, aunque el ornamento expresa la personalidad del creador, no significa nada. El autor descarta asimismo la cuestión del sentido posible del ornamento o de su función reveladora como producto social. Wallis sabe que elementos no figurativos aparecen en el arte significativo y, recíprocamente, elementos figurativos se dan en un arte sin significación; no ignora tampoco la función simbólica de las obras artísticas, pero no saca por ello conclusiones teóricas que afecten a los signos.

desgracia sin gran éxito. Hay diferencias esenciales entre Schaff y esos autores por lo que toca a la clasificación de los signos y a la descripción de sus formas particulares, pero esas diferencias son menos importantes para mi propósito.

⁸ *U podstaw-estetyki* (Fundamentos de estética), 3a. ed., Varsovia, 1958, p. 19.

⁹ *Ibid.*, pp. 20-21, 62-63, 73-74.

¹⁰ "O rozumieniu pierwiastkow przedstawiających w dziełach sztuki" (Sobre la concepción de los elementos figurativos en las obras de arte), separata de *Fragmenty Filozoficzne* en homenaje al profesor Tadeusz Kotarbinski [Varsovia, 1927, p. 62].

¹¹ *Ibid.*, pp. 25-26. Es muy difícil también comprender aquí la identificación muy categórica del arte no significativo (sin significación) con el arte figurativo. Wallis ha olvidado, al parecer, que antes (en la página 11) ha restringido los "signos no figurativos" a las obras escritas. Y en este pasaje se está refiriendo a combinaciones de colores y de sonidos.

¹² Cf. *Funkcje semantyczne a forma i tresc w sztuce* (Funciones significativas,

La distinción que yo sugiero por mi parte es la siguiente: toda obra de arte es un signo. Estos signos —que podemos llamar *artísticos*— son siempre síntomas o testimonios. Dicho en otros términos, toda obra de arte, en cuanto producto cultural, nos informa acerca de su época histórica y puede suscitar en nosotros una actitud cognoscitiva. Entre los signos artísticos podemos distinguir las obras significativas o con significación (signos propiamente dichos) y obras no significativas. Estas últimas cumplen únicamente la función de síntomas, en tanto que las primeras se dividen en esta forma: *a*] obras figurativas de acuerdo con el principio de la semejanza: signos-imágenes; *b*] obras no figurativas, en las cuales la función simbólica se cumple mediante combinaciones de formas sensibles: colores, sonidos, contornos o movimientos; *c*] obras figurativas conforme al principio de las convenciones del lenguaje: signos verbales. Los signos de la categoría *b* asumen una función de carácter simbólico, lo que quiere decir que por convención asociamos estructuras o conjuntos de elementos formales a ciertos objetos o determinados efectos psicológicos. Por ejemplo, la forma de una construcción puede evocar a Cristo clavado en la cruz; la forma de un bloque de piedra puede sugerir el sangriento martirio de Varsovia, o la ciudad reducida a ruinas; un fragmento musical puede recordar sentimientos de alegría, tristeza, exaltación, desesperanza, etc. El ensayo de M. Shapiro titulado “El estilo” (en *Anthropology today*, recopilación de A. L. Kroeber, 1953) ilustra muy bien todo esto; en él los elementos no significativos se interpretan también en relación con el contexto cultural correspondiente. Las artes de Oriente para las cuales es fundamental la función simbólica de la danza, la música, el ornamento y la arquitectura proporcionan también muchos ejemplos [véase A. K. Coomaraswamy: *The transformation of nature into art*, 1934].

En las categorías *a* y *c* la función simbólica se da en otro sentido. Aquí los símbolos son elementos figurativos que, en virtud de un código social establecido por un grupo cultural determinado y en un momento histórico dado, se hallan asociados automáticamente en cierto modo a otros objetos como, por ejemplo, la imagen del emblema nacional que simboliza la independencia o la Jerusalem de Blake.

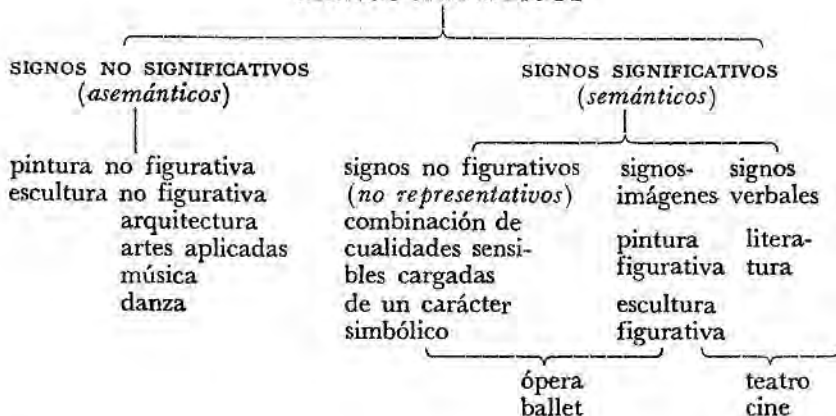
Sirviéndonos de la terminología de Panofski diremos que el análisis que llevamos a cabo ahora es de orden iconográfico. Por ejemplo, el armiño en el célebre cuadro de Leonardo de Vinci podría ser considerado como el símbolo de la pureza —según la irónica intención de Cecilia Gallerani, la amante del Príncipe Ludovico el Moro— o bien el símbolo del príncipe mismo que se habría apodado así por esa prenda de vestir.

Los signos figurativos de las categorías *a*] y *c*] no sólo suscitan una actitud cognoscitiva y conducen a interrogarse por el sentido de la obra —lo mismo podemos decir de los signos de la categoría *b*]—, sino que *ellos mis-*

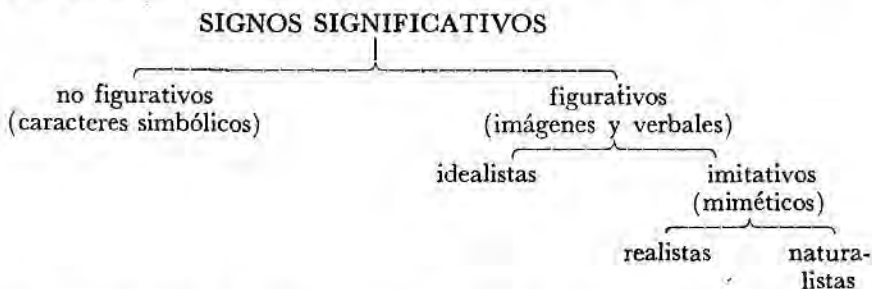
forma y contenido, en el arte). Caractería; ensayos de filosofía en homenaje a Wladislaw Tatarkiewicz en su LXX aniversario, Varsovia, 1960, pp. 192-197 y 205.

mos de por sí contienen elementos cognoscitivos. Se trata de signos cargados de un contenido cognoscitivo en tanto que los signos de la categoría b] deben ser considerados a la luz de un saber proporcionado por otras fuentes.

CUADRO DE LOS SIGNOS ARTÍSTICOS



Como sería poco cómodo referirse, más adelante, a este cuadro general, agregaré el cuadro siguiente:



La explicación de estos cuadros se da en el curso de nuestra exposición.

3] CLASIFICACIÓN Y TERMINOLOGÍA

Para abordar la cuestión del realismo hay que referirse necesariamente a ciertos signos artísticos. Sólo son realistas las obras que se presentan, ante todo, como signos cargados de sentido y, después de esto, las que son imitativas, signos-imágenes o verbales.¹³

¹³ Una argumentación semejante se encuentra en la obra antes citada de S. Ossowski (pp. 80-86 y 101-108); la interpretación general del realismo, expuesta en su libro, difiere de la que yo propongo aquí. Ossowski habla también del realismo de ejecución. Sin embargo, compartimos una misma concepción del rea-

El término "categoría" lo empleo aquí pensando en un rasgo particular que hace posible la distinción, dentro de los signos artísticos, de cierto grupo de ellos que pueden ser llamados realistas. Por comparación diremos que el contenido como sustancia y la forma como su actualización son categorías válidas para toda obra de arte. Al dar definiciones diferentes de estos conceptos —la de forma como elementos sensibles directamente dados, y la de contenido como elementos que descubrimos a través de la forma— se quiere decir que estas categorías sólo corresponden a ciertos signos artísticos¹⁴ que son de la misma familia que el realismo.

En definitiva, me refiero a una categoría *artística* ya que las obras de arte son signos de una naturaleza particular, o sea, como ya se ha explicado en las observaciones previas, productos sociales. Si, por ejemplo, hablásemos de lo cómico o de lo trágico, las definiríamos como categorías *estéticas*, es decir, como categorías que se refieren tanto a los seres de la naturaleza como a los productos humanos. Así, pues, el concepto de categoría artística es más estrecho que el de categoría estética. En consecuencia, sería absurdo aplicar la categoría de realismo a lo bello natural, y, ciertamente, nadie ha pensado en ello.

El realismo como categoría artística debe ser distinguido netamente del realismo como movimiento artístico del siglo XIX. Los adeptos de este movimiento cuentan evidentemente con teóricos que han defendido el realismo como concepto general. Pero aquí nos encontramos con dos usos distintos de un mismo término: uno propio de la historia del arte y de la literatura, y otro que corresponde a la estética. Esto ya lo hicieron notar muy bien Dessoir y Utitz en su tiempo.

Otra observación previa: se habla con frecuencia del realismo como *valor* particular relacionado con los rasgos distintivos que caracterizan a los signos figurativos. Este uso del término puede justificarse en cuanto que la estética tiene siempre por objeto ciertos valores particulares. La cuestión de cómo surgen y se ordenan esos valores no deja de ser difícil. Pero podemos sostener, al menos, que si una obra es realista se inscribe en cierta escala de valores. Así, pues, me sumo a la tesis propuesta por Charles W. Morris en *Science, Art and Technology* de acuerdo con la cual la reflexión estética versa sobre valores y formula esos valores.

Se habla también del realismo como una *concepción* o *teoría* refiriéndose, en este caso, a una tendencia artística que se pronuncia en favor de derechos políticos o que reivindica la supremacía, o la exclusividad, para las obras

lismo, basada en la relación del objeto representado con la realidad objetiva (*designata*). Por *designata* sólo se entiende aquí el objeto existente, de un modo efectivo o virtual, que sirve de base a la confrontación del arte con lo real. Ch. W. Morris llama a ese objeto *denotatum*, distinguiéndolo de otros *designata* como, por ejemplo, la sirena (cf. *Foundations*. . . op. cit., pp. 82-83). Cuando se trata de obras que utilizan signos verbales tenemos una representación lógica (significativa), y en el caso de las artes visuales una representación mediante imágenes (descriptiva).

¹⁴ Cf. Wladislaw Tatarkiewicz, "Dwa pojecia formy" (Dos conceptos de forma), en *Przeład Filozoficzny*, 1949, XLV, 1-2.

que llamamos signos realistas. Este uso del término, al parecer, se justifica también. Sin embargo, debemos recordar que, en este caso, nos preocuparán menos los caracteres particulares de un grupo distinto de obras de arte que la apreciación correcta de estas obras.

4] EL REALISMO. HISTORIA DE UN TÉRMINO

Después de las ideas antes expuestas, podemos proponer ahora una definición arbitraria y llamar realistas a las obras que asumen una función figurativa con respecto a lo real; en otras palabras, todos los signos imitativos o miméticos. Nuestras divergencias con Ossowski ya han demostrado que era posible tener concepciones distintas del realismo aun compartiendo un punto de vista estético general. Aquí hay que tomar en cuenta dos factores. Al hablar de la función recreativa o reproductora del arte debemos señalar si entendemos por ella todas las funciones de este género o solamente una de ellas. Es necesario, por consiguiente, volver a las fuentes históricas y ver cómo ese término se ha utilizado y cómo ha evolucionado.¹⁵ Este problema sólo podemos esbozarlo aquí. He recopilado la mayor parte de los materiales necesarios para un estudio semejante pero

¹⁵ La historia de un término dado no nos condena por supuesto a utilizarlo forzosamente para designar el concepto vinculado a él. Sin embargo, sería erróneo abandonar, por razones apriorísticas, una palabra que se ha vuelto tradicional y que puede ser empleada provechosamente en el mismo sentido. I. Richards, en su obra *The meaning of meaning* (Londres, 1923), escrita en colaboración con C. K. Ogden se ha pronunciado contra el sentido unívoco de los términos, particularmente en estética. A juicio suyo, el lenguaje que utilizamos es necesariamente impreciso, incluso en las ciencias de la naturaleza. La dignificación de las palabras deriva de sus contextos particulares y, por consiguiente, no puede ser fijada de una vez para siempre. En *The Philosophy of Rethoric* (1936), Richards se lanza contra el "prejuicio del sentido propio", sosteniendo que sólo los filósofos rituales pueden buscar la definición única y estricta de un concepto. Se puede conceder a Richards que los sentidos tienen diferentes matices ya que nacen de contextos siempre cambiantes e imprevisibles; se puede aceptar también que ciertos sentidos han sido llamados "normales" por pura convención. Pero no se puede llevar al extremo, como hace Richards, la flexibilidad del lenguaje, ya que esto significaría renunciar a toda referencia posible (cf. *The Philosophy of Rhetoric*, New York, 1950, pp. 65-66, 72-73). La historia de un término dado nos permite captar su sentido normal (usual) y dejar a un lado las conclusiones extremas de Richards.

Existe una literatura considerable sobre el término "realismo" tal como ha sido empleado por la crítica francesa (literaria y artística) en los años 40 y 50 del siglo XIX. Baste recordar algunos de los estudios más conocidos: Bouvier (1913), Duval, hijo (1936), Weinberg (1937), Borgerhoff (1938), Oda (1943), Sloane (1951) y, recientemente, Pontus Grate (1959), sobre Planche y Thoré. Pero no debemos considerar definitivo lo que Champfleury, etc., nos dicen del realismo. En primer lugar, porque ellos estaban empeñados en una enconada batalla contra los románticos, los eclécticos y los partidarios del "arte por el arte" y sus opiniones estaban determinadas por las circunstancias y, en segundo lugar, porque algunos que no empleaban la palabra (como por ejemplo, Thoré) defendían la misma cosa. También, lo que yo entiendo por "historia de un término" es más bien la "historia de una idea" que se remonta a Aristóteles.

no los utilizo ahora a fin de evitar que se confunda esta exposición metodológica con un análisis estrictamente histórico.

La palabra "realismo" aparece en el siglo XIX al nacer este movimiento artístico en Francia; pero ya desde hacía tiempo existía el realismo como categoría artística de la misma manera que existía la estética mucho antes de que Baumgarten introdujera el término. Diferentes obras de estética de Aristóteles, Alberti, Leonardo de Vinci, Durero, Diderot, Lessing, Herder, Champfleury, Castagnary o Desnoyers, pese a las diferencias históricas o individuales, contienen algunas tesis comunes, a saber:

A] Que el arte —pero sólo el arte figurativo— cumple una función cognoscitiva que deriva de su contenido. Hoy diríamos: de su estructura compleja que entraña dos o tres niveles.

B] Que este contenido y esta función implican una *elección* de objetos naturales y de acontecimientos y una *condensación* de objetos y acontecimientos representados. El proceso artístico es de naturaleza dialéctica (sujeto-objeto) y en el curso de él el artista penetra en la *esencia* de la realidad que en el arte se presenta siempre *individualizada*.

C] Que semejante interpretación del proceso artístico se aleja tanto de la concepción naturalista —que presupone la identidad del arte y de la naturaleza y conduce a la imitación exacta— como de la concepción idealista que recomienda la combinación de los rasgos más bellos de objetos distintos a fin de lograr una imagen artística lo más próxima posible a la Idea absoluta, o subordina el proceso artístico a la Idea recurriendo a la naturaleza sólo para encontrar un pretexto en ella.¹⁶

Esta concepción puede ser llamada realista dado que corresponde a las ideas ya formuladas acerca del realismo como categoría artística. De acuerdo con la tesis que hemos propuesto aquí, el arte realista es un arte recreativo o reproductor que representa la esencia de un fenómeno en forma de cosas o acontecimientos individuales tales como son accesibles a las facultades naturales de la percepción de un ser humano.¹⁷

D] A estas tesis habría que agregar otra, propuesta por Diderot en su *Ensayo sobre la poesía dramática* y los *Salones*, por Mercier (*Sobre el teatro, De la literatura*), por Lessing (*La dramaturgia de Hamburgo*) y por Madame de Staël (*Sobre la literatura*), que sería la siguiente:

Que la esencia de los fenómenos no sólo puede ser captada en su aspecto

¹⁶ Elementos de una concepción naturalista aparecen en los escritos sobre estética de los autores antes citados aunque no constituyan la tendencia dominante de su pensamiento. La concepción idealista ha sido sostenida por Belleri y, tras él, por Poussin, Dusresnoy, Winckelmann y Reynolds.

¹⁷ Esto no significa, sin embargo, que todo arte religioso no sea realista. Las obras más admirables del arte medieval han captado la esencia individual y social del hombre de esa época. Sin embargo, su realismo no consistía en el contenido teológico sino en la representación de la vida de los hombres en diferentes aspectos (Dante, Chartres, Bamberg, Van Eyck), R. Brinkmann (*Wirklichkeit und Illusion*, Tubinga, 1959) no lo comprende así y, por ello, la idea que se hace del realismo es falsa.

individual, sino también en su aspecto social. De acuerdo con estos autores, el artista no debe tomar como objeto los caracteres, sino las condiciones sociales, no el hombre en general, sino los hombres del "estado llano"; en pocas palabras, el artista tiene la misión de revelar la verdad sobre el pueblo y para el pueblo.

Ha sido preciso cierto tiempo para que se dieran las condiciones y los conocimientos necesarios para esta especie de arte imitativo que adoptaba, desde ese momento, una orientación histórico-social, es decir, que en adelante habría de preocuparse tanto de la verdad histórica como de la verdad psicológica.

Tal fue la teoría sostenida, en el siglo XIX, por algunos partidarios del realismo como Thoré-Burger, Champfleury, Duranty y Coubert, y compartida asimismo por los socialistas utópicos Proudhon y W. Morris.

La fuente de la idea que el siglo XIX se hace del realismo como categoría artística hay que buscarla en las tesis de la estética clásica alemana (de Baumgarten a Hegel: tesis de "lo particular en lo general" o problema de lo típico), y en las teorías estéticas de la "Joven Alemania" (esencialmente las de Wienbarg y Gutzkow sobre la verdad artística correspondiente a la nueva era). Pero, más profundamente se encuentra en toda la tradición surgida de Aristóteles y renovada por las teorías renacentistas —sobre todo en Italia— y las del siglo XVIII francés que desembocan en las tesis del realismo defendidas por la crítica francesa de los años 50 del siglo pasado.¹⁸

A la vez que estos teóricos franceses ya citados, otros dos autores —Heine y Belinsky— han sostenido en la primera mitad del siglo XIX una concepción realista del arte. Fueron Marx y Engels quienes hicieron la síntesis de las ideas propuestas hasta entonces. La correspondencia de ellos con Lassalle en 1859 y las cartas de Engels de la década del 80 se refieren particularmente a todas las teorías fundamentales propuestas por sus predecesores¹⁹ y, al mismo tiempo, exponen ideas que habrían de conducir a la teoría del realismo socialista. El concepto de imitación que, desde entonces, tenía

¹⁸ Una orientación semejante sigue E. Utitz en "Vier Überlegungen zum Problem des Realismus", en *Aufbau*, 1956, núm. 6. De hecho, incluye entre las concepciones realistas las tesis de San Agustín, Boileau y Bellori. Los argumentos de Utitz no son muy consecuentes: unas veces trata el realismo como una categoría artística (*Künstlerische Möglichkeit*) y otras como un estilo. G. Lukacs, en sus numerosos artículos sobre la historia literaria del siglo XIX en Alemania, Francia, Rusia y en su teoría de las tendencias realistas, se acerca mucho a mi punto de vista sobre el realismo.

¹⁹ La observación de Engels en su carta a Miss Harkness (1888) sobre "la exactitud de los detalles" como una de las condiciones previas del arte realista debe ser situada en su época. Fue un rasgo del naturalismo que se encontró en el realismo como categoría artística al igual que otros rasgos del mismo género que aparecen en los tratamientos de Alberti, Leonardo de Vinci o Diderot. Esta cuestión del detalle ha sido abordada de un modo distinto por Aragon en *J'abats mon jeu* (E.F.R., 1959), pero yo prefiero atenerme a mi punto de vista. La fidelidad a los detalles parece referirse más bien a las categorías de la poesía que a las categorías estéticas.

presente la verdad histórica había de conducir necesariamente a la idea del "héroe típico" nuevo en "circunstancias típicas" nuevas.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LA ESPECIFICIDAD DEL SIGNO ARTÍSTICO

Queda por abordar, sin embargo, la cuestión fundamental que plantea la definición de la especificidad de la obra de arte en cuanto signo.

No basta decir que una obra artística es signo ya que todos los productos culturales son signos. Ya he tratado de precisar mi posición en este problema al mostrar que el realismo es una categoría artística en la medida en que se basa en valores estéticos fundamentales y conduce a una creación distinta, autónoma y coherente.

Este problema ha preocupado a Charles Morris quien, constantemente, ha modificado la delimitación de su *discurso estético*. En sus *Foundations...* la estética pertenece a la pragmática; en "Aesthetic..." se halla en relación con la semántica y la axiología; en *Science, Art and Technology*, con la sintaxis, y en *Signs, Language and Behaviour* también con la semántica y la pragmática. Prácticamente, en sus análisis, engloba todos los "planos" de significación en forma simultánea. El objeto propio de la estética lo define de este modo, desde sus escritos de 1939: sus signos son los que se refieren a valores que se presentan inmediatamente. Por "presentación inmediata" hay que entender aquí lo que en otros sistemas estéticos se llama presentación visual o sensible de los valores. Por otra parte, esta presentación inmediata subraya la particularidad del signo estético de ser a la vez transparente y no transparente [cf. en particular. "Aesthetic", op. cit., pp. 138-141 y 148-149]. No obstante, en *Signs, Language and Behaviour* Morris afirma en forma inesperada que "ningún signo, en tanto que tal, es estético" y que "el intento de poner aparte las bellas artes distinguiendo un grupo particular de signos estéticos parece ahora erróneo" (op. cit., p. 195). Creo que semejante duda es excesiva. Los "elementos icónicos de apreciación" que Morris enumera en su artículo de 1939 proporcionan una primera base para efectuar útiles distinciones en arte.

Aquí no puedo abordar este problema como habría que hacerlo. No me propongo ni siquiera ofrecer un rápido vistazo, sino sólo un primer esbozo. Será preciso otro ensayo para disipar todo malentendido y desarrollar mi opinión. De todos modos, debo justificar mi empleo del término "realismo" como categoría artística. Así, pues, por lo que toca a la especificidad del signo artístico, estoy de acuerdo con el crítico M. Weitz ("The role of theory in Aesthetics", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sept. 1956, pp. 27-35) quien demuestra que todas las definiciones del arte propuestas —formalista, voluntarista, emotivista, intelectualista, intuicionista, organicista, etc., son *insatisfactorias*. Pero yo no comparto las razones que invoca para rechazarlas. La cuestión no estriba en que el arte no pueda ser definido más que de un modo apreciativo (y no descriptivo). Él mismo, en su *Philosophy of Arts* (prefacio) sostiene, a su vez, otro punto de vista. La solución organicista que propone se orienta en el sentido

de los caminos explorados por S. C. Pepper (a partir de su *Aesthetic Quality*, 1938) y Abell (*Representation and Form*, 1936). Yo prefiero atenerme a los trabajos anteriores de M. Weitz y adoptar más bien el punto de vista de De Witt H. Parker en su excelente ensayo sobre "La naturaleza del Arte" [*Revue Internationale de Philosophie*, 1939, núm. 4, pp. 684-702]. Parker demuestra convincentemente que ningún elemento característico *único* puede aplicarse a todas las obras de arte y que, por esta razón, debemos definir las como un *complejo de elementos característicos*. El mismo propone tres elementos: la facultad de suscitar placer mediante la imaginación, la significación social y la armonía. Los dos primeros son demasiado generales para ser aceptados sin reserva. El último parece *evidente* pero debe ser analizado más rigurosamente. No hay arte sin una "armonía" de elementos sensibles dados. Incluso los movimientos artísticos que ponen el acento sobre la importancia del conflicto, del contraste y la disonancia, deben crear una estructura orgánica y coherente, llamada obra de arte. Semejante estructura implica una existencia "autónoma", es decir, ha de *rivalizar* con la realidad en que vivimos formando *parte* de ella. Tal es la opinión de algunos estructuralistas que, sin embargo, tienden a olvidar que esa "autonomía" del signo artístico sólo es *relativa*. La relatividad de la existencia autónoma del signo artístico se halla ligada a su origen y a su función que son, evidentemente, de una naturaleza precisa y concretamente *social*. La relatividad proviene también de la existencia *posible* de relaciones gnoseológicas entre el contenido del signo artístico y la realidad en que vivimos.

Por supuesto, esto no basta para demostrar el carácter específico de la obra de arte. Tenemos que preguntarnos cómo ha aparecido ella en los orígenes de la cultura humana y de qué manera ha evolucionado el arte y ha conquistado su independencia relativa. (Véase acerca de esto, el interesante análisis de C. Bouglé en *Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs*, París, 1929, 2a. ed. cap. 13, que corresponde, en parte, a las fascinantes notas de Marx en los *Manuscritos de 1844*). Nos falta aún estudiar la historia de las diferentes teorías del arte y examinar qué es lo que ellas tienen en común; por último y sobre todo, debemos abordar el aspecto *psicológico* de la cuestión; es decir, el carácter particular de la experiencia estética (placer en relación con un aumento de la energía, con la función unificadora y autónoma del espíritu) que proviene del objeto estético dado siempre en condiciones concretas, sociales e históricas. De todas maneras, sostengo la tesis, expresada por varios eminentes estéticos contemporáneos, según la cual la característica fundamental —aunque no la única— que constituye la obra es su estructura coherente basada en la distribución armónica de cualidades sensibles.²⁰

Volvamos de nuevo a Ch. Morris. Debo reconocer que semejante estructura crea el *valor primario* y que este valor se da *icónicamente*. Debo

²⁰ Por ejemplo, R. Ingarden en *Das Literarische Kunstwerk* (Halle, 1931) y en *Aesthetic Studies* (vols. I y II), 1958; De Witt H. Parker en "The Nature of

subrayar también que un signo de ese género no es *transparente* y que su *transparencia* simultánea es, en primer lugar, la de su naturaleza en cuanto *testimonio*, o sea, como *signo histórico*, y, en segundo lugar, en el sentido estricto del término, la de su relación con una realidad objetiva (*denotada*) si la obra de arte tiene una función figurativa. Así interpreto los "elementos icónicos de apreciación" de Morris, concepto que yo enriquezco teniendo en cuenta el trasfondo social e histórico de los signos artísticos y precisando lo que él dice de la transparencia y de la no transparencia. Pero esta interpretación se inclina en favor de sus ideas —así lo espero—, y constituye un argumento más sólido para definir el realismo como categoría artística a partir de la particularidad del signo artístico que hemos analizado aquí. A este respecto, veo que Melvin Rader, por su parte, en su sugestivo artículo "Isolationist and contextualist Aesthetics: conflict and Revolution" (*The Journal of Philosophy*, 1947, núm. 15, pp. 393-407) interpreta la tesis de Morris en un sentido análogo.

DESCRIPCIÓN DEL REALISMO COMO CATEGORÍA ARTÍSTICA

Aunque todas estas ideas sean aceptadas, cabe aún la posibilidad de poner en duda la afirmación según la cual el realismo es una categoría artística. Corresponde al arte figurativo, es decir, al arte en el que los objetos individuales, los caracteres y los fenómenos deben revelar la esencia de lo real. Así, dirá el crítico, es una categoría *gnoseológica* que el arte puede admitir, pero no una categoría artística. Este punto de vista se basa en el postulado de que los valores estéticos *por sí solos* son valores formales. Por otro lado, no se tiene en cuenta la característica fundamental que constituye la existencia de una obra de arte. Por esa razón, semejante punto de vista parece arbitrario e insostenible.

Esto, ciertamente, deja de lado un problema que ahora no puedo abordar: el de que las obras naturalistas e idealistas se hallan dotadas también de una existencia autónoma. La diferencia entre un signo naturalista y un signo realista (ambos imitativos) se reducen principalmente, como ya he señalado, a diferencias que se relacionan con la aprehensión del objeto del conocimiento. En realidad, esta existencia autónoma varía de un modo u otro en los tres casos. La obra naturalista es la más incierta ya que es relativa y está hecha para suscitar una ilusión —lo más perfecta posible— de realidad. La obra idealista, en cambio, parece ser la más evidente ya que tiene en cuenta —lo menos posible— a la realidad. Sin embargo, fra-

Art" (*Revue Internationale de Philosophie*, 1939, núm. 4); Th. M. Greene en *The Arts and the Art of Criticism* (Princeton University Press, 1952, 3a. ed.); R. Welleck y A. Warren en *Theory of Literature* (New York, 1941); J. Hospers en *Meaning and Truth in the Arts* (Chapel Hill, 1948, 2a. ed.). Un punto de vista análogo sustentan S.C. Pepper y I. Edman; en el mismo sentido, podemos citar a L. Pareyson, E. Souriau y M. Dufrenne. Cf. también M. C. Beardsley, *Aesthetic*, New York, 1958, pp. 296-309 y M. Weitz, *Philosophy of the Arts*, Harvard University Press, 1950.

casa al tratar de cumplir la función significativa propia de los signos figurativos. La obra realista ocupa aquí una posición específica. Estas observaciones accesorias apenas si plantean el problema. Lo que me interesa es otra cosa, a saber: defender el realismo como categoría artística destacando la existencia autónoma de los signos llamados realistas.

Esto significa que la creación de una estructura coherente, basada en la distribución armónica de cualidades sensibles, transforma un objeto dado en obra de arte. Elementos figurativos pueden ser introducidos —aunque no necesariamente— en el seno de esta estructura. En este caso desempeñan una *función diferente* de la cosa que ellos figuran (*designata*) en la vida real. Así, pues, el valor estético de los componentes figurativos dependerá de su capacidad para fundar y reforzar esa existencia autónoma del arte. Yo quisiera referirme aquí a la vieja argumentación —en modo alguno superada— de Emil Utitz en su obra fundamental *Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft* [1914-1920] en la que sostiene que el proceso artístico (*Gestaltung Darstellungsweise*) conduce a una condensación de elementos tomados de la naturaleza y a una captación de la esencia del fenómeno representado. Aunque Utitz distingue valores artísticos y valores estéticos que resultan del proceso creador, esta distinción se desprende de su concepción de la estética como ciencia aparte de la “ciencia general del arte” (*allgemeinen Kunstwissenschaft*). Como yo no suscribo esta concepción, considero que los valores artísticos son también, en la medida en que intervienen de un modo autónomo, valores estéticos. Los llamo derivados por oposición a los valores fundamentales como el de la armonía de las cualidades sensibles sin las cuales los elementos figurativos no existirían. Los valores inherentes al aspecto figurativo de una obra pueden ser de diferente tipo: erótico, moral, religioso, social, etc. Su función escapa a la estética si se dan en la forma de un tratado de moral, de un sermón, de una conferencia, etc. Sin embargo, no es necesario que intervengan de este modo y no de otro; pueden llegar a ser uno de los factores que garantizan la estructura autónoma o autotélica de la obra de arte. . . .

Si estas premisas son aceptadas no hay razón para hablar del realismo socialista, como hacen algunos, como si se tratara de una consigna de orden político o únicamente como si fuese, según otros, la bandera de una profesión de fe filosófica, o también un manifiesto de algunos artistas, desprovisto de toda justificación científica. La teoría del realismo socialista es lisa y llanamente la continuación, sobre nuevas bases, de las teorías de Diderot, Lessing, Mercier y Madame de Staël sobre el arte. En otros términos, el arte del siglo xx, de acuerdo con esta teoría, aprehende una esencia nueva de la realidad bajo la apariencia de acontecimientos de un carácter cualitativamente diferentes.

ALGUNAS CONSECUENCIAS DEL CONCEPTO DE REALISMO COMO CATEGORÍA ARTÍSTICA

Nos queda por examinar la aplicación del concepto de realismo al fenó-

meno artístico tanto del pasado como del presente. Esta cuestión, al igual que las que acabamos de abordar, tiene que ser objeto de un análisis riguroso basado en la historia y la teoría de diferentes sectores de la creación artística. Sin embargo, trataré de formular por ahora las tesis más generales.

A) El realismo no es una categoría normativa;²¹ dicho en otros términos, no implica que las únicas obras valiosas —o las más valiosas— sean las que satisfagan las condiciones exigidas por él. No puede ser una categoría normativa, aunque sólo sea porque no abarca la totalidad de los fenómenos artísticos. Así, por lo que se refiere a la música, la arquitectura y las artes aplicadas —en las que los elementos figurativos son de orden ocasional y secundario— no pueden considerarse como una categoría adecuada.²² Estas artes implican otros valores estéticos que son puramente formales, expresivos o funcionales. Cómo se relacionan con los valores de imitación y cuál sería su jerarquía son cuestiones que rebasan los límites de este trabajo.

B) El realismo como categoría no exige ninguna característica formal particular. Sólo reclama como condiciones previas la representación (figurativa) de la naturaleza y la aprehensión de la esencia del fenómeno representado.

Así, pues, por principio, un arte no es realista: 1) si no representa nada en absoluto; 2) si no representa más que el aspecto superficial del fenómeno considerado; 3) si introduce una "ontología" de carácter sobrenatural o extranatural. Esto no quiere decir que los símbolos o los elementos fantásticos no tengan sitio en una obra realista; pueden intervenir como ingredientes individuales o como un revestimiento formal y estilístico bajo el cual se encubre la esencia del fenómeno representado. Por ejemplo, las mejores obras del romanticismo polaco que han revelado la esencia del proceso nacional y social han sido creadas de acuerdo con una poética que reivindicaba el símbolo, la alegoría y lo fantástico. Lo mismo podría decirse de los modos naturalistas o estilizados de la representación. En el siglo XIX, algunos creadores (como Zola) se han servido de medios "naturalistas" para captar la esencia de la realidad social. Por otro lado, es sabido que los chinos se valen de su caligrafía sutil para penetrar en la esencia del paisaje.

²¹ Por "normativismo", distinto del juicio de valor, entiendo un juicio de valor particular que impone un canon y que, por este hecho, conduce a una apreciación estética dogmática.

²² Es muy difícil fijar la línea que separa lo que es imitación y lo que no lo es en la pintura o la escultura contemporáneas; para ello habría que decidirlo en cada obra en particular. Tengo la impresión de que esa línea podría situarse en el caso límite de esa suerte de deformación que permite adoptar todavía una actitud significativa hacia los datos figurativos. La cuestión de saber si una obra de ese género es realista dependerá, a su vez, del análisis de su función cognoscitiva. Sólo los hechos sirven de base a un estudio del realismo, pero por sí mismos, no constituyen el realismo.

Tampoco existe una delimitación rigurosa entre el arte moderno y el concepto de realismo. Ciertos métodos de creación artística, utilizados en el futurismo, el cubismo, el expresionismo o el surrealismo, pueden tener la enorme ventaja de captar la esencia de lo real. Baste recordar el *Guernica* de Picasso, los poemas de Mayakovsky o las *Lehrstücke* de Brecht. El arte soviético, durante sus diez primeros años, ha suministrado la prueba elocuente de que no existe necesariamente una contradicción entre el realismo socialista y las obras de los movimientos de vanguardia de este país.²³

C] El realismo es relativo tanto a la época histórica como a los diferentes datos de la realidad objetiva (*designata*: objetos físicos, el hombre en sentido individual y psicológico, los seres humanos comprendidos en la práctica social) de esa misma época. Vemos, pues, que el realismo es una categoría compleja.²⁴ Dentro de sus límites, se puede establecer una escala de valores. Ésta, por otro lado, no abarcaría todas las formas de realismo que han aparecido históricamente (y que son sencillamente distintas y no más o menos buenas o malas, si todo gran artista realista ha logrado captar la esencia de su tiempo, de sus contemporáneos, de los acontecimientos de su época), sino las diversas formas de realismo que existen simultáneamente en una época dada.

Por ejemplo, se reconocerá un valor más alto a la obra (en la medida en que cumpla las condiciones estéticas fundamentales) que alcance la esencia de los fenómenos psicológicos, sociales e históricos y, a la vez,

²³ Cf. *Sovietskoie iskusstvo za 15 let* (15 años de arte soviético), serie de documentos recopilados por Matsa (Moscú-Leningrado, 1932); véase también Emil Utitz: "Auf die innere Einstellung Kommt es an" (*Bildende Kunst*, 1957, n. 7) y Stefan Morawski: "Spor o nazwe czy spor o fakty" (Controversia sobre la terminología y los hechos) en *Studia Filozoficzne*, 1958, n. 4.

En estos diferentes ensayos, el realismo socialista se concibe como uno de los elementos del *arte socialista* que comprende también a la música, la arquitectura y las artes aplicadas. Esta distinción fue hecha por Lunacharsky a comienzos de la década del 20.

²⁴ Se puede encontrar un excelente estudio del momento histórico en S. Ossowski: *U podstaw estetyki* (Fundamentos de estética, Varsovia, 1959, 3a. ed., pp. 104-137). Erich Auerbach propone, al parecer, en su *Mimesis* (Berná, 1946), una concepción semejante. Como él no define con precisión el término "realismo", un análisis de los textos que selecciona y de sus propios comentarios, debería conducir a la conclusión de que, según él, toda obra literaria en cualquier época es, en un sentido u otro, realista. Auerbach subraya un punto importante al aceptar los componentes sociales y políticos del realismo; en este aspecto, sigue la línea trazada por Diderot y Lessing.

En N. Fry (*op. cit.*) encontramos un enfoque semejante. La distinción que él establece entre cinco modos literarios (ensayo, mito, novela de caballerías, novela de imitación o ficción mimética en primer grado y en segundo, la ironía) parece sugerir que el realismo no puede ser asociado más que al tercer y cuarto modos. El autor (*op. cit.*) rechaza el uso del término que hemos analizado aquí. Sin embargo, su excelente trabajo, que esclarece tan bien los equivalentes y los coeficientes históricos (sociales y políticos, entre otros) de la obra literaria, revela, a mi modo de ver, en numerosas páginas, las diferentes vías que puede tomar el mismo enfoque de la función cognoscitiva del arte, enfoque que conduce a incluir el realismo en la estructura de las formas.

la esencia del mundo material representado. El realismo de una obra semejante será el más cabal y más rico.²⁵ Parecido ideal es difícil de lograr; de hecho, las obras maestras del realismo se han fijado —con la mayor frecuencia— en ciertos aspectos de lo real y han revelado su esencia de un modo profundo y original.

CONCLUSIONES

Mi interpretación del realismo como categoría artística se asemeja, al parecer, estrechamente a la argumentación de muchos autores norteamericanos que, sin utilizar la palabra "realismo", han dado respuestas parecidas a las cuestiones relativas a la función cognoscitiva del arte y a la "verdad artística". Sin embargo, sus ideas no abrazan las tesis de Diderot, Mercier y Lessing ni tampoco la continuación y renovación de ellas por Marx, Engels y los estéticos marxistas.²⁶ En relación con el arte moderno, someto este artículo a la consideración de los estéticos que rechazan, inútilmente a mi modo de ver, la categoría artística que hemos venido estudiando.

Los unos incurren en el error de apegarse obstinadamente a la teoría que pretende que el realismo socialista es el único realismo auténtico de nuestra época; los otros admiten el realismo como categoría artística, pero a su vez cometen el error de dejar a un lado al realismo socialista por considerar que se trata de un "fenómeno ligado a un régimen". Las razones de esta controversia sólo son de orden político.

Sin embargo, existen razones científicas —en la tradición del pensamiento estético y habida cuenta de necesidades culturales reales que son las mismas a través del mundo— para que se adopte una actitud clara, es decir, para que se emplee el término "realismo" en los dos sentidos que hemos señalado. O sea, de un lado, como una categoría *compleja*; y, de otro, para determinar solamente cuál es la forma de realismo más válida. Aquí abordamos, de hecho, problemas de carácter social o filosófico, y es entonces cuando comienza propiamente el debate ideológico; en primer lugar, porque se debe precisar cuál es la concepción de la

²⁵ Aquí podríamos emplear la técnica de investigación sugerida por los partidarios de la teoría de la información (véase "Information Theory and the Arts: a symposium", Rudolf Arnheim, Fred Attneave, David Krachenbuehl y Edgar Coons en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1959, no. 4, pp. 501-522 y A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, París, 1958). Sin embargo, el criterio *cuantitativo* no puede bastar aquí. Parece inevitable un debate ideológico desde el momento en que se discute acerca de la *esencia* de fenómenos concebidos diferentemente, y sobre *valores*, diversamente clasificados.

²⁶ Entre los autores citados en la primera parte de este trabajo, los más cercanos a una interpretación marxista del realismo serían Thomas Munro (*Art Education*, New York, 1956, pp. 141-176) y D. W. Gotshalk (*Art and the Social Order*, Chicago, 1947, pp. 208-222). Es bastante sorprendente que M. Weitz (*op. cit.*), aunque reprocha a los marxistas el no ser sensibles más que a las aplicaciones extraestéticas de la obra de arte, sostenga una teoría de los elementos de verdad en el arte (*truth-claims*) al adoptar una argumentación semejante a la nuestra.

historia que se tiene.

Pongamos un ejemplo que permita aclarar nuestro punto de vista: el de un escritor que hoy es sólo un *realista crítico*, es decir, un escritor que se opone a la sociedad capitalista al poner al desnudo sus taras; este escritor —de acuerdo con nuestra concepción estética— capta la esencia de su realidad tanto como otro escritor, realista socialista, que actúa en condiciones históricas y sociales diferentes. Sería *absurdo* preguntar cuál de las dos obras sería mejor *de acuerdo con nuestro concepto del realismo*. Sin embargo, no deja de ser útil plantearse esa cuestión desde el punto de vista ideológico. La visión realista socialista del mundo es *más rica y más profunda* que la del realismo crítico, si admitimos que la historia de la sociedad avanza en el sentido del socialismo. En este punto, debemos referirnos a las leyes generales de los hechos sociales e históricos y no sólo a las relaciones recíprocas entre el arte y la sociedad. Naturalmente, para un marxista la concepción del progreso de la historia hacia el socialismo tiene un carácter *científico*. Pero habría que llevar a cabo un análisis detallado para demostrar que esta concepción científica es, al mismo tiempo, un factor *ideológico* y que entre estas dos ideas no hay contradicción. La sociología marxista en Polonia ha comenzado a realizar este análisis con motivo de una vigorosa controversia con los neopositivistas.

Se puede plantear en seguida —e incluso se debe plantear— una cuestión más amplia: ¿cuál es la esencia de la realidad? Esta es la razón de que la concepción marxista del realismo, pese a algunas analogías formales, difiere profundamente del concepto tomista del arte. Para un marxista no es Dios ni el Espíritu (en sentido hegeliano), sino la naturaleza en sentido materialista, científicamente cognoscible, lo que hay que tomar en consideración.

He aquí por qué, pese a la simpatía que me inspira M. Nédoncelle, al defender contra Malraux la figuración como valor estético (*Introduction à l'Esthétique*, París, PUF, 1956, pp. 8-22), no puedo compartir todas sus opiniones. En primer lugar, porque su interpretación de la *Bárbara* de Lipchitz, comparada con las estatuas clásicas de Venus, no logra su fin. Nédoncelle excluye, al parecer, del reino de la escultura obras como las de Lipchitz; no hay ninguna razón —teórica ni histórica— para arrojar las obras no significativas del campo de las bellas artes. Incluso estéticos que comparten la posición filosófica de Nédoncelle como Jacques Maritain —en su obra *Intuición creadora en el arte y en la poesía* (sobre todo en el cap. vi y E. Gilson en *Pintura y realidad* (particularmente en los caps. vii y ix)— no mantienen esta actitud negativa hacia el arte no objetivo. En segundo lugar, Nédoncelle —y podríamos agregar los nombres de Maritain, Gilson y sobre todo el de Hans Sedlmayr (*Kunst und Wahrheit*, Hamburgo, 1958) entiende por función imitativa o mimética algo más y algo menos de lo que yo he definido en este ensayo. Menos, porque su análisis olvida el aspecto histórico, y más, porque introduce un aspecto

escatológico que no se puede verificar.

Si hemos señalado la importancia del concepto de *esencia* para la comprensión verdadera del realismo como categoría artística, debemos decir también algunas palabras sobre la estética lingüística que arranca de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein. Esta estética rechaza toda referencia a la esencia porque —como trata de demostrar— todo intento de poner al descubierto *rasgos esenciales* no es sino pura especulación. Acepto la objeción si se aplica a una estética *a priori*. Pero no puede sostenerse si se habla de la esencia de las cosas en sentido *empírico*. La esencia significa, entonces, el denominador común de los elementos siempre presentes en un grupo de objetos dados.

Para terminar, una observación más. Aunque todos los estéticos aceptaran el empleo del término “realismo” en el sentido antes apuntado, no podríamos atenernos a esta acepción general. Tendríamos que obtener el acuerdo de los teóricos de las diferentes ramas de la creación artística.²⁷ A ellos correspondería *especificar* esta idea general del realismo que la estética, entendida aquí en el sentido de teoría general del arte, les aporta como resultado de las investigaciones inductivas relacionadas a la vez con la historia y la metodología.

²⁷ Un excelente análisis ha sido realizado recientemente por el teórico polaco de la literatura, Henryk Markiewicz, en su ensayo: “Lo novelesco en la obra literaria y su valor cognoscitivo” (“Fikcja w dziele literackim a jego zawartosc poznawcza” en *Studia filozoficzne*, 1961).

GEORG LUKACS ARTE AUTÉNTICO Y REALISMO*

Es una tesis básica del materialismo dialéctico que toda concienciación del mundo externo es reflejo de la realidad independiente de la conciencia en las ideas, las representaciones, las sensaciones, etc., de los hombres. Además, el materialismo dialéctico, que en ese principio formulado del modo más general coincide con cualquier tipo de materialismo y se contrapone violentamente a cualquier tipo de idealismo, se distingue radicalmente del materialismo mecanicista. Cuando Lenin critica ese viejo y anticuado materialismo subraya como principal punto de vista precisamente el hecho de que el materialismo antiguo no es capaz de concebir dialécticamente la teoría del reflejo.

Así pues, en la medida en que es una clase de reflejo del mundo externo en la conciencia humana, la creación artística pertenece temáticamente a la teoría general del conocimiento del materialismo dialéctico. Ese tema constituye, empero, una parte característica y peculiar de dicha teoría, parte en la cual se presentan con frecuencia legalidades muy distintas de las propias de otros terrenos. En lo que sigue aludiremos a algunas de esas peculiaridades del reflejo literario o artístico, aunque sin la pretensión de dar siquiera un esquema que agote con sus rótulos todo este ciclo temático.

La teoría del reflejo no es nada nueva en estética. La imagen, el reflejo mismo como metáfora que expresa la esencia del arte, debe su celebridad a Shakespeare, el cual alude a esta concepción del arte, indicándola como esencia de su propia teoría y de su práctica literarias, en la escena de los comediantes del *Hamlet*. Pero en realidad la idea es aún más antigua. Es ya una cuestión central en la estética de Aristóteles y domina desde entonces casi toda estética de importancia, si se pasan por alto las épocas decadentes. No es tarea de este prólogo exponer la historia de esa idea. Nos limitaremos a precisar que muchas estéticas idealistas (la de Platón, por ejemplo) se basan a su manera en esta teoría. Aún más importante es comprobar que casi todos los grandes escritores de la literatura universal han trabajado según ella, instintiva o más o menos conscientemente, y se han esforzado por explicitar en ese sentido los principios de su actividad creadora. El objetivo de casi todos los grandes escritores ha sido la reproducción poética de la realidad; la fidelidad a la realidad, el apasionado esfuerzo por una reproducción amplia y efectiva de la rea-

* En: *Prolegómenos a una estética marxista*, trad. de M. Sacristán. Ed. Grijalbo, México, 1965, pp. 244-257.

lidad, ha sido para todo gran escritor el auténtico criterio de la grandeza literaria (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi).

El que la estética marxista no se presente en esta central cuestión con la pretensión de innovación radical no puede sorprender más que a aquellos que, sin serio fundamento y sin auténtico conocimiento, unen la concepción del mundo del proletariado con algo "radicalmente nuevo" y con un "vanguardismo" literario; a los que creen que la liberación del proletariado significa en el terreno del arte un abandono completo del pasado. Los clásicos y fundadores del marxismo no adoptaron nunca esta actitud. En su opinión, la lucha liberadora de la clase obrera, su concepción del mundo y la cultura que ella misma cree un día, heredan todos los auténticos valores que ha creado la milenaria evolución de la humanidad.

El propio Lenin afirma en cierta ocasión que una de las superioridades del marxismo sobre las concepciones burguesas del mundo consiste precisamente en esa capacidad de asumir críticamente la progresiva herencia cultural y asimilarse orgánicamente un gran pasado. El marxismo no rebasa a esos antepasados más que —un "más que" muy significativo metodológicamente y en cuanto al contenido— en la medida en que lleva a conciencia todos esos positivos esfuerzos, los depura de distorsiones idealistas o mecanicistas, los reconduce a sus causas reales y los inserta en el sistema de las legalidades, adecuadamente descubiertas, de la evolución social. En el terreno de la estética, de la teoría y de la historia literarias, podemos por tanto resumir la situación diciendo que el marxismo levanta hasta la esfera de los conceptos aclarados aquellos centrales y básicos principios del trabajo creador que alientan desde hace milenios en los sistemas de los mejores pensadores y en las obras de los escritores y artistas más destacados.

Si nos ponemos a aclarar algunos de los principales momentos de la situación así descrita se plantea enseguida la cuestión siguiente: ¿qué es esa realidad cuyo fiel reflejo debe ser la conformación literaria? Lo que ante todo importa aquí es el lado negativo de la respuesta: esa realidad no consta sólo de la superficie del mundo externo, inmediatamente percibida, no consta sólo de momentos casuales, momentáneos, aleatorios. Al mismo tiempo que sitúa en el centro de la teoría del arte al realismo, la estética marxista combate del modo más resuelto todo naturalismo, toda tendencia que se contente con la reproducción fotográfica de la superficie inmediatamente percibida del mundo. Tampoco en esta cuestión dice la estética marxista nada radicalmente nuevo, sino que se limita a levantar al supremo nivel de conciencia y claridad plena lo que desde siempre ha ocupado el centro de la teoría y la práctica de los grandes artistas del pasado.

Pero la estética del marxismo combate con no menor resolución otro falso extremo del proceso, a saber, la concepción que, partiendo de la comprensión de que debe rechazarse la mera copia de la realidad y de

que las formas artísticas son independientes de esa realidad superficial, llega al extremo teórico y práctico de atribuir a las formas artísticas una independencia absoluta, contempla la perfección de las formas o su perfeccionamiento como un fin en sí mismo, abstrae así de la realidad como tal, pretende comportarse como totalmente independiente de la realidad y se atribuye el derecho y la capacidad de transformar formalmente y estilizar a ésta. En esta lucha el marxismo continúa y desarrolla la actitud de las mayores figuras de la literatura universal acerca de la autenticidad del arte, la idea, esto es, de que la tarea del arte es la representación fiel y veraz de la totalidad real; el arte está tan lejos de la copia fotográfica como del juego con formas abstractas, vacío en última instancia.

La esencia del arte así concebida plantea una cuestión central en la teoría del conocimiento del materialismo dialéctico: la cuestión del fenómeno y la esencia, de la apariencia y la esencia. El pensamiento burgués, y en su séquito la estética burguesa, no han podido dominar nunca este problema. Toda teoría y práctica mecanicista identifica mecánicamente fenómeno y esencia, y en esa turbia mezcla se oscurece necesariamente la esencia, y hasta desaparece del todo en la mayoría de los casos. La filosofía idealista del arte, la práctica artística de la estilización, ven a veces con claridad la contraposición de esencia y fenómeno; pero a consecuencia de la falta de dialéctica o de los defectos de una dialéctica imperfecta, idealista, no ven precisamente más que la contraposición, sin percibir en ella la unidad dialéctica de las contradicciones. (Esta problemática puede percibirse perfectamente en Schiller, en sus interesantísimos y profundos escritos de estética igual que en su práctica poética.) Y la literatura y la teoría literaria de periodos decadentes suelen reunir en sí las dos falsas tendencias: en lugar de la real investigación de la esencia aparece un juego con superficiales analogías que abstraen de la realidad no menos que las "representaciones de la esencia" cultivadas por los clásicos idealistas; estas vacías construcciones van incoherentemente adornadas con detalles naturalistas, impresionistas, etcétera, y las partes orgánicamente enlazadas en la realidad se recogen en una especie de mistificadora "concepción del mundo" que les da una falsa unidad. La real dialéctica de esencia y fenómeno consiste en que una y otro son momentos de la realidad objetiva, productos de la realidad, y no sólo de la conciencia humana. Pero la realidad tiene diversos niveles; éste es un importante principio del conocimiento dialéctico: existe la realidad de la superficie, la instantaneidad, la realidad fugaz que nunca volverá. Y existen también elementos y tendencias de la realidad que son más profundos y recurren según leyes, aunque cambien junto con las circunstancias. Esta dialéctica penetra toda la realidad, de modo que en esta interacción se relativizan la esencia y el fenómeno: lo que se contraponía como esencia al fenómeno, una vez hubimos profundizado por debajo de la superficie de la vivencia inmediata, figurará de nuevo como fenómeno en cuanto prosigamos la investigación profundizadora, y detrás de ello

aparecerá una nueva esencia. Y así hasta el infinito.

El arte auténtico tiende, pues, a ser profundo y abarcante. Se esfuerza por abrazar la vida en su omnilateral totalidad. Profundizando lo más posible, intenta descubrir los momentos esenciales ocultos tras los fenómenos, pero no los representa abstractamente, separados y contrapuestos a los fenómenos, sino que da forma al vivo proceso dialéctico en el cual la esencia se muta en fenómeno, se revela en el fenómeno, así como el aspecto del mismo proceso en el cual el fenómeno descubre con su movimiento su propia esencia. Por otra parte, esos diversos momentos no sólo llevan en sí un movimiento dialéctico, una mutación de uno en otro, sino que, además, se encuentran en ininterrumpida interacción y son momentos de un proceso constante. El arte auténtico representa, pues, siempre una totalidad de la vida humana, dándole forma en su movimiento, evolución y despliegue.

Como la concepción dialéctica reúne de ese modo lo general, lo particular y lo singular en una unidad en movimiento, es claro que la peculiaridad de esa concepción tiene que manifestarse también en las específicas formas de manifestación del arte. Pues, a diferencia de la ciencia, que descompone ese movimiento en sus elementos abstractos y se esfuerza por captar intelectualmente la legalidad de la interacción de dichos elementos, el arte lleva a intuición sensible ese movimiento como tal movimiento y en su unidad viva. Una de las principales categorías de esa síntesis artística es la de tipo. Por eso no es casual que Marx y Engels recurran ante todo a este concepto en su definición del auténtico realismo: "En mi opinión, realismo significa, además de fidelidad del detalle, reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas." Pero Engels añade explícitamente que esa tipicidad no debe contraponerse a la singularidad de los fenómenos, o que no debe entenderse como una abstracta generalización: "...cada cual es un tipo, pero también un hombre singular determinado, un 'éste', como dice el viejo Hegel; y así debe ser."

El tipo no es, pues, según Marx y Engels, el tipo abstracto de la tragedia clasicista, ni la figura de la idealizada generalización schilleriana, pero aún menos es lo que ha hecho de él la literatura de Zola y del período subsiguiente, a saber, el término medio. El tipo se caracteriza porque en él confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos salientes de la dinámica unidad en la cual la literatura auténtica da su reflejo de la vida; se caracteriza porque en él se entretejen en unidad viva esas contradicciones, las principales contradicciones sociales, morales y anímicas de una época. En cambio, la representación del término medio acarrea siempre el que esas contradicciones, que son siempre reflejo de los grandes problemas de una época, aparezcan sin punta y aguadas en el alma y en el destino de un hombre medio, con lo que pierden precisamente sus rasgos esenciales. En la representación del tipo —en el arte típico— se unen lo concreto y la ley, lo permanente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo social-general. En la conformación típica, en el descubri-

miento de caracteres típicos y situaciones típicas reciben, pues, adecuada expresión artística las tendencias principales de la evolución social.

Aún hay que añadir lo siguiente a esas observaciones de carácter general: Marx y Engels han visto en Shakespeare y en Balzac (frente a Schiller, por ejemplo, por un lado, y Zola por otro) la orientación artística realista que mejor correspondía a su estética. La preferencia por estas grandes individualidades indica sin más que la concepción marxista del realismo no tiene nada que ver con la reproducción fotográfica de la vida cotidiana. La estética marxista se limita a desear que la esencia captada por el escritor no se represente abstractamente, sino como esencia de fenómenos de la hirviente vida, oculta en ellos orgánicamente y nacida de su vida individual. Pero, en nuestra opinión, no es en absoluto necesario que el fenómeno artísticamente materializado proceda, como fenómeno, de la vida cotidiana, ni siquiera de la vida real. Incluso el más desatado juego de la fantasía poética, incluso la fantasía más completa en la representación de los fenómenos, son plenamente compatibles con la concepción marxista del realismo. Pues no es nada casual que ciertas narraciones fantásticas de Balzac y de E. Th. A. Hoffmann se cuenten entre los logros literarios que más ha estimado Marx.

Cierto que no toda fantasía —como disposición o como estilo— es una y la misma cosa. Para buscar aquí también un principio de valoración, hay que volver a la tesis básica de la dialéctica materialista, el reflejo de la realidad.

La estética marxista, que niega carácter realista a un mundo dibujado a copia de detalles naturalistas si en su exposición no llegan a expresarse las fuerzas motoras esenciales, considera obvio que las narraciones fantásticas de Hoffmann y Balzac son cimas de la literatura realista, porque en ellas se expresan aquellos momentos esenciales precisamente por medio de la representación fantástica. El realismo es para la concepción marxista la materialización artística de la esencia. Tal es la aplicación dialéctica de la teoría del reflejo al terreno de la estética. Y no es irrelevante que sea precisamente el concepto de tipo el que tan claramente manifiesta esa peculiaridad de la estética marxista. El tipo de la peculiar solución estética —que no se da en ningún otro campo— de la dialéctica de fenómeno y esencia; y, por otra parte, remite al proceso histórico-social cuyo fiel reflejo es el mejor arte realista. Esta concepción marxista del realismo continúa la línea adoptada para su práctica artística por los grandes maestros del realismo, que, como Fielding, se consideran historiadores de la vida civil, de la vida privada. Pero Marx va incluso más lejos que los grandes realistas por lo que hace a la relación del gran arte realista con la realidad histórica, y estima sus resultados más que los propios autores. En una conversación con su yerno, el destacado escritor socialista francés Paul Lafargue, Marx se ha expresado del modo siguiente sobre el papel desempeñado en ese sentido por Balzac: “Balzac no ha sido sólo historiador de la sociedad de su tiempo, sino también un creador profético de figuras que bajo Luis Felipe se encontraban aún en estado embrionario y no se desarro-

llaron plenamente sino a la muerte de ese rey, bajo Napoleón III.”

Todos esos requisitos ponen de manifiesto la resuelta y profunda objetividad de la estética marxista. El rasgo dominante en los grandes realistas es, pues, según esta concepción, el apasionado y generoso intento de captar y reproducir la realidad según su objetiva esencia. En este contexto hay toda una serie de numerosos malentendidos acerca de la estética marxista. Suele, en efecto, decirse que esa estética subestima el papel del sujeto, la eficacia del factor artístico subjetivo en la producción de formaciones artísticas. Es corriente confundir a Marx con los vulgarizadores sometidos a tradiciones teoréticas naturalistas, y presentar como marxismo el objetivismo falso y mecanicista de esas tradiciones. Como hemos visto, uno de los problemas centrales de la concepción marxista del mundo es la dialéctica del fenómeno y la esencia, el descubrimiento y explicitación de la esencia partiendo del contradictorio tejido de los fenómenos. Pero por afirmar que el sujeto estético no “crea” nada radicalmente nuevo a partir de la nada, sino que descubre la esencia independiente, aunque no accesible a todo el mundo, ni siquiera inmediatamente al más grande artista, por afirmar eso no se niega en modo alguno la actividad del sujeto artístico, ni se la disminuye en lo más mínimo. Así pues, cuando la estética marxista ve el mayor valor del trabajo creador del sujeto artístico en el hecho de que sus obras llevan a conciencia el proceso social, y lo hacen accesible a la sensibilidad, a la vivencia, en el hecho, esto es, de que en esas obras se deposita el despertar del proceso social a la conciencia, eso no significa una subestimación de la actividad del sujeto estético, sino una legítima y alta estimación que no había existido nunca antes.

Tampoco en eso presenta el marxismo ninguna “radical novedad”. Ya la estética de Platón, la doctrina del reflejo estético de las ideas, ha rozado esa problemática. Pero el marxismo sitúa coherentemente sobre su base la verdad estética entrevista e invertida por los grandes filósofos idealistas. Por una parte, y como hemos visto, el marxismo no admite la contraposición excluyente de fenómeno y esencia, sino que busca la esencia en el fenómeno y el fenómeno en su relación orgánica con la esencia. Por otra parte, la captación estética de la esencia, de la idea, no es para el marxismo un acto simple y a la vez definitivo, sino un proceso: es movimiento, una progresiva y paulatina aproximación a la realidad esencial, porque la más profunda y esencial realidad no es nunca más que una parte de la misma realidad total a la que pertenece también la fenomenalidad de la superficie.

Así pues, cuando el marxismo subraya la objetividad última y profunda del conocimiento y la representación estéticos, acentúa también al mismo tiempo el imprescindible papel del sujeto creador. Pues ese proceso, esa paulatina aproximación a la esencia oculta, es un camino sólo practicable para los genios artísticos más grandes y más tenaces. El objetivismo de la ciencia marxista va tan lejos que no concibe la abstracción —la abstracción realmente significativa —como un puro producto de la conciencia humana, sino —especialmente por lo que hace a las formas primarias del

proceso social, a las formas económicas— como algo realizado por la realidad social misma con los objetos. Pero para seguir con inteligente fantasía ese proceso de abstracción, para desatar todas sus intrincaciones y concentrar el proceso total en formas y situaciones típicas, hace falta el mayor genio artístico.

Vemos pues, que el objetivismo de la estética marxista no se opone en absoluto al reconocimiento del factor subjetivo en el arte. No obstante, aun debemos contemplar estas ideas desde otro punto de vista distinto. Tenemos, en efecto, que añadir a nuestras anteriores discusiones que la objetividad proclamada por el marxismo no significa neutralidad frente a los fenómenos sociales. Precisamente porque, como reconoce la estética marxista, el artista no materializa cosas y situaciones estáticas, sino que intenta averiguar la dirección y el ritmo de los procesos, tiene que captar como artista el carácter de dichos procesos; y ese conocimiento contiene ya una toma de posición. La idea de que el artista es observador no afectado por esos procesos, situados por encima de todo movimiento social (la "impassibilité" flaubertiana), es en el mejor de los casos una ilusión, un autoengaño, y la mayoría de las veces una simple huida ante las grandes cuestiones de la vida y el arte. No hay gran artista que no incluya en sus representaciones de la realidad también sus propias opiniones, sus nostalgias, esfuerzos y deseos. Pero, ¿no anulará esta afirmación nuestra anterior tesis de que la esencia de la estética marxista es la objetividad?

Creemos que no. Y para poder desenredar esta contradicción tenemos que aludir brevemente a la cuestión del arte llamado tendencioso, para ver su interpretación marxista y la relación del mismo con nuestra estética. ¿Qué quiere decir tendencia? En un sentido superficial, quiere significar cualquier esfuerzo o moción política, social, del artista, que éste se propone probar, propagar o ilustrar con sus obras. Es interesante y característico que Marx y Engels, siempre que se refieren a un arte de esa naturaleza, se expresan con irónica burla sobre sus productos. Y ello, como es natural, sobre todo cuando el escritor, para probar la verdad de alguna tesis o la corrección de algún esfuerzo, violenta la realidad objetiva (véanse, sobre todo, las observaciones críticas de Marx sobre Sue). Pero también ante grandes escritores se opone Marx a la tendencia a utilizar todas sus obras o algunas figuras de ellas para la expresión directa de sus propias opiniones, sustrayendo así a esas figuras la auténtica posibilidad de desarrollar hasta el final sus capacidades siguiendo las leyes internas y orgánicas de la dialéctica de su propio ser. Por eso critica Marx la tragedia de Lassalle: "Habrías podido así dejar hablar a las modernas ideas y en su forma más pura y grado más elevado, mientras que, tal como está y dejando aparte la libertad religiosa, la idea principal es la *unidad* burguesa. Habrías necesitado más *shakespearismo*, y lo que te imputo como defecto capital es tu *schillerismo*, tu transformación de los individuos en meros altavoces del espíritu de la época."

Pero esta recusación de la literatura tendenciosa no significa, ni mucho menos, que la literatura auténtica carezca de tendencia: la propia rea-

lidad objetiva no es un ovillo de movimiento sin norte, sino un proceso evolutivo con tendencias más o menos profundas y, sobre todo, con su tendencia básica. El desconocimiento de este hecho, la incorrecta toma de posición ante él, son siempre muy perjudiciales para toda creación artística (cf. la crítica de Marx a la tragedia de Lassalle).

Con esto queda dada la toma de posición del artista respecto de las diversas tendencias del proceso social y, sobre todo, respecto de sus tendencias básicas. De acuerdo con ello ha definido Engels del modo siguiente su punto de vista respecto de la tendencia manifiesta en el arte: "No soy en modo alguno enemigo de la poesía de tendencia como tal. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, han sido, los dos, poetas muy tendenciosos; exactamente lo mismo debe decirse de Dante y de Cervantes; y lo mejor de *Cábala* y *Amor* de Schiller se debe a que se trata del primer drama de tendencia alemán. Los modernos rusos y noruegos, autores de excelentes novelas, son todos sin excepción artistas de tendencia. Pero lo que sí creo es que la tendencia tiene que brotar por sí misma de la situación y de la acción, sin aludir a ella directamente, y que el poeta no está obligado a dar al lector la futura solución histórica de los conflictos que describe." Engels indica aquí con extraordinaria claridad que la tendencia no es compatible con el arte, o no puede ser útil para el arte, ayudándole a dar de sí las más grandes creaciones, sino cuando nace orgánicamente de la esencia artística de la obra, de la representación artística, es decir, y de acuerdo con nuestras anteriores precisiones, cuando nace de la realidad cuyo reflejo dialéctico es la obra. Pero, ¿cuáles son esas tendencias básicas ante las cuales tiene que tomar posición el creador literario si quiere ser un auténtico artista? Son las grandes cuestiones del progreso humano. Ningún gran escritor puede pasarlas por alto con indiferencia; no hay auténtica creación de tipos ni ningún realismo profundo sin una apasionada toma de posición respecto de esas cuestiones. Ni un gran escritor puede distinguir sin ella entre lo esencial y lo inesencial. Pues contemplada desde el punto de vista de la totalidad del proceso histórico, la posibilidad de distinción adecuada se sustrae a un escritor que no se entusiasme por el progreso y no odie a la reacción, que no ame el bien y recuse el mal.

Y aquí de nuevo parece presentarse una profunda contradicción. Pues de lo dicho parece seguirse que todo gran escritor de las sociedades clasistas tiene que poseer una concepción progresista en filosofía, en política y en cuestiones sociales, o sea, para formular la contradicción aún más hirientemente, que todo gran escritor tiene que ser política y socialmente de izquierda. Pero no pocos grandes realistas de la historia literaria, y precisamente los autores favoritos de Marx y Engels, son prueba concluyente de lo contrario. Ni Shakespeare ni Goethe, ni Walter Scott ni Balzac han sido políticamente hombres de izquierda.

Marx y Engels no rehuyeron el problema que así se les presentaba, sino que, por el contrario, lo sometieron a un agudo y profundo análisis. En su célebre carta a miss Margaret Harkness, Engels se ocupa detalladamente

de ese problema: Balzac ha sido sin duda políticamente, como realista y legitimista, encendido venerador de la aristocracia en decadencia, pero en sus obras se expresa, en última instancia, precisamente lo contrario de esa concepción. "Es verdad que políticamente Balzac era un legitimista; su gran obra es un treno constante por la inevitable ruina de la buena sociedad; todas sus simpatías van a la clase que está condenada a sucumbir. Pero, a pesar de eso, su sátira no es nunca tan aguda, ni su ironía tan amarga, como cuando presenta a los hombres y mujeres con los que simpatizaba profundamente, los nobles." Y, en cambio, presenta a sus enemigos políticos, a los rebeldes republicanos, como los únicos héroes auténticos de su tiempo. Engels resume del modo siguiente las consecuencias últimas de esta contradicción: "El que Balzac se viera así obligado a obrar contra sus propias simpatías de clase y contra sus prejuicios políticos, el que *quiera* la necesidad de la ruina de sus queridos nobles y los representara como hombres que no merecían mejor suerte, y el que *quiera* a los verdaderos hombres del futuro en el único lugar en que podían encontrarse en la época, todo eso me parece uno de los mayores triunfos del realismo y uno de los rasgos más extraordinarios del viejo Balzac."

¿Se trata de algún milagro? ¿Se ha revelado aquí alguna misteriosa genialidad artística "irracional", no captable con conceptos, la cual ha roto la deformadora cárcel de las ideas políticas? No. Lo que prueba ese análisis de Engels es, esencialmente, un hecho sencillo y claro, cuya real significación, sin embargo, no se había descubierto ni analizado antes de Marx y Engels. Aquí importa ante todo la honradez estética de los escritores y artistas realmente grandes, honradez insobornable y libre de toda vanidad. Para ellos la realidad, tal como es, tal como se les revela su esencia al cabo de laboriosa y profunda consideración, está por encima de sus más íntimos, queridos y acariciados deseos personales. La honradez del gran artista consiste precisamente en dejar desarrollarse hasta sus últimas consecuencias cualquier figura aunque destruya con su despliegue las concepciones e ilusiones por las cuales se formó en su fantasía, y en no preocuparse de que con ello se dispersen y disuelvan sus más profundas convicciones, por entrar en contradicción con la auténtica y profunda dialéctica de la realidad. Esta honradez podemos contemplar y estudiar en Cervantes, Balzac y Tolstoi.

Pero esa honradez tiene también su contenido concreto. Para verlo bastará comparar el legitimismo de Balzac con el de un escritor como Bourget, por ejemplo. Este último lleva realmente adelante una guerra contra el progreso, efectivamente quiere lanzar a la vieja reacción contra la Francia republicana. Se sirve de las contradicciones y de la problemática de la vida moderna para propagar como medios de salvación las concepciones de antiguo caducadas. A diferencia de esto, el contenido real del legitimismo balzaciano es la defensa de la integridad del hombre en aquel gran salto social capitalista que se desencadenó en Francia bajo la Restauración. Balzac ve perfectamente la fuerza irresistible de ese proceso, pero ve también que esa irresistibilidad se debe precisamente a los momentos progre-

sivos que contiene. Comprende que esa evolución, a pesar de todos sus rasgos deformados y deformadores, representa un nivel de desarrollo de la humanidad más alto que el estadio feudal o semifeudal que a veces analiza él mismo descomponiéndolo en formas terribles. Pero al mismo tiempo percibe Balzac que ese proceso acarrea también la fragmentación y deformación del hombre, y por eso lo odia en nombre y en defensa de la integridad humana. Esta contradicción, irresoluble para el pensamiento de Balzac, procede de su concepción explícita social y política. Pero al estudiar y representar el mundo con los medios de la auténtica objetividad realista, Balzac no sólo llega a un correcto reflejo de la esencia auténtica del proceso, sino que ahonda además en sí mismo y alcanza las raíces mismas de su amor y de su odio. Como pensador procede Balzac del ambiente de Bonald y de De Maistre; pero el creador Balzac tiene una mirada más clara, más amplia y más penetrante que la de los políticos de derecha. Él ve la problemática de la cultura capitalista, las contradicciones del orden económico capitalista, a través del problema de la integridad del hombre; el cuadro compuesto por el creador Balzac se encuentra muy cerca de la estampa crítica de la naciente sociedad capitalista dibujada por su gran contemporáneo, el socialista Fourier.

El triunfo del realismo significa en este sentido marxista una ruptura completa con aquella concepción vulgar de la literatura y el arte que deduce mecánicamente de las concepciones políticas del escritor, de la supuesta psicología de clase, el valor de la obra artística. El método marxista aquí descrito es, por el contrario, sumamente adecuado para la aclaración de complicados fenómenos literarios. Pero sólo si se maneja concretamente, con auténtico espíritu histórico, con auténtica comprensión estética y social. El que crea encontrar en ello un esquema aplicable a cualquier fenómeno literario está interpretando a los clásicos del marxismo tan falsamente como lo hicieron los marxistas vulgares de otro tiempo. Para que no sea posible ningún equívoco acerca de este método puede ser conveniente precisar explícitamente: el triunfo del realismo no significa para Engels que desde un punto de vista marxista sea indiferente la concepción del mundo conscientemente profesada por un escritor, ni que su concepción sea la discrepancia entre la obra y esa ideología explícita. La victoria del realismo no se produce más que cuando los más grandes artistas realistas se encuentran en una relación profunda y seria —aunque no sea conscientemente reconocida— con cualquier corriente progresiva de la evolución de la humanidad. Del mismo modo que es inadmisibles desde un punto de vista marxista declarar clásicos a autores malos o medianos sólo en atención a sus convicciones políticas, así también sería inadmisibles la rehabilitación de escritores más o menos perfectos, pero reaccionarios o semi-reaccionarios, tomando como pretexto aquellas palabras de Engels.

No es casual que a propósito de Balzac, hayamos hablado de defensa de la integridad del hombre. En la mayor parte de los escritores realistas éste es el motivo que da el impulso a la representación de la realidad, con

caracteres y acentos muy distintos, como es natural, según los periodos y los individuos. El gran arte está inseparablemente fundido con un auténtico realismo y humanismo. Y el principio de esa fusión es precisamente lo que hemos subrayado: la preocupación por la integridad del hombre. Ese humanismo es uno de los principios básicos más importantes de la estética marxista.

BERTOLT BRECHT SOBRE EL MODO REALISTA DE ESCRIBIR

1] REALISMO Y TÉCNICA

En comparación con la literatura, otras artes, como la música y las artes plásticas, se comportan de manera más libre y natural con sus técnicas respectivas. Músicos y pintores discuten gustosamente su técnica, desarrollan vocabularios propios, exigen estudios especializados, etcétera. Los escritores, en cambio, son mucho más inhibidos y misteriosos; aun aquellos que se han vuelto ya bastante realistas respecto a muchas cosas no gustan todavía poner en discusión su propia técnica. Pese a que, por lo general, los escritores entienden por "Arte" algo bastante definido —tal vez demasiado definido y limitado ("esto no llega a ser arte", "en el arte, todo esto es diferente", etc.)— y aunque el campo artístico se considera extraño a otros campos y pretende ser distinto de ellos, no por eso deja de ser, él mismo, bastante oscuro e indeterminado.

Sería mucho más útil no concebir tan estrechamente el concepto de "arte". Habría que definirlo incluyendo en él artes tales como el de operar y enseñar, el de construir máquinas y el de pilotear aviones. De esta manera se correría menos peligro de caer en improvisaciones acerca de algo estrechamente delimitado, llamado "la esfera del Arte", que permite levantar doctrinas muy rigurosas, pero también muy oscuras. Según ellas, esto pertenece a la esfera artística, pero aquello no. El arte tiene su propio campo. Se le conecta con ciertas cosas sin las cuales, dicen, deja de ser arte. Un escrito es arte cuando, por ejemplo, contagia a todos sus lectores una misma emoción; si, frente a esta obra, no todos los lectores (sin que afecte su pertenencia a una clase) reaccionan de igual manera y con la misma intensidad, entonces ella, simplemente, no es Arte. Al arte le está prohibido entrar allí donde entra la ciencia. No necesita justificarse frente a la ciencia. La capacidad técnica sólo es "Arte" si está aplicada a determinados campos que, cámbiese el mundo como quiera, permanecen intactos e idénticos. Aún más, el arte está precisamente obligado a tratar únicamente cosas que son inmutables y "eternas". Los mutables instintos humanos no son dignos de ser tratados por el Arte. En el teatro, el arte del actor está en conseguir que el espectador se identifique afectivamente; si el actor pretende otra cosa, aunque lo que haga demuestre mucha capacidad, no llega sin embargo a ser "Arte", etcétera.

Y esto no quiere decir que los escritores no apliquen conscientemente una técnica en su arte, lo que sucede es que la consideran peculiarmente aislada

* En: *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo II, Suhrkamp Verlag, 1967, pp. 173-204. Trad. de Bolívar Echevarría.

de otras técnicas, comunicable, poseedora de un carácter privado; de esta manera, intransferible presunta o realmente, su técnica es estilo personal. Si un escritor adopta algún nuevo modo narrativo, inmediatamente surge la acusación de falta de originalidad. Según esto, hablar de la construcción de una novela, como se habla de la construcción de un puente, es tan absurdo como hablar de la construcción de un caballo (de lo que, bajo ciertas condiciones, la ciencia estaría dispuesta a hablar). En una palabra, hay algo de misterioso en la relación que el artista literario mantiene con su técnica.

2] LA SUPERSTICIÓN DE LOS ARTISTAS

Es un interesante elemento de nuestra era científica. Por supuesto que tampoco la ciencia se encuentra libre, ni mucho menos, de supersticiones —como ella lo pretende. Donde su saber se queda corto comienza a presentarse su fe, la que, en todo caso, es una superstición. También ella está demasiado estrechamente ligada a una clase que sólo en muy determinados campos saca ganancia del saber, mientras en muchos otros lo hace de la ignorancia. No por ello, sin embargo, deja de ser sorprendente la medida en que el arte se ha asegurado un derecho a la superstición y se ha rodeado de una espesa muralla de nieblas supersticiosas. Cuando tiene que considerar al arte en aquellos campos en que puede y debe combatir la superstición, a petición urgente del arte mismo, la ciencia se resigna a tratarlo (haciendo abstracción de sus instrumentos y su técnica) como el refugio de las ilusiones, cuya necesidad se le hace difícil distinguir, habida cuenta de nuestro orden social. Por otro lado, la ciencia que ha logrado infiltrarse en el campo del arte, lo ha hecho en sectores en que la clase que la mantiene se aprovecha de la superstición y no del saber. Como queda dicho, ya de por sí los artistas sienten horror ante la ciencia, horror que en ocasiones se presenta como una “pudorosa” admiración frente a ella. Aquel antiguo cuadro de Sais, que los sacerdotes cuidaban celosamente de la mirada de los “mortales”, debe haber sido sin duda una obra de arte realista.

Por lo general, el artista teme que el contacto con la ciencia le haga perder su “originariedad”. Mas, si se preocupara de examinarla, tendría que reconocer que su “originariedad” es, en verdad, algo bastante terrenal, a tal punto que, si llegara a echar una mirada en el lugar de donde proviene, de seguro que éste no sería de su agrado. La eternidad de sus sensaciones no tiene más que unos cuantos siglos y muchos de sus “instintos milenarios” le fueron marcados por la vara de su maestro de escuela. Y por intermedio suyo, no es tanto la Voz de su Dios cuanto la de algunos privilegiados la que se deja escuchar (y que, en este sentido sí, sería la de su Dios). El “santo pudor”, con que el escritor rehusa considerar sus ideas y sentimientos, se vuelve comprensible cuando se pone al descubierto su origen. Y se comprende también su preocupación por no poder “crear” en el caso de “saber demasiado”, pues mucho más difícil

es convencer a otros de mentiras cuando uno mismo ya no cree en ellas. La tesis sustentada (y que puede leerse en cualquier periódico) dice que la mejor manera de crear del artista es a partir del inconsciente. Y bien puede ser que el artista de nuestro tiempo balbucee, entre otras cosas, algo de verdad cuando desconecta su entendimiento o lo reduce a una medida puramente artesanal; en tal caso, lo único que quedaría en claro es la capacidad de su entendimiento. De cualquier modo, no es un signo nada bueno el de una sociedad donde sólo los niños o los ebrios dicen o están dispuestos a decir la verdad. Mas lo peor es que casi siempre son errores y mentiras lo que el artista crea a partir de su inconsciente: sólo puede sacar de él lo que en él fue puesto; siendo así que, mientras el sacar es inconsciente, el poner fue todo lo contrario.

Los defensores de la teoría del inconsciente señalan triunfalmente que el arte no puede "ser calculado", que no puede ser producido mecánicamente en la mesa de construcciones: lo que es una verdad de Perogrullo. Todo pensar natural contiene un momento de juego y es un fenómeno de interconexión múltiple e inesperada, afectiva y pasajera. Aquí tienen lugar, en verdad, muchas operaciones inconscientes. Pero nuestros teóricos de la "vuelta al inconsciente" no se refieren a ellas. Desaconsejan groseramente el uso del entendimiento y remiten al rico tesoro del saber inconsciente, el cual tiene que ser sin duda más rico que la ridícula provisión de saber consciente que ellos hayan podido acumular. Es la vieja tesis clerical, dirigida a los mal alimentados (que alimentan, sin embargo, al clero), de que el Padre los alimenta aun cuando (o, precisamente, cuando) ellos mismos no sean capaces de usar la cabeza. Por lo demás, la ciencia misma sintió también en ciertas épocas el "santo pudor", épocas en que, de acuerdo a conceptos actuales, aún no era ciencia. Puede releerse cuán grande era ese temor entre los primeros investigadores de la anatomía; mucho después de haber perdido el temor de Dios les quedaba todavía el temor de la policía. No hay duda de que también en la ciencia se dan algo así como épocas de crisis en la producción, que se encuentran en alguna relación con las épocas de preocupación científica entre los artistas. Hay algunos poetas, en nuestro tiempo, que olvidaron la lírica cuando leyeron *El Capital*. Los mismos Schiller y Goethe tenían ya sus periodos científicos en que el "torrente artístico" se volvía un poco menos "impetuoso". Ha sido el contacto con la ciencia el que ha producido estas crisis artísticas, pero sólo en la medida en que, por intermedio suyo, el arte entraba en contacto con la realidad. No era tanto frente al libro *El Capital* cuanto frente al capital mismo que nuestros líricos perdían la voz. Y su crisis no comprueba que el arte es independiente de la realidad sino todo lo contrario. Cuando nuestros artistas dejan de ver (y de mostrar) a su clase como lo que ella no es, sucede como si se extinguiera para ellos toda posibilidad de ver (y de mostrar) cualquier cosa. Sus ojos son microscopios con los que no se puede enfocar cualquier cosa, sino sólo algo determinado o nada. Son visores a los que sobrecoge fácilmente un miedo pánico cuando piensan que el objeto puede estar sobre la placa del microscopio y no debajo de

ella. El temido peligro, que tantas veces se presenta, consiste en el salto de una clase a otra. El escritor que se cambia de una clase a otra no llega a algo de la nada; llega de otro algo. Llega conformado y perfeccionado en los medios de expresión de una clase, entre cuyos enemigos puede comenzar a contarse. Ha aprendido sus artes, también las malas; es un maestro en la satisfacción de sus vicios. Para él es fácil comprobar que dos por dos son cinco; y si ahora ya está harto de hacerlo, no sabe sin embargo cómo hacer para comprobar que dos por dos son cuatro. Como dice Lenin, su labor consistía propiamente en comprobar que dos por dos son cepillos de zapatos. No sólo en sus ideas, también en sus sentimientos se produce un inmenso desorden. Ahora sabe que fue representante de la contranaturalidad, una función que antes le parecía natural. Desde ahora lo natural es para él contranatural. Cuando siente indignación, tiene que revisar si tal sentimiento es en verdad adecuado; su compasión, su imagen de la justicia, de la libertad, de la solidaridad, tiene ahora que mirar con desconfianza; tiene que sospechar de todas sus emociones. Y su situación no se simplifica, sino más bien se complica, por el hecho de que el mundo nuevo no es totalmente diferente del viejo. Ambas clases viven, en cierto sentido, en un mismo mundo. No es verdad que en el mundo viejo falten simplemente ciertas sensaciones y ciertas ideas; existen en él, pero de manera falsa. Para gentes como él, este momento, en que el ojo se deshace de sus velos, es tal vez (aunque no siempre) el más propicio para el acto de mirar; no lo es, sin embargo, para el acto de mostrar.

Pero, volvamos a los artistas que dejan todavía guiar su pluma o su pincel por poderes desconocidos. Es sabido que nuestros mejores pintores no se inquietan cuando sus cuadros no se parecen a la realidad representada, sino, por el contrario, cuando siguen pareciéndose a ella. Sienten como si debieran producir algo más que meras copias. La cosa que tienen ante sí se les deshace en dos: una presente y otra por crear, una visible y otra que aún no lo es; frente a ellos hay algo, pero hay otra cosa que está por detrás. Se trata todavía del encantamiento que viene de las Ideas innatas de Platón, que Bacon secularizó en sus Idola. La ciencia de la Modernidad se desarrolló en una crítica de las Ideas, a las que trató como imágenes compuestas por el hombre. En lo que respecta al arte, se puede afirmar que cada nuevo uso óptico que ha hecho de una cosa ha correspondido a un uso general hecho de ella por la sociedad entera. Es verdad que detrás de las cosas hay mucho que ver. No solamente procesos como los eléctricos o los microbiológicos, cuyas leyes hubo que descubrir primero, antes de poder operar con las cosas, sino también procesos sociales, que determinan igualmente la ductilidad de las cosas frente a la acción humana. Es, pues, comprensible la inquietud de los artistas. Desgraciadamente, su conciencia se encuentra todavía condicionada de muchas maneras por un sinnúmero de representaciones primitivas. Ahí están, por ejemplo, las nociones en torno a la creación, que recuerdan aquéllas descubiertas por Lévy-Bruhl entre los pueblos primitivos; se crean mundos en la imaginación, "mundos del artista"; se pretende "vivir" en ellos. Se cree des-

truir al enemigo disparando contra su imagen. Todas estas nociones se encuentran, por supuesto, confundidas de manera casi indisoluble con otras posteriores. Las primeras representaciones artísticas deben haber tenido todas las características de un acto revolucionario. No solo triunfaba con ellas la seguridad de la mano, ganada en el trabajo; eran además muestras de un ateísmo primitivo (pese a las afirmaciones de nuestros excavadores) pues, en medio de "lo creado", el hombre mismo empezaba a crear. Los dioses se volvían un tanto más prescindibles: la producción traía consigo al saber. (El primer ateo aparece, a más tardar, con el primer sacerdote: alguien que se sirve de Dios.) Si vinimos a dar en el campo de los primitivos y los clérigos es porque así lo exige el análisis de las ideas de nuestros artistas, nuestros sacerdotes del arte (entre los cuales hay muchos que son bastante "ateos").

A la exigencia de que el artista tenga en cuenta la ciencia o, mejor dicho, entregue representaciones de la realidad que sean tan útiles como las del científico, suelen contestar que, de hacerlo así, "el mundo se convertiría en un vacío". Pero el mundo no puede volverse más vacío de lo que es en realidad, y, sobre todo, es en su vacío donde mejor se muestra el rostro de quienes lo saquean. Se dice, sin embargo, que de lo que se trata es de conformar al hombre de tal manera que sea capaz de vivir en un mundo "vacío" (saqueado). El arte debe adaptarlo al mundo, a un mundo que no tiene por qué cambiar. El mundo y el hombre son dos cosas distintas; el hombre no vive propiamente en el mundo pues éste tiene ya un dueño: sólo puede alquilar un sitio hasta que le toque desalojarlo. Lo que se necesita son imágenes del hombre: del hombre sin mundo. Lo que no se necesita son imágenes del mundo que hagan posible su manejo.

La crisis de producción de los artistas que comienzan a participar en la transformación del mundo es un fenómeno que acompaña al acto de expropiación. Esta inmensa acción transformadora trae consigo la destrucción inevitable de muchas cosas. Y tales destrucciones valen la pena. La mirada, ya sin miedo, del arte nuevo se extiende también sobre lo que fue destruido.

3] REALISMO Y TÉCNICA (*continuación*)

Podemos llegar a una actitud natural y a una discusión libre sobre la técnica sólo si ponemos en claro la nueva función social que adquiere el escritor cuando escribe de manera realista, es decir, cuando lo hace dejándose influir conscientemente por la realidad e influyendo conscientemente sobre ella. Si observamos la técnica común y corriente especialmente la pseudorealista, vemos que sigue siendo la misma técnica increíblemente atrasada y atrofiada que corresponde a su vieja función.

Raro es, entre nosotros, el "realista" que se ha enterado, por ejemplo, del desarrollo experimentado por las concepciones sobre la psique humana, tanto en la ciencia como en la praxis contemporáneas. Se han quedado en una psicología de tipo introspectivo, sin experimentos, en una psicología

sin historia, etc. Sus descripciones de los seres humanos no carecen, en verdad, de interés para el psicólogo, mas el problema está precisamente en que es necesario ser psicólogo para poder sacar provecho (conocimiento de los hombres) de ellas. La frase: "un ángulo visto a través de un temperamento", significa propiamente: "un temperamento visto a través de un ángulo". Son gente que sólo se describe a sí misma y nada más que a sí misma. Para lograr sus descripciones de seres humanos, se someten a sí mismos —cada uno su propio objeto de experimentación— a experimentos imaginarios. Dispuestos a todo, con tal de obligar al lector a identificarse afectivamente con sus figuras —ellos creen que todo el valor artístico de su trabajo depende del éxito de esta operación—, empobrecen de tal modo la figura representada, que "cualquier" lector debe poder identificarse afectivamente con ella. Descritos por ellos, los hombres no se diferencian ni por la clase ni por la época a que pertenecen, les falta todo tipo de complejidad interna y carecen de contradicciones auténticas. Lo menos que dirían es que el *Bellum Gallicum* pudo también haber sido escrito a máquina, si ésta hubiera existido entonces.

Esta técnica de observación y descripción de los hombres es completamente primitiva; implica, en los escritores que la utilizan, un conocimiento de los hombres que no pasa de ser una ingenuidad; con semejante técnica, ni un vendedor ambulante podría ejercer su oficio. Basta observar la tosquedad de las figuras, la pobreza de su capacidad de reacción, su presencia *cliché* y su falta de desarrollo en el tiempo para advertir el empobrecimiento y la limitación de la realidad impuestos por esta técnica. Los procesos marchan penosa y esquemáticamente. Pequeñeces y enormidades pretenden desempeñar la función de una verdadera riqueza. Por lo demás, esta constatación no se hace fácilmente en la lectura de estas novelas: ellas se presentan cerradas en sí, nos esperan con la construcción de un mundo propio que suele tener su lógica interna. Hay una lógica aparente que surge del empequeñecimiento y la falsificación absorbentes, de la tosquedad llevada a cabo consecuentemente. (Si, por ejemplo, para una novela policiaca, se construye un detective torpe, basta con colocarlo detrás de un criminal aún más torpe, etcétera.) Pero es suficiente tomar rasgos aislados, partes, figuras, acciones, y confrontarlos con el mundo real para descubrir la insuficiencia y la pobreza de estas construcciones. Claro que semejante análisis será acusado de bárbaro y trivial por la estética en cuestión; se dirá que hay que mirar la cosa como un todo, que hay que ubicarse en el punto del artista, etc. Con ello se quiere prohibirnos hacer uso de nuestro entendimiento y de nuestra experiencia que, aunque pueden fallar frente a muchos problemas, son del todo suficientes en este caso.

No se crea tampoco que ciertas novelas que nos presentan psiques complicadas escapan a esta sorprendente tosquedad. Sus autores nos muestran constelaciones psíquicas muy intrincadas pero en ellas es imposible descubrir ninguna causalidad: son psiques separadas de su mundo circundante. Aun los procesos más complicados se concluyen sin la intervención de una causa. Nos encontramos frente a una técnica altamente desarrolla-

da, pero estéril. ¿Cómo construir, entonces, una técnica? No será, por supuesto, negando totalmente la técnica que está a disposición, sólo porque es tosca y estéril. La tosquedad y la esterilidad son características que ella adquirió con el tiempo. La vieja técnica (la que produce ahora *clichés*) fue capaz, en una época, de cumplir cierta función social. Ya no es capaz de cumplir nuevas funciones, pero necesitamos estudiarla porque se da el caso de que las nuevas funciones se encuentran ligadas con las viejas. De la nueva técnica, por el contrario, ahora estéril y aislada del mundo circundante, si se la estudia en conexión con las nuevas funciones, es posible sacar beneficios de mucha importancia. Esto nos conduce al problema de la herencia cultural.

4] LOS MODELOS LITERARIOS

Cuando se quiere proponer modelos literarios, hay que tomarse el trabajo de ser concreto. Hay que hablar para técnicos y en calidad de técnicos. Es muy difícil separar la técnica (el formular, el "mirar", el componer, etc.) de su "contenido" circunstancial: hay una correspondencia entre el mundo al que pertenece la obra y la manera en que ésta lo mira. No basta, por supuesto, demostrar que el modelo escogido refleja correctamente una época histórica. En la literatura, un mismo espejo no sirve para reflejar dos épocas distintas. Tampoco es suficiente mostrar que los medios de expresión corresponden al estado de desarrollo técnico de la época. Para una técnica literaria en proceso de construcción, eso no significaría sino pedirle que se adecúe al estado actual de la técnica, lo que no pasa de ser una buena intención. También se queda en el plano de las buenas intenciones la exigencia de que nuestras obras sirvan a las necesidades sociales de la clase que representamos "de la misma manera" que sirvieron a las de la suya las obras que se nos proponen como modelos.

Con todas estas indicaciones, de infinito valor para la historia de la Literatura, sólo llegamos, a lo sumo, a dudar de la posibilidad de sacar provecho de semejantes técnicas, que se muestran tan firmemente ligadas a otras épocas, a otros contenidos y a otras finalidades sociales. Balzac, entonces, escribió en un mundo extraordinariamente diferente del nuestro, con medios de percepción y expresión que no corresponden de ninguna manera al estado de nuestra técnica (en la fabricación, en la biología, en la economía, etc.) y para una clase que apenas comenzaba a explotar a carta cabal las posibilidades del *Code Napoléon*. Para volver a nuestra técnica literaria, por supuesto que ella es un producto histórico, una reunión de conocimientos y prácticas de muchos siglos; muchos elementos de técnicas pasadas se encuentran vivos todavía en la nuestra; es una continuación-de ellas, aunque no lo sea en línea recta ni sea una simple adición. Balzac, pues, también él, posee ciertos elementos técnicos que pueden servirnos. La confrontación de su mundo, su clase y el estado de la técnica de su tiempo con nuestro mundo, nuestra clase y el estado de nuestra técnica, es algo que puede aportarnos criterios valiosos; pero es indispen-

sable describir el *cómo* de su forma de trabajo, es decir, cómo él vio y expuso, qué otros métodos utilizó él, que no utilizaron los demás (en la caracterización de sus personajes, en la búsqueda de sus materiales, en la exposición de sus conocimientos, en la composición de su fábula, etcétera). Lo más peligroso, eso sí, es hablar solamente de un modelo. Antes que nada, porque no va a ser suficiente en ningún caso, pero también porque, exaltándolo exclusivamente, no alcanza a interesar verdaderamente.

Si se parte de la convicción de que es posible separar la técnica del contenido (y es lo que se hace cuando se recomienda un modelo de otra época), debe aceptarse también que esta operación es factible en el caso de obras contemporáneas. Y si es así, no se ve por qué no vamos a estudiar las técnicas contemporáneas de escribir —que se hallan en conexión con la situación de nuestro tiempo— con el mismo o aun mayor provecho que las técnicas de épocas pasadas. Por supuesto que también en su caso es indispensable la aplicación de los criterios que habíamos nombrado. Es de esperar, sin duda, que la máquina de vapor, el microscopio, el dinamo, etc., el trust del petróleo, el Instituto Rockefeller, las películas Paramount, etc., van a tener fenómenos correspondientes en el campo de la técnica literaria y que ni unos ni otros van a ser enterrados completamente junto al sistema capitalista. La sola descripción de los procesos en que se encuentra el hombre de la última etapa del capitalismo es ya imposible con las formas de la novela pedagógica de Rousseau o con la técnica que servía a Stendhal y a Balzac para narrar la carrera de un joven burgués. Las técnicas de Joyce y de Döblin no son simples productos de decadencia; si se elimina su influencia, en vez de modificarla, nos queda solamente la influencia de los epígonos, de los Hemingway. Los trabajos de Joyce y de Döblin demuestran, y en gran forma, la contradicción de la historia actual del mundo entre sus fuerzas productivas y sus relaciones de producción. Ellos mismos constituyen, en cierta medida, nuevas fuerzas de producción. Precisamente estos documentos de la situación desesperada pueden dar a conocer a los escritores socialistas ciertos elementos técnicos¹ valiosos y altamente desarrollados: ellos, los socialistas, saben donde está la salida de esa situación desesperada. Son necesarios muchos modelos; lo que más enseña es la comparación.

5] LA CRÍTICA TÉCNICA

Algo que podríamos aprender de una crítica interesada en la técnica sería, por ejemplo, la diferencia entre la técnica de exposición de Balzac y la de Dickens. Veamos la exposición de procesos judiciales en ambos autores. A primera vista, se diría que Balzac representa a una clase diferente de la de Dickens o a la misma clase pero en otra situación. (No bastaría, por

¹ Monólogo interior (Joyce), cambio de estilo (Joyce), disociación de los elementos (Döblin, Dos Passos), escritura asociativa (Joyce, Döblin), montaje de actualidades (Dos Passos), ajenamiento (Kafka).

supuesto, la precisión de que el uno habla por la pequeña burguesía y el otro por la gran burguesía.) Algo de sumo interés: es precisamente el modo de escribir de Dickens —moralizante, lleno de simpatía por el objeto de la administración de justicia— el que da la impresión de un acercamiento a la realidad menos profundo que el de Balzac. Ambos autores muestran el aspecto técnico de un proceso, pero en la exposición que hace Dickens del formalismo jurídico, si se quiere magistral como en *Bleak House*, no se alcanza a ver bien aquello que es claro en Balzac: el sentido real de la administración burguesa de justicia, la función revolucionaria que pudo cumplir en ocasiones. Pero hay que entender correctamente: no se trata de denunciar aquí la tendencia reformista, eso sería absurdo. Si Balzac presenta mayor interés para el investigador social, y así es en realidad, es solamente porque él generaliza más tarde que Dickens y emite su juicio después de un análisis preciso y revelador de las contradicciones. La actitud moral de Balzac no puede ser la nuestra, pero tampoco la de Dickens puede satisfacerlos. Balzac nos entrega un conocimiento más profundo de la naturaleza humana, la muestra más al alcance de nuestra acción. Todo esto debería mostrarse en un análisis científico, materialista histórico, pero refiriéndolo al aspecto técnico, a los medios de exposición. (¿Cuál es la descripción de un juez, de la marcha de un proceso que hace Balzac, que hace Dickens?)

6] SOBRE LAS DISTINTAS FUNCIONES SOCIALES DEL REALISMO Y SUS MODALIDADES

Es importante para la práctica del escritor realista que la teoría literaria interprete al realismo en relación con sus distintas funciones sociales, es decir, en relación con su desarrollo.

El drama realista, revolucionario-burgués, de John Gay, Beaumarchais y Lenz muestra las siguientes características: Se introducen en el escenario, entregado hasta entonces a los problemas o autorreproducciones de los señores feudales, los problemas y autorreproducciones de la clase burguesa en ascenso. Por sí sola, la usurpación del aparato teatral, monopolizado hasta entonces, se presenta ya como un acto revolucionario: en *La Ópera del Mendigo* de John Gay, el hecho de que el "bajo mundo" construya su ópera y que canten personas ajenas a la nobleza. La realidad pone los pies sobre el escenario, es decir, la clase que comienza a determinar la realidad. Pero se presenta una curiosa contradicción. Por un lado, el noble escenario recibe con cierto placer la profanación del habla ordinaria de la plebe; al mismo tiempo, sin embargo, también la plebe recibe su consagración al hacer uso de aquellas formas distinguidas, monopolizadas hasta entonces. *Se burla del ceremonial de la clase dominante pero, al mismo tiempo, elabora su propio pathos.* Su lenguaje, ahora elevado, aparece lleno de parches provenientes del lenguaje señorial. Pero lo importante es que, a partir de ahora, el centro de atención va a ser burgués: tanto en el *Figaro* de Beaumarchais como en el *Preceptor* de Lenz, el lacayo emancipado. Se

trata de un realismo auténtico porque, realmente, el burgués se había vuelto el centro impulsor del desarrollo económico y se preparaba para conquistar también el centro político. Sólo el peluquero Figaro puede poner más o menos en orden los intrincados problemas culinarios de la sociedad cortesana: él conoce, mejor que los nobles mismos, la realidad de la nobleza. El alcahuete se presenta como el productor por excelencia; la clase consumidora se revela como un parásito incapaz de cumplir siquiera su función parasitaria. Luego de la representación del *Figaro*, pudieron haber dicho sin recelo: acaba de hablar un realista.

El realismo de Lenz presenta otros rasgos. No le serán extraños al investigador de la historia. Su "Hofmeister" (mayordomo) es propiamente un preceptor. Su tragedia es precisamente la de ser tratado, y dejarse tratar, como mayordomo, cuando él, en verdad, ya no lo es. Pues, al contrario de la pieza francesa, esta obra clave del realismo burgués alemán es una tragedia. Se pueden imaginar las risotadas del francés sobre el preceptor alemán que, en vez de utilizar sus relaciones sexuales con su alumna noble para hacer carrera, se ve obligado a castrarse para poder continuar ejercitando su oficio. Ambas, tanto la burla del francés como la salvaje protesta del alemán, son el resultado de una actitud revolucionaria y realista.

Los realistas alemanes del teatro —Lenz, el joven Schiller, Büchner, el Kleist de *Michael Kohlhaas* (esta obra, por diferentes razones, puede contarse entre la literatura dramática), el joven Hauptmann, el Wedekind de *El despertar de la primavera*— son doblemente realistas por el hecho de que sus obras son tragedias. La tragedia de la burguesía cede el sitio a la tragedia del proletariado (*Los Tejedores* de Hauptmann). Es la sombra que proyecta la frustración de la revolución burguesa en Alemania. *Los Tejedores*, la primera gran obra provocada por la emancipación del proletariado, es una obra modelo del realismo. El proletariado sube al escenario, y lo hace como multitud. Todo se presenta aquí de manera revolucionaria. El lenguaje —dialecto popular silesiano—, el ambiente con sus detalles minuciosos; la representación de la venta de la mercancía fuerza de trabajo, convertida en un gran motivo de la creación artística. Y, sin embargo, en todo esto se deja notar una debilidad inmensa, una absoluta falta de realismo en la actitud del autor. Es su llamado a la compasión de la burguesía. Un llamado completamente inútil porque no pasa de ser una petición a la burguesía para que mejore la explotación de las masas, mediante ciertas reformas superficiales.

El Schiller de *Los Bandidos* y el Kleist de *Michael Kohlhaas* describen un estado del mundo en que "el derecho", para poder imponerse, tenía que romper todas las formas jurídicas. Tampoco en *Los Tejedores* o en *La piel de castor* la ley y el orden se encuentran dibujados con simpatía. Los autores realistas tienen en cuenta la realidad. Son los abogados de la realidad que se ha conformado y hablan en contra de las representaciones y los modos de comportamiento tradicionales y obsoletos.

Sus esfuerzos forman parte de los esfuerzos de ciertas clases que son, ellas

mismas, realidades, fuerzas motrices de la realidad. La función social de su realismo cambia, es histórica, relativa; su realismo muestra distintas formas y una fuerza variable.

Aun en obras artísticas de una misma clase en su época de ascenso, el contenido posible de realidad es muy variado: depende de la tendencia que representa el artista dentro de la clase en cuestión.

No hay duda de que las figuras de Goethe son incomparablemente más verdaderas que las de Schiller. Él fue más realista en su vida y en su arte. Representó a aquellas fuerzas de su clase —fuerzas de gran impulso revolucionario— que confiaban en las ciencias naturales y sacaban provecho de ellas. Los historiadores —y Schiller lo era— creían haber coronado ya su saber cuando los naturalistas y los técnicos seguían todavía investigando. Y mientras más concluida parecía la historia, mientras más se agotaban las fuerzas sociales de la burguesía revolucionaria, más parciales y estáticas, más esquemáticas e irreales se volvían las figuras de Schiller.

El artista no puede trabajar de manera realista si debe hacerlo en representación de una clase agotada, amenazada por las fuerzas productivas, incapaz de resolver productivamente las dificultades que se le presentan. Hauptmann trabajó de manera realista en sus primeras obras; con *Los Tejedores*, como dijimos, produjo una obra modelo del realismo. Sin embargo, si preguntamos por la clase que la provocaba y en cuya representación había sido concebida, ella misma presenta ya una contradicción interesante. Participando en el impulso social de la obra, es posible descubrir también a la clase burguesa, dicho con más precisión, a ciertos sectores de la clase burguesa en alianza momentánea con ciertos sectores de la clase proletaria: representaba a dos clases que se encontraban en contradicción. Era una obra naturalista. Mostraba la lucha de clases —y en eso era realista— pero ésta adquiría un peculiar carácter natural —en el sentido burgués, metafísico del término—: las fuerzas que se combatían se habían desarrollado, su historia era algo del pasado, pero su desarrollo había concluido, ya no había historia que tuvieran por delante. Era natural que los proletarios lucharan, pero era natural también que fueran vencidos. Se reconocía la influencia de las circunstancias sobre los hombres, pero no como algo sobre lo que pueda volcarse el espíritu revolucionario; las circunstancias se presentaban como destino, no se las mostraba como construidas por el hombre y capaces de ser transformadas por él. En su “desarrollo” posterior, Hauptmann se apartó del realismo. La República de Weimar no lo consideró ya realista, tampoco naturalista, pero estimó conveniente incluir en su repertorio teatral la obra fascista, *Florian Geyer*, que él había presentado, sin ningún éxito, en los años que precedieron a la guerra (y a la época nacionalsocialista de la socialdemocracia). La clase burguesa se sintió seriamente amenazada y adoptó serias contramedidas. Vio que ya no tenía posibilidades de asegurarse la calma mediante una elevación del nivel de vida de su proletariado; vio que esa elevación del nivel de vida no era posible bajo su dominio: no necesitaba ya educar a sus masas trabajadoras en el sentido de su producción, etcétera. Y Hauptmann se volvió fascista,

pero en privado; en su nueva condición, parece que ya no volvió a producir. De todas maneras, y aunque sea en un sector limitado, la clase burguesa de Alemania se plantea todavía tareas reales en gran escala. En contra de lo que muchos esperaban, y que hacía suponer una representación todo menos que naturalista de la guerra, los artistas fascistas prefieren mostrar la guerra de manera naturalista, con todas sus monstruosidades. Naturalista, no realista: el naturalismo se ha vuelto cada vez más metafísico, es ya pura metafísica. Se muestra la guerra como una batalla absolutamente mecánica de materiales, sin ningún contenido social, sin ningún desarrollo. Aun así, el arte construye formas que pueden servir para mostrar la guerra, que la clase dominante ve como la única salida, como una realidad que puede ser dominada.

Un realismo abierto en todos los sentidos, creativo en todo el ámbito de la sociedad, es algo que sólo puede desarrollar el arte en colaboración con clases en ascenso: con clases que, para desarrollarse, necesitan intervenir en la totalidad de las instituciones sociales, en toda la realidad social. Para que sean posibles ciertas tendencias realistas —realismo parcial, naturalismo: es decir, realismo mecanicista, místico, heroico—, la clase dominante debe poder todavía proponer suficientes tareas de importancia. Para que sea posible un realismo auténtico, debe existir una posibilidad de solución de todos los problemas sociales (una posibilidad de dominio de la realidad): debe existir una nueva clase que pueda llevar adelante el desarrollo de las fuerzas productivas.

7] EL REALISTA EN EL ARTE ES TAMBIÉN UN REALISTA FUERA DEL ARTE

El realismo en el arte es considerado a menudo como un asunto puramente artístico. El arte tendría, pues, su propio realismo, entendido por los artistas como algo artístico. Mas, como los artistas tienen una opinión muy fija acerca del arte —fija ya antes de que propugnen un arte realista—, también el concepto de realismo suele volverse estrecho y estático. Frente a su propio arte, el artista puede adoptar una actitud ya sea realista o no realista. Es ventajoso que conciba el realismo de acuerdo a como lo ve aplicado en otras artes y también en otras materias extra artísticas, en la política, en la filosofía, en las ciencias y en la vida cotidiana. Ya las sentencias de Francis Bacon eran buenas divisas para realistas: *Natura non nisi parendo vincitur* (sólo domina la naturaleza quien la obedece) e *Ignoratio causae destituit effectum* (si no se conoce la causa, no se puede producir el efecto). Es realista el entendimiento que estudia las fuerzas impulsoras; es realista la actividad que pone en movimiento las fuerzas impulsoras. Por supuesto que las sentencias de Bacon valen también para la naturaleza humana. Se trata de que, al escribir una novela o una obra de teatro, se actúe de manera realista. Es realista la exposición del motivo de una acción, en una figura de novela o de teatro, cuando no hay otro motivo que pueda provocar la misma acción y cuando sería otra la acción, de ser distinto el motivo. Es realista presentar las causas de los procesos

dentro del ámbito de determinaciones sociales. *Los hermanos Karamázov* no es la obra de un realista, pese a que contiene detalles realistas, porque a Dostoyevsky no le interesa colocar las causas de los procesos que narra dentro del alcance práctico de la sociedad; su intención clara es la de alejarlas de él. El *Diario de un cazador* de Turguénev es una obra mucho más realista, debido a su descripción de la opresión que sufren los campesinos por parte de los terratenientes, aunque no muestre del todo que la realidad puede ser dominada y abra una inmensa brecha para las ilusiones liberales.

Hacemos bien en definir las obras realistas como obras de combate. En ellas toma la palabra la realidad, a la que no se nos deja oír de otra manera. Con ellas se anuncia la contradicción en que comienzan a entrar las nuevas fuerzas sociales con las concepciones y los modos de comportamiento tradicionales. Los realistas combaten a quienes niegan las fuerzas reales. Los realistas combaten toda clase de esquematismos porque con ellos no es posible el dominio de la realidad. La afirmación de que los trabajadores alemanes trabajan por su salario puede ser más realista que otra según la cual lo harían por puro placer en la producción. Pero la misma afirmación, referida esta vez a los trabajadores españoles que sirven a la revolución en una fábrica de municiones, no tendría nada de realista. En el caso de los alemanes se supone que, de ser rebajado excesivamente el salario, no continuarían trabajando sino bajo aplicación de la violencia; en el caso de los españoles, y en esas mismas condiciones, sucedería exactamente lo contrario. Una narración que mostrara al trabajador alemán la conveniencia de emprender trabajos especiales en bien de la producción, no sería una narración realista. No lo sería porque no es realista el trabajador que piensa comprar mejoras con sacrificios.

Un artista realista, que escribe novelas u obras teatrales, interpretará también su actividad de escribir de manera realista. No dirá que una novela "toma forma en su cabeza"; bastarán unos cuantos intentos para que deje de abandonarse a su "intuición". Intentará estudiar las leyes naturales utilizando todos los medios que ha podido crear la humanidad en su producción milenaria. El realista en el arte es también un realista fuera del arte.

8] LA RELATIVIDAD DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL REALISMO

El detalle realista, una cierta complacencia en lo sensorial, la inclusión de materiales "no trabajados", etc., son algunas características conocidas del realismo.

El detalle realista entrega lo peculiar, aquello que puede ser más o menos prescindible en el marco de la representación total (digamos, por ejemplo, la calva de César) pero que caracteriza a una determinada figura, o aquello que es necesario hacer resaltar en una situación dada, un hecho humano cualquiera pero que adquiere importancia debido a su contexto (tal sería el caso, por ejemplo, cuando el rey Lear, moribundo, pide que

se le desabroche la túnica). En un tratado erudito de Descartes, acerca de los principios de su filosofía, puede leerse el siguiente detalle: "Sin embargo, aunque nuestros sentidos nos engañen acerca de los objetos pequeños y lejanos, bien puede ser que en casi todo lo demás, pese a provenir también de los sentidos, toda duda sea imposible, así, por ejemplo, en la percepción de que me encuentro sentado aquí, junto a la estufa, de que estoy cubierto con mi abrigo de invierno, de que toco este papel con mis manos, etcétera." Se trata, sin duda, de un pasaje de intención artística. Descartes necesita aquí que el pensamiento del lector lo acompañe de manera especialmente realista.

En cuanto al material "no trabajado", éste constituye algo así como el exceso de la materia oponiéndose a la línea recta del esquema; se muestra, por ejemplo, en la configuración de caracteres que entrega algo más de lo necesario para mantener el desarrollo de la fábula (el hombre y su contradicción); se encuentra en la inclusión de lo puramente fáctico, que no es posible agotar en el marco de la acción, en la exposición de lo que no era de esperarse, del azar, de la excepción, de la inexactitud, de la diferencia que hay entre la vida real y lo calculado. En el caos organizado de nuestra época, raro es el cálculo que puede llamarse completo; si lo es, si es realista, será porque deja siempre un sitio para algo más que pueda presentarse. Y todo esto tiene un carácter práctico. En la clásica narración de Hasek, cuando el buen soldado Schweyk "tiene todavía algo que hacer en la ciudad", antes de partir hacia donde lo necesita la fábula, el autor demuestra tener el mismo conocimiento realista de los hombres que caracteriza a su personaje, [...] la misma claridad con que puede mirar el oprimido al opresor, con quien tiene que vivir, la misma capacidad para percibir hasta el último de sus vicios y la más escondida de sus debilidades, el mismo conocimiento de sus necesidades y sus vergüenzas, la misma disposición, despierta y constante, a contar con lo más inesperado e imponderable. (El comportamiento de Schweyk con el capellán.)

La característica más conocida del realismo es su complacencia en lo sensorial, su preferencia por lo "terrenal". No puede decirse, sin embargo, que su interpretación no se presta a confusiones. Las necesidades corporales desempeñan un importante papel en las representaciones realistas. Es decisivo distanciarse claramente de las ideologías y los sermones moralizantes que tildan de "bajas" a las necesidades corporales. La explotación del hombre por el hombre hace que, en nuestro tiempo, la complacencia en lo sensorial se muestre en una preocupación por la indigencia y la enfermedad socialmente remediables, por la perversión de las relaciones sexuales. Sin embargo, el ocuparse de estos procesos es realista solamente cuando los interpreta como procesos sociales. El sensualismo, por sí solo, no es una característica del realismo. En nuestro tiempo es posible prescindir, en gran medida, de la *identificación afectiva*. Es muy posible que, sin perseguir la excitación afectiva del lector, el escritor logre provocar con mayor eficacia su capacidad de abstracción, capacidad que es tan importante en el desciframiento de los procesos sociales.

Pero realismo no significa tampoco eliminación de la fantasía y la invención. El *Don Quijote* de Cervantes es una obra realista porque muestra la caducidad de la institución y el espíritu caballerescos; los caballeros, sin embargo, nunca pelearon con molinos de viento. La vestidura fantástica no estorba en ningún momento al carácter realista de *La Isla de los Pingüinos* de Anatole France. Todos los medios son buenos si el escritor los necesita para mostrar la posibilidad creciente de dominar la realidad. Aun la ausencia de la mayoría de las características anotadas aquí por nosotros puede no decir nada en contra del realismo de una obra. Cualquier artista realista podría sentirse orgulloso de haber escrito la pequeña parábola de Lenin sobre "Cómo escalar altas montañas", y este trozo, una pequeña obra clásica del realismo, sólo se estropearía si se le dotara de detalles realistas, exceso de material, etcétera.

9] LA PERSPECTIVA MÚLTIPLE DEL REALISMO

El escritor realista se comporta de manera realista en todas sus relaciones: con sus lectores, con su modo de escribir (consigo mismo), con su material. Tiene en consideración la situación social de sus lectores, la clase a que pertenecen, su actitud frente al arte, sus objetivos actuales; examina su propia situación en la lucha de clases; busca afanosamente su material y lo somete a una crítica cuidadosa. No arranca al lector de su realidad para internarlo en la suya propia; no se instituye en la medida de todas las cosas; no se contenta con procurarse un trasfondo "de efecto", algo de colorido y unos cuantos motivos ingeniosos. Su conocimiento de la realidad no le viene de simples impresiones afectivas; se sirve de todos los medios de la praxis y el saber humanos para vencer, con astucia, la resistencia de la naturaleza. Expone sus conocimientos de manera que puedan intervenir en la vida misma, en la vida de la lucha de clases, de la producción, de las necesidades específicas, espirituales y corporales, de nuestro tiempo. En lucha constante contra el esquematismo, la ideología, los prejuicios, comprende la realidad en su multiplicidad, en sus niveles, en su movimiento, en su contradicción. Comprende y ejerce el arte como una praxis humana, con caracteres propios e historia específica, pero incluida entre otros tipos de praxis y relacionada con ellos.

DAVID ALFARO SIQUEIROS
EL MOVIMIENTO PICTÓRICO
MEXICANO, NUEVA VÍA
DEL REALISMO*

La historia del arte demuestra que existe, a pesar de los periodos de decadencia, un ininterrumpido proceso de suma de valores. Los primitivos comenzaron con la silueta, con el esquema de la línea; más tarde se agregó el concepto del plano, de lo bidimensional. Se avanza después en la búsqueda del realismo —para mí la historia del arte de la pintura es la historia de la búsqueda del realismo—, se sobrepasa el esquematismo de Cimabue y los bizantinos, se sugiere el espacio y se inicia, con Giotto y su escuela, la construcción de la forma, es decir, se hace un planteamiento mucho más avanzado, mucho más integral del problema. Vienen después con Ucello los inquietos, los inconformes que avanzan hacia la perspectiva e inventan el escorzo. Masaccio y sus discípulos desarrollan el claroscuro, esto es, la figuración de lo tridimensional. Más adelante los barrocos no se conforman con un espacio estático sino que quieren un espacio activo y, para ello, exaltan la anatomía. Los barrocos fueron los buscadores del dinamismo de la forma en el espacio, por eso sustituyeron la línea recta por la línea curva; pero fijaron el movimiento, produciendo de esa manera, pese a su esfuerzo, un fenómeno plástico estático. Con Leonardo la perspectiva se desarrolla en forma extraordinaria. Las figuras fueron menos estatuarias con el Greco (lo cinético que él adelantó en forma extraordinaria). Se matizó el espacio con Velázquez. Tras un paréntesis de oscurantismo en la plástica, de un periodo de pérdida de valores acumulados (el arte es un proceso lógico de ascenso y descenso), encontramos a los restituidores de esos valores: Rubens, Rembrandt, Goya, David, Ingres, Delacroix, Daumier. Es necesario considerar que las preocupaciones por la vibración de la luz que tuvieron posteriormente los impresionistas fueron de alcance realista por su carácter de *búsqueda científica* de una realidad. Estos ejemplos permiten afirmar que en las artes plásticas existe un progreso expresivo, un afán por presentar la imagen del hombre cada vez más viva y más elocuente, cada vez más animada dentro de un espacio cada vez más verdadero. De la misma manera debe dejarse establecido que Cezanne —el gravemente incomprendido y falsificado Cezanne— en medio de un mundo que iba perdiendo la auténtica objetividad realista en la pintura, buscó la armazón geométrica de la forma para reintegrar a la pintura su esqueleto realista. Cezanne fue el restaurador técnico del realismo en la pintura. Él empezó por donde había que empezar: por la búsqueda de la realidad estructural de la pintura, por la reducción de las formas a su realidad geo-

* En: *A un joven pintor mexicano*, Empresas Editoriales, S. A., México, 1967, 60 págs. pp. 5-13, 22-28, 56-60.

métrica. En cambio Van Gogh fue, independientemente de su expresivo dramatismo, uno de los artistas que inició el uso del color por el color, amaneramiento superficial contra el cual hemos levantado el principio del color en función de la forma, porque creemos que el color debe estar siempre dominado y contenido por la forma. Lo que diferencia a Van Gogh de los *fauvistas* recalitrantes es que aquél tuvo un vigor que en éstos quedó reducido a la estrechez de su tubería, o sea, al color del tubo por el color del tubo, pues creyeron absurdamente que ser colorista era meter colorines.

Preocupaciones realistas involuntarias, abonadas muchas veces en doctrinas adversas al realismo, son las de los contemporáneos antfigurativos, quienes enriquecieron la materia, las texturas y los juegos ópticos. Aportes al realismo son todas las búsquedas y ejercicios de orden físico y de carácter objetivista, total o parcial, de los pintores de nuestro tiempo. Aunque parezca paradójico, contribuyen a enriquecer el realismo quienes se limitan a escarbar en los fenómenos de la subjetividad, puesto que ello contribuye al conocimiento de una realidad compuesta de múltiples elementos palpables o insensibles.

Aceptando como exacto mi análisis de la marcha del realismo a través de la historia, debemos convenir en lo absurdo que resulta el concepto que del realismo tiene la mayor parte de nuestros contemporáneos y lo fatal que eso ha resultado para la marcha del realismo en nuestro tiempo. No puede hablarse del realismo como de un problema de solución unilateral. Una obra plástica puede ser realista en su apreciación de la realidad social, esto es: en su proposición ideológica, y puede no serlo simultáneamente en su contenido, es decir, en el impulso plástico-emocional que implica; puede serlo en su temática y relativamente en su contenido, y no en el carácter de su función social-histórica; puede serlo en su justa posición social, en su adecuado tema y en contenido, pero no en su ciencia y en su estilo (última instancia del fenómeno de la creación artística). Una obra realista tiene que empezar por serlo en su realidad nacional, toda vez que esta realidad nacional es la plataforma para cualquier invención artística. El realismo moderno sólo es concebible en tanto esté sujeto a una realidad humana social, impregnado de factores nacionales por la realidad de su función, por la consecuente realidad de su temática y su contenido, por la realidad de sus conocimientos científicos, por la realidad de su técnica material y profesional, por la realidad de su forma, por la realidad de su estilo y, como consecuencia total, por su realidad universal. Imposible resulta hablar de un realismo que no sea nuevo-humanista, de un realismo que no haga del servicio integral al hombre —servicio estético, ideológico y moral— el eje de todo su impulso creador. Tampoco puede hablarse de un arte realista de elocuencia arcaica o arcaizante, un realismo en latín o en castellano antiguo, sino de un realismo con lenguaje de este tiempo, lenguaje al que se llega por actitud creadora.

Penetrar en el camino de un nuevo realismo implica el encuentro de una objetividad cada vez mayor en las formas, los colores, las texturas, la

expresión ideológica, la tecnología; una objetividad que en su conjunto debe ser muy superior a la de los maestros del pasado. Semejante objetividad no se puede alcanzar de la noche a la mañana, ni tampoco con el solo esfuerzo de una generación. El arte nuevo, como las nuevas sociedades, no puede ser arcaizante, apegado a lo vetusto, a lo rústico, a lo primario. No es cierto que las musas sólo aparecen en talleres medievales. Las musas son las primeras en estar al día; de no ser así, la facultad creadora del hombre se habría extinguido hace tiempo. No vale la pena repetir formas realistas del pasado, inclusive las más adelantadas, como fueron las de los venecianos y las de los barrocos, y peor aún resulta repetir formas de realismo que fueron superadas ya por los barrocos, como es el caso de las formas prerrenacentistas o del arte popular y, en general, de los periodos primitivos de la historia. Indudablemente que el arte antiguo y el arte popular son un punto de referencia útil para la creación de una plástica nacional de valor universal; pero esos elementos deben ser asimilados con la mayor precaución porque el folk-arcaísmo es precisamente una forma típica del turismo intelectual. ¿Quién ignora que el arte negro primero, el prehispánico más tarde y el folklore por último fueron la materia prima predilecta de los manieristas de la Europa seudomoderna? Tanto el formalismo turístico como la admiración formalista de las obras primitivas ha causado en México y nos sigue causando un daño muy grave. La relación entre el presente y la tradición ha sido mal planteada por los formalistas. Ellos le quitan a las extraordinarias obras monumentales una oreja para imitar la oreja, cuando la gran lección del arte maya, por ejemplo, es su grandeza integral, su grandeza planificada: de las cresterías a las calzadas, de los templos a los sepulcros. Y analizando el arte maya como totalidad, tendremos que concluir que estamos ante un ejemplo de arte de Estado y que toda esa grandeza del arte maya derivó justamente de tal condición. De ahí que el mayismo meramente arqueologista de algunos pintores actuales resulte tonto. Esos artistas creen que los mayas hacían abstracciones. El arte maya era simbólico en un sentido religioso y político, y a esta tendencia respondían tanto el conjunto como cada una de las partes. ¿Qué sentido tiene imitar hoy una letra de lo que entonces fue un cartel con frases que expresaban una ideología muy definida? Ante la imposibilidad de descifrar el cartel, ¿qué es más honesto: aceptar la ignorancia o entregarse a espasmos de postración mística?

Yo le digo al joven pintor mexicano: ¡Cuidado con las corrientes decorativistas! ¡Cuidado con el nacionalismo arqueologista y museísta! El realismo de hoy tiene que ser moderno si no quiere perder el apoyo del hombre de nuestro tiempo. Hoy no se habla en latín sino en el idioma que el pueblo ha ido modelando. ¿Por qué en arte seguiremos hablando en latín o en una lengua de academia? Nuestro tiempo le presenta al realismo la necesidad de una vigilante actividad inventiva.

Es común entre los artistas plásticos del presente referirse al realismo como a una cuestión específica de estilo. Se dice: "Los primitivos no fueron realistas; los griegos del periodo social-histórico más avanzado sí lo

fueron; las creaciones mesoamericanas no pueden caer dentro de esa definición, ni tampoco los primeros artistas cristianos, y en los renacentistas otras fueron las preocupaciones fundamentales." Para los teorizantes del formalismo los pintores arcaicos fueron subjetivistas y los exaltan, en consecuencia, como el mejor antecedente de los antirrealistas contemporáneos. Para esos teorizantes, realistas fueron Murillo, los hermanos Le Nain, Courbet, y señalan al Greco, a Velázquez, a Goya, a David, a Delacroix y al mismo Daumier como contrarios al realismo, preocupados sólo por el impulso plástico. Tampoco los impresionistas y Cezanne tienen para ellos relación alguna con el realismo, como no la tienen los modernos. ¡Nada más falso! Todas estas afirmaciones surgen de concebir el realismo como el producto de una objetividad mecánica, escueta, de intención descriptiva. Para quienes eso suponen, academismo y realismo son una misma cosa o, cuando menos, parientes muy cercanos.

Errores paralelos, aunque de signo contrario, nos han llevado a señalar en nuestro país como formalista cualquier expresión que no sea fiel transcripción de las cosas existentes. No ha faltado quien me acomodara a mí una preocupación de la forma por la forma a causa de mi particular —y creo yo acertada— opinión sobre el realismo. ¿Quién de nosotros, incluso aquellos a quienes podemos considerar más descriptivamente partidarios del realismo, puede creerse exento de elementos formalistas en su obra, viviendo precisamente en un mundo en que priva la pintura por la pintura? Por lo contrario, para que sea clara una temática ¿es necesario sacrificar el vigor y la esencia plástica, acumulando símbolos prolijamente descriptivos, sin olvidar siquiera los letreritos? Desde luego que si cada cosa va acompañada por su nombre escrito ya no quedará oscuridad ni duda alguna sobre los propósitos del autor. Yo, por mi parte, creo que esta actitud extrapictórica ha resultado fatal y lo seguirá siendo para la auténtica claridad plástica que juntos debemos encontrar, más aún en la pintura mural exterior donde la síntesis es indispensable. Siempre una obra de arte es una síntesis poderosa de elocuencia integral.

Absurdo resulta dirigirse a un pintor de doctrina y práctica formalista con consejos contrarios al formalismo. Si a Mérida, a Tamayo o a Pedro Coronel les dijéramos: "¡Cuidado, ustedes están usando la forma, el color y las texturas como formalistas!", tendrían derecho a reírse de nosotros. Esa alarma cabe, proveniente de nosotros, cuando va dirigida a aquel que ha adoptado una posición teórica y práctica contraria en lo fundamental al formalismo, contraria al abstraccionismo; cuando va dirigida al que persiste en un arte de representación y no concibe el rechazo de la imagen del hombre y de la representación del medio físico en que éste se mueve. Quede pues aclarado que una cosa es hablar de elementos formalistas en la obra de un prorrealista y otra cosa referirse al formalista decidido, al que preconcebidamente ha aceptado e impulsa este sistema. La exaltación de la forma pictórica no puede considerarse formalismo, pues con ese criterio no podría comprenderse a ninguno de los grandes pintores de todos

los tiempos. Para mí la búsqueda de lo que debe entenderse por realismo marca una línea progresiva a través de todos los periodos históricos: en esa búsqueda se va ascendiendo en lo técnico, ininterrumpidamente se van acumulando valores. En el impulso primigenio de los artistas de la edad de piedra encontramos ya ese anhelo realista. La mayor o menor irrealidad de sus formas corresponde a su mayor o menor primitivismo. Ellos expresaron un realismo a la medida del lenguaje plástico que poseían. Cuando un tolteca o un mexica esculpía y policromaba una serpiente deseaba intensamente que esa serpiente reptara. Son los antirrealistas quienes pretenden encontrar en las obras de un pasado más o menos remoto preocupaciones formales de plástica pura, aunque lo que en verdad hacen es revelar una impenitente mentalidad arqueologista. Si después del gran arte figurativo-realista de los griegos los primitivos cristianos hicieron lo que hicieron no fue por sumisión a una teoría preconcebida sobre la forma, sino por carencia de la profesionalidad que existía en culturas anteriores.

El movimiento plástico mexicano avanzó por el camino del realismo en el sentido rico de esta palabra. Apareció en el panorama internacional como una vuelta al profesionalismo en el arte, como un asalto a las dificultades y no como una huida de ella. A quienes creen que un buen ejemplo de realismo es la pintura de Courbet, yo les digo que Courbet fue un pintor realista atrasado para su tiempo. Me parecen mucho más avanzadamente realistas los venecianos y Goya que Courbet. También es un error incluir a los hermanos Le Nain en el realismo. El realismo al que me refiero no se ha agotado; pese a todo lo extraordinario que se ha hecho ya, sus posibilidades para el futuro son inmensas, infinitas. Muchos consideran que en la representación objetiva ya se hizo todo lo que había que hacer. ¡Mentira! En las obras más adelantadas de la pintura del pasado vemos los anticipos de un realismo superior para el futuro. Nosotros, con nuestras búsquedas muchas veces incompletas, hemos caminado y seguimos caminando hacia un realismo mejor, tanto en la técnica como en los elementos científicos que intervienen en la creación artística; así lo demuestra nuestra preocupación por el conocimiento mejor del espacio y del movimiento, nuestra búsqueda de materiales nuevos y nuevas herramientas. Confiamos en que el realismo puede enriquecerse y avanzamos en la dirección positiva del perfeccionamiento, del enriquecimiento del arte. Y como se trata de enriquecer un lenguaje, el deber de los jóvenes es agregarle más palabras para ir hacia adelante. Con toda nuestra debilidad de primitivos de una nueva era, hemos retornado al arte mayor, al arte grande, difícil, al arte que ataca simultáneamente todos los problemas. Claro que nuestra obra tiene defectos, pero eso de ninguna manera reduce el impacto de nuestro movimiento, el único movimiento artístico contemporáneo que ha sabido restituir los valores perdidos en la plástica universal. Nuestras búsquedas, nuestros hallazgos técnicos, esa voluntad nuestra de volver a investigar los elementos científicos que intervienen en la creación artística, van a tener grandes repercusiones. La

ciencia dentro del arte puede desarrollarse todavía en proporciones enormes, los conceptos de espacio, de perspectiva son todavía embrionarios. Nosotros estamos demostrando al mundo que no es necesario expulsar la imagen del hombre para hacer el arte del futuro. No es verdad que la expulsión del hombre de la superficie pictórica sea definitiva. El realismo apenas comienza, todavía queda muchísimo por hacer: superar los "monos" (esos seres estatuarios), animarlos; ir hacia adelante en la dinámica, en el contenido psicológico, en la vivacidad. Nuestra obra es joven y puede mostrar al mundo lo saludable de algo que brota frente a algo que se hunde. Son los nuestros los balbuceos de un niño ante un viejo que ha perdido la memoria y tiene arterioesclerosis en su capacidad creadora. Por eso nuestro movimiento, siendo nacional, es de una ejemplaridad internacional, por eso no debemos dividir la batalla interna de la exterior; en realidad la batalla es una sola con dos campos de operaciones. [...]

Si revisamos bien la teoría y la consecuente práctica del arte llamado de vanguardia encontraremos que es el movimiento más integralmente reaccionario que se ha producido en toda la historia de la cultura. Reaccionario en su género, reaccionario en su cometido, reaccionario en su tecnología, reaccionario en su forma y en su estilo, reaccionario en su esencia estética. El llamado arte de vanguardia no sólo no inventó nada en materia de composición y perspectiva sino que perdió lo acumulado por los creadores en veinte siglos. Y en lo que respecta a materiales, olvidando muchos de los procedimientos ancestrales, se quedó inmovilizado en los descubrimientos de hace varias centurias. El arte de vanguardia vivió fundamentalmente de la histeria de la novedad por la novedad propia de una plutocracia parasitaria. El mejor pintor fue aquel capaz de cambiar su estilo cada 24 horas y, naturalmente, este jueguito agotó las supuestas soluciones. Agotados los pintores geniales en la alquimia artística, sus sucesores no pudieron hacer otra cosa que hundirse en la repetición y esto fastidió a los amos. En los Estados Unidos la inmensa mayoría de los pintores, escultores y grabadores vive dando clases en las innumerables academias particulares de arte, o bien ayudándose con el arte comercial, cuando no desempeñan trabajos totalmente ajenos a la profesión que eligieron.

El vanguardismo en la pintura debe servirnos a los partidarios de un realismo nuevo precisamente para ejemplificar todo lo que no debe hacerse. Ejemplo de amor absurdo por lo primario, por lo vetusto, por lo rústico, por lo mentalmente retrógrado, por lo técnicamente inmovilizado, por el escapismo. El vanguardismo escapa no sólo de los problemas humanos sino también de las dificultades profesionales. El vanguardismo proclamó: "A menores recursos técnicos mayores posibilidades de una poderosa creación artística." Esto significaba ocultar tras la simplicidad y la síntesis el abandono de todas las dificultades. "¡Fuera la composición, fuera el espacio, fuera el volumen, fuera el movimiento, fuera la relación entre la forma y el color, fuera toda disciplina! ¡Viva la libertad!" Todo esto caracterizó la actitud del bohemio en el campo de la cultura. Su actitud

lo llevó de cabeza hacia un arte estrictamente decorativo, puramente ornamental; pero eso sí, bien envuelto en teorías que le otorgaban calidades de objeto superlativamente refinado, digno de una minoría de hombres superiores, que casualmente resultaron ser los banqueros, los altos industriales, los oligarcas de todo tipo y los intelectuales voceros de esa alta burguesía. Ni Picasso, ni Braque, ni Matisse, ni Klee pueden seguir siendo mitos; hoy sabemos que su excepcionalidad fue en gran parte fruto del tremendo fraude llevado a cabo durante medio siglo por los Rosenberg, los Pierre Matisse y muchos otros mercaderes del producto artístico en sus consorcios de París-Nueva York. Por cierto que existe una diferencia bastante obvia entre el genio potencial de muchos de esos artistas y lo que llegó a hacer de esa genialidad suya el ambiente social al que sirvieron y que no supieron eludir en forma apreciable, mareados por los sofismas que durante más de 75 años han oscurecido toda la percepción del problema del arte. Imaginemos a los sabios de nuestro tiempo diciendo: "¡Al diablo todos los conocimientos acumulados a través de la historia, volvamos al principio!"

Los artistas arcaicos concibieron la forma como un problema de objetividad realista y lograron cuanto les fue posible en las condiciones de su primitivismo social, técnico e industrial. Son los formalistas contemporáneos los que quieren atribuir a la sinceridad realista de aquel tiempo una voluntad de formalismo preconcebido. Esto es totalmente falso y sólo denota el morboso primitivismo de algunos. Los clásicos alcanzaron una objetividad realista de grado superior; su verdad fue más verdadera, como correspondía a individuos de civilizaciones más avanzadas. Pero las búsquedas para el realismo no han terminado, y si he de ser franco debo afirmar que en todo el pasado, incluyendo el Renacimiento, apenas se han pronunciado las primeras letras de un alfabeto de inmensas posibilidades. No es correcto pensar, como lo hacen los ideólogos académicos, que las formas y estilos del pasado son suficientes para un propósito artístico nuevo y trascendental. Ha sido nuestro movimiento pictórico mexicano el que ha venido a demostrar de manera palpable que se puede desarrollar un nuevo realismo, no sólo en su género y su contenido, sino también en todos los aspectos concernientes a la ciencia y al mercado. Los viejos conseguimos darle a nuestras afirmaciones, a nuestras réplicas y contrarréplicas una unidad fundamental que fue el cimiento para la fundación de una escuela nacional de proyección universal. A pesar de nuestras diferencias en lo que a forma y estilo se refiere, implícita o explícitamente enunciarnos conceptos tales que nos ataron sólidamente. Cabe repetirlos ahora y siempre porque son el tronco de nuestra realización: el muralismo y la estampa como fundamento de nuestro esfuerzo común; un muralismo y una estampa de sentido ideológico (filosófico y político); la reconquista de los muros exteriores para la decoración monumental propia de nuestro tiempo; una oposición razonada al artepurismo intimista y subjetivista, con centro convergente e irradiante en la Escuela de París. Esta posición y su consecuen-

te teoría nos condujo a formar un frente en favor de un arte público multitudinario, frente que se opuso por sus mismos principios al arte de exclusivo alcance privado. Se destruye al muralismo cuando se le quita su esencia fundamental, que es la de ser un arte público, y en el arte público el mensaje tiene importancia definitiva, porque es el mensaje con su mécula filosófica, ideológica y política el que determina la forma. Puede subordinarse o no subordinarse a la arquitectura, como ha ocurrido en nuestro desarrollo artístico; pero lo importante es que tenga beligerancia, pues de otra manera pierde su razón de ser. Los más grandes pintores cristianos no pensaron en la importancia arquitectónica del edificio que decoraban, ni que fuera de su tiempo o mucho más antiguo. Lo necesario es que nosotros logremos arrastrar a los arquitectos mexicanos más allá de la arquitectura de apartamentos en la que casi todos se han estancado y donde han utilizado al muralismo de una manera detestable.

Quítese a cuanto hemos dicho y escrito cada uno sobre las obras de los otros todo lo que haya de sarcástico, pintoresco, personalista o egolátrico (somos humanos y mexicanos por añadidura), y se palpará nuestra unidad de propósito, unidad que sobrepasando nuestras fronteras nacionales influye hoy más que nunca en el panorama intelectual del mundo. Meditando serenamente sobre lo que afirmo podrán comprobar nuestros colegas de menor edad (aunque no de menor capacidad, y esto lo digo firme y tranquilamente) que todos los intentos por encontrar diferencias medulares entre nosotros, con vistas a quitarle a nuestra acción el carácter de un movimiento, carecen totalmente de razón. El clasicismo de Rivera, el expresionismo de Orozco, mi barroquismo romántico y grandilocuente, el retroceso formal de Atl (con su posición política radicalmente contraria a la nuestra), no impiden, sino afirman el frente único histórico a que me estoy refiriendo. Mediante un análisis juicioso, y a despecho de las diferencias verbales, se podrá constatar que nuestras búsquedas han estado encaminadas hacia un mismo propósito. Buen ejemplo de ello son nuestros murales en el exterior, lo es también nuestra obra de caballete y lo son nuestras simultáneas inconformidades frente a la función, al sistema y a los materiales. ¡Cuántas veces hemos tenido que refutar, con documentos inclusive, la falsa afirmación de que José Clemente Orozco no teorizaba! Tantas veces como se ha dicho y se sigue diciendo que los pintores no deben discutir sino pintar, siempre hemos respondido que jamás se produjo un movimiento plástico de importancia que no fuera acompañado de una sistemática controversia teórica, fundamentada en ciertos principios comunes a los participantes. La controversia pública fue la manera más práctica que tuvimos los pintores mexicanos para ir conformando progresivamente nuestro movimiento. Ello demuestra que voluntaria o involuntariamente, consciente o inconscientemente existió una actividad de equipo. Los artistas plásticos de las generaciones posteriores no han procedido de la misma manera; carecen de plataforma doctrinaria. Ellos adoptaron una posición negativa frente a nosotros pues creyeron que lo más saludable

para el desarrollo de su obra era negar el valor del conjunto o el valor particular de las nuestras. Esa actitud ha sido fatal para su propia labor creadora. No comprendieron que nuestras audacias, pese a todas sus fallas, constituían por su vitalidad el ineludible punto de partida. A ellos les corresponde llevar a su culminación nuestra experiencia. El más elemental estudio de la historia del arte nos demuestra que así es como se ha producido el auténtico progreso en la plástica de representación. Masaccio y Uccello dieron cuerpo a los anhelos de Giotto y su escuela, y así sucesivamente hasta la consagración del formalismo individualista con su endeble aparatosidad. Sería insincero de mi parte afirmar que los artistas de las generaciones que siguieron a la nuestra tengan ya una conciencia apreciable del problema. Algunos de ellos son militantes políticos consecuentes; pero de hecho todos dan la sensación de estar viviendo en un estado de sonambulismo respecto a lo fundamental. Tanto en su teoría como en su práctica se advierte una extrema laxitud. Las primeras teorías de los viejos siguen siendo sus teorías preferidas y sus formas se han estancado desde hace 25 años. A pesar de esto yo no creo, como piensan muchos pintores, particularmente los jóvenes, que nuestro movimiento, con las características propias que le dieron vida e impulso, haya entrado ya en un periodo de crisis mortal. Su trascendencia es demasiado grande para que podamos pensar en su liquidación definitiva. Es un hecho cultural de inmensa importancia no sólo para México sino para el mundo entero. Es una ruta, una dirección que podrá apagarse aquí pero que habrá de florecer con más fuerza, con más pujanza en otra parte, como lo demuestra ya lo que está aconteciendo en Europa, en Asia y en la propia América Latina. Mientras en México, agentes conscientes o inconscientes de una política imperialista en el campo de la cultura se esfuerzan por sepultarlo, en muchos países es piedra angular de un renacimiento humanista. Por otra parte, considero que su resurgimiento —y esto lo digo de la manera más categórica— sólo puede ser consecuencia de una acción política victoriosa de amplitud nacional y de valor internacional. [...]

Para cumplir con su deber histórico la juventud tendría que marchar delante de nosotros por la vía de nuestro movimiento. En el arte no hay periodos totalmente vacíos ni invenciones absolutas; su proceso es de escalonamiento y superación, con altas y bajas, con periodos de rutina (que llamaremos de crisis), y periodos de creación; pero es algo que va siempre adelante. Los jóvenes deben encarrilarse, deben entrar en la tercera etapa de nuestro movimiento, tercera etapa que se define, en lo que respecta al contenido político, por una mayor claridad y una mayor precisión ideológicas, sin los elementos románticos y anarquizantes que tuvimos en la primera época, sin los restos de nihilismo que había en nosotros. En las relaciones con el Estado en esta tercera etapa estamos tratando de utilizar todos los elementos que un Estado que se llama democrático está obligado a proporcionar, y esos elementos los defenderemos a capa y espada, con inteligencia, inclusive con astucia si es necesario. En lo que respecta a las

cuestiones formales del arte, en esta tercera etapa los jóvenes tienen un infinito camino por delante, ellos deben superar lo que nosotros estamos haciendo ahora; ellos deben hacer todo lo que nosotros no podamos hacer, ellos deben completar todo lo que nosotros no hayamos completado. Hay que embellecerlo todo; la forma sin el color no existe, no es forma. En el mundo del futuro el artista será realmente libre, no en el sentido de que no estará sujeto al Estado. Será en su libertad cuando esté más sujeto al Estado que nunca. Si un Estado no es tan poderoso como para crear un potente arte de Estado, pues que lo cambien; si los funcionarios gubernamentales son estúpidos, que vengan otros que no lo sean, pero el Estado debe ser el director, el guía, como lo fue el Vaticano para el arte católico.

Yo he pintado para el mercado de mi periodo histórico, para el Estado y los patrones privados de mi época, la época de la más aguda demagogia burguesa. Nuestras obras transportables son las que los ricos de nuestro tiempo compraron y que nosotros pintamos para los ricos de nuestro tiempo. La diferencia entre muchos jóvenes y nosotros, es que ellos pintan exactamente para el rico y nosotros le vendíamos al rico lo que pintábamos. Lo que yo pinté fueron estudios para mis murales, ahí está toda mi obra monumental como prueba. Que he pintado algún desnudo, algunas flores, cosas muy íntimas, sí, lo hice; pero no me aferré a esas pequeñas cosas tercamente porque hubiera sido una grave traición a mi época, hubiera sido una cobardía implícita o explícita. Hay jóvenes que piensan que si el mundo anda mal ellos deben ser malos también, que nada debe importarlos. Es el nihilista el que dice: "En este mundo no se puede hacer nada, todo está corrompido, todo está muerto." Estos nihilistas positivistas que padece el arte actual son algo terrible porque son infecundos, su negación es estúpida. ¿Acaso puede el individuo huir de la guerra tapándose los ojos, huir del neonazismo tapándose los ojos, huir de las capitulaciones tapándose los ojos? Si bien se observa se verá que la mayoría de esos muchachos tienen complicaciones sexuales, y como eso está ligado a todo lo demás hay que decírselos con claridad, con fuerza, con energía. Hay que señalarles a los jóvenes todas sus debilidades en la concepción y en la creación artísticas, hacerles ver que sus rebuscas no pasan de ser casi siempre escarbamientos histéricos. Inclusive en la pornografía han perdido la fuerza y el vigor maravilloso que tuvo ese género en otras épocas, cuando el puritanismo religioso ocultaba lo natural, deformaba el instinto. Hacer de la pornografía la base de la creación artística es inmoral porque no hay nada más antisocial. Y el hombre tiene la obligación de ser social, caritativo con el resto de los hombres, recibir de ellos pero dar también. Por eso nuestro sentido social está contra el individualismo nihilista, contra la masturbación, contra el amor solitario e infecundo, contra ese amor sin lógica que es el más estúpido de los vicios, el vicio por lo enfermizo y desviado. Es terrible que esto ocurra en un país donde estalló una revolución popular de mucha importancia, donde en estos momentos la burguesía nacional juega algunas cartas frente al imperialismo, donde las fuerzas re-

volucionarias avanzan y vuelven a penetrar en las masas para dirigirlas en un futuro relativamente próximo. Ante esta realidad yo sostengo que es obligación de todos defender cuanto haya de positivo en el trabajo artístico de los jóvenes. Positivo es enfrentarse a un arte de composición monumental, positivo es no abandonar la representación del hombre ni de los problemas humanos, independientemente de los errores filosóficos y políticos que se puedan cometer. Esa es la parte fecunda, la parte progresista, la parte útil del arte de los jóvenes. La buena o mala pintura debe ser motivo de discusión fraternal entre nosotros. Los jóvenes quieren que todos seamos grandes pintores; pero, amigos míos, eso no ha ocurrido nunca. El talento es algo de orden fisiológico que no está en manos de nadie. El pintor debe esforzarse por ser claro en su expresión, pero al mismo tiempo debe ser táctico. Yo jamás condenaría a un artista porque en un momento dado no ha podido darle una claridad polémica política absoluta y definitiva a su obra. Lo importante es revivir el diálogo, llevarlo a fondo, discutir entre nosotros; pero dar la batalla más franca contra los nihilistas, una batalla prudente y estratégica que no lance al histerismo a los que son rescatables. El diálogo no debe interrumpirse, los jóvenes deben continuarlo. Juzgar nuestro movimiento por las limitaciones de los que participamos en él sería un tremendo error. A los colegas que continúan o anhelan continuar en la línea del muralismo mexicano yo les pido que en primer lugar unifiquen su concepción teórica. Su deber no está en defender posiciones que nosotros ya abandonamos en nuestro desarrollo técnico y artístico. Ustedes deben combatirnos —a los viejos— no desde posiciones anteriores sino desde posiciones más adelantadas. El pintor no debe olvidar que la mejor manera de interpretar al hombre, tanto en el arte como en todas las cosas, empezando por la filosofía y la política, es entender al hombre que tenemos dentro de nosotros mismos, al más próximo, al que tiene nuestros defectos y nuestras cualidades. Ustedes deben combatir todo ese estancamiento que está haciendo que los pintores pierdan el cariño y la adhesión de las masas, porque las masas han avanzado más aceleradamente. Ustedes, los jóvenes, están obligados a ser mejores que nosotros, superiores a nosotros en la trayectoria que se propongan. Los nacionalistas chauvinistas suponen que lo pintoresco del pueblo soluciona todos los problemas; se les olvida que la Coatlicue no fue una estatua aislada sino parte de un grande y consecuente desarrollo ideológico, que sus símbolos correspondían a la simbología de su época. Tampoco es necesario entregarse a rebuscamientos antinacionales; si un pintor es grande, será nacionalista aunque no lo quiera.

Si los pintores jóvenes parten de nuestra tradición nos combatirán de adelante hacia atrás. Péguennos, critíquennos; pero situados 20 kilómetros adelante y no 20 kilómetros atrás, porque entonces estarán vencidos por anticipado. No estén en la retaguardia, asuman toda la responsabilidad histórica que corresponde en la cultura a una auténtica vanguardia.

ROCCO MUSOLINO LA TEORÍA DEL TRIUNFO DEL REALISMO*

Si reconocemos que el arte tiene una autonomía propia (autonomía entendida, no como un privilegio fijo dado una vez por todas, sino como un momento de un proceso dialéctico vivo, articulado históricamente e históricamente reconocible: autonomía *no de la historia*, sino *en la historia*), se nos impone de por sí la obligación de eliminar del plano metodológico los residuos de un materialismo escolástico o vulgar o, de todos modos, inadecuado y superado (residuos que consisten en la tendencia a un "reduccionismo" precipitado). La definición de las formas supraestructurales como emanaciones o "reflejos" de la base económica, aceptada en su significado angosto, no da razón de la incidencia dialéctica que las varias formas de cultura ejercen en el proceso histórico-social. La fórmula del "reflejarse activo" marca un progreso, en el sentido de que tiende a comprender demandas más avanzadas y complejas; pero lleva implícita una contradicción. De esto se deduce que la cuestión del método materialista no es una cuestión de fórmulas.

El método del automatismo determinista —que se apoya directamente en esas fórmulas metafóricas, tanto cuando se aplica en sentido positivista como en sentido idealista— encuentra una correspondencia notable en Plejánov por un lado y en Lukacs por el otro, por el enfoque substancialmente reductivo y "deduccionista" de su historicismo. En particular, el error de Plejánov y de Lukacs consiste en no haber comprendido el sentido profundo de la lección implícita en el juicio de Engels sobre Balzac y en el de Lenin sobre Tolstoi; o sea, consiste en no haber comprendido que esos juicios ofrecen una respuesta a la cuestión "de la cual depende el ser o no ser de una estética del realismo y de la consiguiente poética del realismo socialista: la cuestión de si es necesaria en la obra poética la presencia de *ideas* en general, sin adjetivos que las delimiten, o bien de ideas '*no falsas*', es decir no reaccionarias y por ende progresistas".¹ La forma en que Galvano della Volpe plantea esa cuestión nos parece decisiva, por la dimensión histórica compleja en la cual configura los valores cognoscitivos e ideales de la poesía y de las artes en general. La noción *estética* de *realismo* no anula el principio de lo *tendencioso* de la poesía (y del arte); al contrario, confirma la conocida advertencia de Mayakovsky ("la poesía empieza donde hay una tendencia"), así como la genial poética

* En: *Marxismo ed estetica in Italia*, Ed. Riuniti, Roma, pp. 105-125. (Trad. esp. del capítulo titulado "Sobre el 'caso' Balzac" aparecida en la revista *Unión*, La Habana, no. 2, 1964, pp. 117-136.)

¹ Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, ed. italiana, pp. 215-218.

brechtiana y, en suma, los derechos de la propia tendencia poética del realismo socialista. Además, resulta confirmada la validez de la apreciación que Engels y Marx hicieron de la verdad relativa, histórica, a la cual llega el reaccionario Balzac en su gran obra narrativa.

Por otro lado, en contra de las apariencias, esta confirmación (que hoy no puede dejar de interesarnos mucho) pone positivamente en crisis la llamada teoría del *triunfo del realismo*, por lo menos en la acepción simplista que le da Lukacs al deducirla del juicio de Engels. Si se quiere corregir una traducción genérica de ese juicio y si no se quiere caer en un historicismo apresurado (ese historicismo especial, favorecido, antes que por Lukacs, por Croce; y por admisión del propio Croce —pero también de Lukacs— más dispuesto a mal entender que a comprender los datos de la tradición cultural), hay que volver a plantear una cuestión importante, la cuestión crítica de la literatura de Balzac, que habitualmente no se discute porque su aclaración se da por sentada a lo cual no es ajeno, nos parece, el hecho innegable de que Balzac es más citado que leído o estudiado por los críticos materialistas. Es decir, queda por ver si los resultados artísticos, el realismo de Balzac, están en contradicción con las tendencias ideales y morales del escritor, como se entiende corrientemente siguiendo el razonamiento de Lukacs; y en qué sentido se contradicen, y hasta qué punto. O bien si, a la luz de una instancia severa e integralmente histórica, no se encuentren en *La comédie humaine* elementos tales que exigen una explicación más compleja y más circunstanciada, capaz de llevarnos a concluir que esa contradicción ideal es, bajo ciertos aspectos, sólo aparente y solamente subsiste en el cuadro de una observación genérica y fundamentalmente extra-estética.

A este propósito es importante la siguiente aclaración de Della Volpe: “Engels, después de haber planteado como materialista la cuestión de lo tendencioso [...] de la poesía, y después de haber definido a Esquilo y a Aristófanes, a Dante y Cervantes como ‘poetas tendenciosos’, no se conforma con advertir (justamente) que ‘el poeta no debe entregar al lector la futura solución, ya lista, de los conflictos que irá describiendo’. No se conforma con esto y extiende su *cave* contra lo prosaico hasta desequilibrar y deformar una justa exigencia (‘la tendencia debe surgir de la situación y de la propia acción’) con la cláusula restrictiva absurda que reza: ‘sin que se haga referencia explícita a ella (a la tendencia)’; y hasta concluir que ‘mientras más *ocultas* permanecen las opiniones del autor, *mejor* es para la obra de arte’ (conclusión muy extraña para un materialista histórico). Della Volpe observa todavía: “Esto solamente se puede explicar por los residuos, en el propio Engels, del miedo *romántico* al pensamiento en la poesía.”² Si se mira bien, esos residuos románticos no deben ignorarse ni descuidarse, si se quiere entender rigurosamente el sentido de la siguiente afirmación de Engels: “el realismo puede irrumpir a *despecho* de las ideas del autor”. El concepto expresado por ese “a despe-

² Ibid., pp. 82-83.

cho” puede elevarse a canon metodológico, nos parece, únicamente si se le entiende en clave romántica, a la luz (falsa) del concepto intuicionista-fantástico del arte; es decir, de la cristalización idealista-romántica que separa el intelecto del sentimiento. En este caso, ese “a despecho” resultaría justificado, puesto que el campo artístico es un campo intelectualmente no riguroso, abierto exquisitamente a los vuelos y a la “libertad” del sentimiento o fantasía. En este sentido, y solamente en este sentido, podría no asombrarnos y hasta parecernos justificada una contradicción radical entre lo tendencioso de Balzac y sus resultados artísticos. Es cierto que Lukacs, en su intento de convalidar desde un punto de vista materialista la tesis de un Balzac bifronte (reaccionario-progresista), tiende a exaltar hegelianamente la potencialidad expansiva del “contenido” histórico-real en el proceso artístico; a un subjetivismo estético del tipo idealista-crociano llega a contraponer un objetivismo estético del tipo idealista-hegeliano, sin salir, de este modo, del juego metafísico de la hipóstasis. Mas, puesto que tiene que corregir de algún modo el mecanismo materialista sobreentendido de su proposición —si quiere considerar en alguna forma la función del artista en el proceso artístico, y justificarla de otra manera que no sea su presencia pasivamente receptiva, *tabula rasa*—, no puede hacer otra cosa, excluido el carácter racional de la técnica artística, que regresar al punto de partida, al criterio de lo típico artístico o categoría de la particularidad, entendida como “intuición sensible”; es decir, regresar al concepto que constituye el *pendant* místico-romántico del conceptualismo estético hegeliano. Que aquel simple “a despecho” engelsiano pueda llegar a ser en Lukacs el punto clave de su teoría del realismo, sólo se explica si se recurre al concepto del arte como “intuición sensible”.

Engels observa: “Es cierto que Balzac fue, políticamente, un legitimista; su gran obra es una elegía continua sobre la ruina inevitable de la buena sociedad; todas sus simpatías son para la clase condenada a la extinción.” “A pesar de ello —continúa Engels, y se podría decir *precisamente por ello*— nunca su sátira es tan cortante, nunca su ironía es tan amarga como cuando hace actuar precisamente a los hombres y a las mujeres con quienes simpatiza más profundamente, los nobles.” Si se mira bien, de esta consideración no se puede deducir que Balzac se contradiga (¿nos sorprende, acaso, el estallido de indignación con el cual Dante poeta condena en el *Infierno* a Nicolás III y, a través de él, a todos los Papas en general, a pesar de que se lo prohíbe “la reverenza delle somme chiavi”?). No se trata de una simple contradicción ideal de Balzac, sino más bien de un *lapsus*, no solamente verbal, de Engels, cuyo reconocimiento nos obliga a ver cómo y en qué medida Balzac, lejos de contradecir o de eliminar simplemente sus ideales, los supera artísticamente en su obra literaria; y, en particular, nos permite entrever que la sátira a la cual Balzac somete la “nobleza” de su época no procede de una “autocrítica” pura y simple —como pretende Lukacs, muy curiosamente—, ni tampoco deriva de un carácter sólo tibia y superficialmente tendencioso; procede de una actitud

intelectual compleja (que sólo esquematizando —y esquematizando más allá de lo lícito— se puede resumir en un *odi et amo*): por un lado, la fidelidad sin discusión al ideal monárquico-absolutista y la nostalgia de la magnificencia histórica pasada de la “*vieille politesse française*”; por el otro, de manera coherente y no contradictoria, amargura y desprecio para la decadencia y la degeneración presente de la clase que debería representar ese ideal; y, en fin, por contraste, y por no tolerar ninguna solución política de tipo mediano o de compromiso —así Balzac veía, por ejemplo, el gobierno de Luis Felipe— “admiración no disimulada” (de tipo moralista, añadimos nosotros) para sus adversarios políticos, “los héroes republicanos del Cloître Saint-Merry, los hombres que en aquella época (de 1830 a 1836) eran los representantes verdaderos de las masas populares.”³

Además, ciertamente no depone en favor de la tesis de un Balzac bifronte la representación literaria viva del impulso siempre creciente de la burguesía, en oposición a la vieja clase noble y cortesana, caracterizada como lo está, esa representación, por una crítica vigorosa y violenta, sin misericordia para el mundo burgués y sus héroes, los *parvenus*. En una de las novelas de Balzac (*Le lys dans la vallée*), éstos son comparados con los monos, “de los cuales poseen la habilidad; se les ve arriba, se admira su agilidad en subir, pero una vez que han llegado a la cumbre sólo se atizan sus partes vergonzosas”. Es sin duda una crítica que no procede de un espíritu progresista sino, al contrario, de posiciones ideales del pasado y está dirigida más hacia el pasado que hacia el porvenir; sin embargo, es una crítica aguda y veraz. Con razón Marx pudo decir que Balzac —aquel Balzac que sabía bien que no solamente los hombres sino también los acontecimientos principales de la vida se formulan a través de los tipos— se destaca, en general, por su comprensión profunda de las condiciones reales; y que “no solamente fue el historiador de la sociedad de su tiempo; fue también el creador profético de figuras que bajo Luis Felipe todavía se encontraban en el estado embrionario y que solamente después de la muerte de éste, bajo Napoleón III, alcanzarían su desarrollo completo”.⁴ La clarividencia crítica del escritor aparece tanto más notable si se tiene en cuenta que descubre y denuncia los males más ocultos de la burguesía precisamente en la etapa en que esta clase está ascendiendo y se sitúa en la sociedad francesa como clase dirigente. Pero el acento destructivo de la crítica de Balzac no se explica completamente si no se hace la debida referencia a su carácter conservador tendencioso (que literariamente se traduce en el presentimiento apocalíptico del colapso de la civilización, en una concepción pesimista regresiva de la historia). Fuera de esta referencia, tampoco se explica su admiración no disimulada por los héroes republicanos —a no ser que se quiera llegar, por absurdo, a ver en Balzac a un partidario de los ideales revolucionarios—. El propio escritor se encarga de explicarnos

³ Para los textos de Engels citados, véase *Carta a Margaret Harkness* (1888) en Marx-Engels, *Sobre el arte y la literatura*.

⁴ Paul Lafargue, *Recuerdos personales, en Recuerdos acerca de Marx*.

las razones de esta admiración, así como sus límites moralistas. Véase, en el famoso ensayo sobre *La chartreuse de Parme* de Stendhal, un fragmento que Lukacs ha citado muchas veces sin aclararlo nunca; concierne al personaje de Ferrante Palla, médico, poeta y héroe liberal: "Nosotros no nos ocupamos del objeto de la fe de este hombre. Él tiene la fe, es el San Pablo de la República, un mártir de la Joven Italia, es grande en el arte como el San Bartolomé de Milán, como el Espártaco de Foyatier, como Mario sobre las ruinas de Cartago. Todo lo que hace, todo lo que dice es sublime. Tiene el convencimiento, la grandeza, la pasión del creyente. Por muy altos que sean el príncipe, el ministro y la duquesa en su manera de ser y en su concepción, Palla Ferrante, esta estatua soberbia puesta en un rincón del cuadro, exige vuestra admiración. A pesar de vuestras opiniones, o constitucionales, o monárquicas, o religiosas, os subyuga..." Y más adelante Balzac añade: "Palla Ferrante es el representante de una familia de espíritus que vive en Italia, sinceros pero ilusos, llenos de talento pero ignorantes de los efectos funestos de su doctrina."⁵ Como se ve, los límites de la "admiración" de Balzac son precisos, y significativos para nosotros. También *La comédie humaine* ofrece ejemplos diversos y no menos elocuentes de la inclinación del escritor hacia el elogio genérico del heroísmo que Croce llamaba "de la energía", o "de la pasión vacía". Baste con aludir al halo heroico y fascinante del cual el escritor rodea al personaje del "infernál" Vautrin en sus novelas. En suma, el hecho de que la obra realista de Balzac sea válida y apreciable también —y quisiéramos decir sobre todo— en el ámbito de la crítica histórico-materialista, no puede llevarnos a concluir, como Lukacs, si no es al precio de una abstracción ideológica, que la concepción del mundo de Balzac tal como aparece a través del tejido narrativo de *La comédie humaine* es una concepción progresista: la obra de Balzac, históricamente, representa ciertamente un elemento cultural de progreso, pero sólo en el sentido de que alcanza valores cognoscitivos inseparables de su artísticidad —véase la noción estética de *realismo* elaborada por Della Volpe—. Desde luego, comprender la artísticidad, o sea, la consistencia cognoscitiva de esta obra en su plenitud significa, al propio tiempo, explicar qué cosa se opone o no llega a esos valores, y qué cosa es artísticamente débil e insignificante en Balzac.

En la crítica de Lukacs buscaríamos inútilmente una aclaración directa de las razones artísticas de la grandeza de Balzac. La crítica histórico-filosófica lukacsiana a Balzac —de la cual no queremos, por otra parte, desconocer los méritos— llega a ser crítica estética solamente en parte, en forma ocasional y también equívoca, puesto que en ella el juicio histórico-cultural no ha pasado por un análisis de las relaciones interiores de la obra literaria; y, al contrario, pretende implicar ese análisis de por sí mismo, realizándose tendencialmente más acá o más allá de los valores propios del texto. Con

⁵ Honoré de Balzac, *Sobre "La chartreuse de Parme" de Stendhal* en *Scritti critici*, selección de Mario Bonfantini (Feltrinelli, Milán, 1958, pp. 42-43).

un procedimiento típicamente deductivo, Lukacs da por descontada la peculiaridad artística de la síntesis de "forma" y "contenido" (que es unidad, no identidad); separa el "contenido" de la "forma" y lo somete a una consideración histórico-ideal tendencialmente genérica. El límite científico del procedimiento crítico de Lukacs se pone de manifiesto en su huida substancial de la artísticidad de *La comédie humaine*. Puede decirse que en el ensayo sobre *Les paysans* (así como en el otro sobre *Illusions perdues*) Lukacs no aclara las razones por las cuales afirmamos que Balzac es un artista y no un historiador; no nos dice qué otras cosas más, o qué cosas distintas nos ofrece *La comédie humaine* en comparación con un estudio historiográfico de aquel periodo histórico-social. El filósofo húngaro considera que Balzac es —no metafóricamente— el historiador de la vida privada en la época de la Restauración y de la monarquía de julio; y se plantea el problema de establecer cómo y en qué medida las referencias histórico-sociales de la novela se adaptan a un estudio histórico riguroso (se trata, en el caso específico, del problema del latifundio de la aristocracia francesa en la primera mitad del siglo, y de la lucha entre los latifundistas y los campesinos). De la medida de esta adaptación Lukacs deduce la grandeza de Balzac, y no nos oculta el criterio regulador íntimamente contradictorio según el cual hace la vivisección en el cuerpo de la obra literaria. Cualquier elemento narrativo que de por sí se sale de una perspectiva histórico-social exacta, es un elemento no realista, e indica el carácter intencional pesimista-elegíaco que constituye la contraseña artística reconocida de la novela. (El fraccionamiento del latifundio —escribe Lukacs— es una "etapa de aquella revolución que, iniciada en 1789, se acabará, según las previsiones de Balzac, con el colapso de la civilización. Esta perspectiva determina el tono fundamentalmente pesimista y trágicamente elegíaco de toda la novela".) En cambio, cualquier elemento narrativo que de por sí cabe dentro de una concepción válida de los problemas sociales, es un elemento típico, realista, o sea, significativo del progresismo (involuntario) de Balzac y por ende de la verdadera grandeza artística (involuntaria) de la novela.

He aquí un fragmento suficientemente demostrativo de este procedimiento: "Balzac ilustra con algunos ejemplos concretos cuales son en realidad las buenas acciones de los terratenientes. La precedente propietaria del terreno, una célebre actriz de aquel periodo de oro del *ancien régime* que Balzac elogia tanto, accedió una vez a la petición de un campesino: *La buena doncella, que estaba acostumbrada a hacer felices a los demás, le regaló una fanega de viña como compensación de cien días de trabajo.* Y Balzac el hombre político añade: *Esta delicadeza de sentimiento no fue apreciada suficientemente.* Pero no se olvida de demostrar qué cosa piensa de esa delicadeza de sentimientos el campesino 'socorrido': *¡Al diablo todo! He comprado ese pedazo de viña y lo he pagado. ¿Acaso nos ha regalado algo el burgués, alguna vez? Cien días de trabajo, ¿no son nada? A mí personalmente me han costado trescientos francos; y además la viña*

es de mala calidad. Y Balzac resume así la conversación: *Este punto de vista correspondía a la opinión general.*” No se puede dejar de notar con qué facilidad Lukacs asigna los papeles a Balzac en los límites mínimos del fragmento, deformando, además, los términos del texto en una acepción de banal caricatura. Es evidente que Lukacs, propenso a una acepción netamente heterónoma de los datos literarios citados, deja escapar su significado artístico real, su valor amargamente irónico de contexto; valor basado en el carácter paradójico semántico que asumen, en una lectura no superficial, significados literales como “hacer felices”, “regaló”, “delicadeza”, en oposición a los significados literarios dramáticos de las interrogantes retóricas: “¿Acaso nos ha regalado algo el burgués, alguna vez? Cien días de trabajo ¿no son nada?” Es decir, se le escapa el contraste, propuesto claramente por Balzac, entre las intenciones filantrópicas de la propietaria, reales (para el escritor, o mejor dicho: en el contexto) aunque acompañadas de alguna forma de provecho, y la correspondiente ira y amargura del campesino que ha conseguido, sí, lo que pedía, pero no puede sentir gratitud, sea porque ha compensado la “donación” con su trabajo, sea porque el objeto concreto de ésta es inferior a lo que esperaba. Por consiguiente: es cierto que el fragmento demuestra cuál es el precio de la presunta beneficencia de la propietaria; mas, el acento artístico de Balzac cae sobre la imposibilidad de conciliar los intereses económicos con los sentimientos de dos personajes; o sea, sobre lo problemática que es, desde el punto de vista humano (histórico) la relación entre un personaje al cual el escritor no sabe negar sus simpatías y un personaje al cual no puede negar su comprensión. Así que, realmente, se puede ver y comprender lo que Lukacs llama la “risa sardónica”, amarga, de la sabiduría balzaciana: una ironía que no deriva solamente de una intervención moralista inmediata del autor en la narración, a la manera de Manzoni, ni tampoco de nexos metafóricos o de nexos explícitos o directos entre signos verbales tomados uno por uno: deriva sobre todo —como es propio del proceso narrativo más que del proceso poético— de un contexto más amplio de signos-frases aceptados en su sentido literal, en su evidencia descriptiva de hechos y situaciones.

A este punto se puede ver, que en la crítica de Lukacs sobre Balzac, la huida de la artísticidad de la que hablamos está ligada estrechamente a la tesis de un Balzac bifronte: lo comprueba el hecho de que Lukacs, todas las veces que en los ensayos citados llega hasta sugerir una verdadera caracterización de orden estético (que sigue siendo, por otra parte, fin en sí misma), está obligado a desmentirse, en cuanto no puede dejar de hacer una referencia positiva al carácter tendencioso en Balzac: lo vemos cuando reconoce su “tono fundamentalmente pesimista y trágicamente elegíaco”. o la “risa sardónica de la amarga sabiduría balzaciana”, o, en general, “el pesimismo del mundo artístico del escritor”. Desde luego, todo esto no excluye la validez —en otro plano— de los ensayos de Lukacs, ni su riqueza en documentos, ni la conciencia que el filósofo húngaro demuestra poseer de la compleja fenomenología histórico-social a la cual Balzac se refiere

en sus novelas; al contrario; un estudio crítico-estético amplio y riguroso de *La comédie humaine* puede sacar provecho de ciertas indicaciones contenidas en los ensayos de Lukacs sobre Balzac, más o menos fragmentarias y cerradas, pero exactas y potencialmente fecundas. Una vez liberada de las deducciones que saca de ella, aparece fundamentalmente justa, o verificable positivamente, su observación de que el juicio sobre los hechos y los personajes es expresado por el autor en las formas de la *ironía* (en el sentido —si se quiere— de que Balzac se defiende de la ironía que los acontecimientos políticos y sociales ejercen objetivamente sobre sus tendencias reaccionarias, recurriendo, por así decirlo a la misma arma en un plano literario). Tampoco podemos excluir, por supuesto, que en este estudio está presente la incidencia literaria de la base algo mística (Swedenborg) de la ironía balzaciana, según la cual lo que humanamente no tiene sentido está relacionado con una omni-comprensión divina (“¿Dios, quien es clarividencia infinita, hubiera lanzado sobre el globo terrestre a la especie humana sin preocuparse por lo que sería de ella?”). De todos modos, el signo distintivo de las obras por las cuales decimos que Balzac es un “maestro del realismo” parece ser la visión irónica que el escritor tiene de su época; esta visión no contradice —así, simplemente— sus tendencias ideales: es una superación artística de ellas relativamente consecuente. La medida de los valores artísticos en *Eugénie Grandet*, por ejemplo, ya deformada por cierta crítica lacrimosa tradicional —interesada unilateralmente en el patetismo del personaje de Eugenia— consiste en la dimensión irónico-grotesca en la cual se mueven, más o menos obtusamente, todos los personajes, arrastrados y perdidos de una manera o de otra en el mecanismo social monstruoso que se justifica en el mito burgués del dinero. Escribe Balzac en su novela: “¿Acaso los filósofos que encuentran a las Nanon, a las señoras Grandet, a las Eugénias, no tienen el derecho de creer que la ironía es la sustancia del carácter de la Providencia?” El protagonista verdadero de la novela, Grandet, envuelto en la genial tragicomedia de los malentendidos en que están enredados los demás personajes, no escapa a la catarsis irónica, determinada de modo realista pero justificada y coherente de manera *pesimista*, hacia la cual Balzac impulsa sus personajes y sus dramas. Grandet es un *tipo* sobre el cual el escritor construye páginas que son artísticamente entre las más altas y las más significativas, en clave grotesca, precisamente: piénsese en el horror (cristiano) —alcanzado irónicamente— de la muerte del *bonhomme* (“Cuando el cura le acercó el crucifijo *dorado* para que besara la imagen del Cristo, hizo un ademán espantoso para agarrarlo, y ese último esfuerzo le costó la vida...”.) La ironía de Balzac se vierte sobre todo el final: la acumulación de las riquezas, ya razón exclusiva de vida para Grandet, es impotente para resolver el drama de Eugenia (siempre a causa de un malentendido). Esta es la *heredera*, la víctima paciente e inocente de un monstruoso *deus ex machina* histórico-social al servicio de una providencia oscura, entendida místicamente; sin embargo, en contra de las apariencias, no puede asemejarse a la Ermengarda de Manzoni, puesto que en Balzac el drama de la existencia

no es entendido como viático seguro, aunque doloroso, hacia la gracia eterna, sino como caos moral, como algo sin sentido, como un juego humano desesperado. La poca inclinación del escritor hacia el patetismo y su coherencia, en cambio, con su diseño irónico amargo se manifiesta de manera innegable en las páginas finales de la novela: aquí la "santidad" de Eugenia —quien "no ha ensuciado su alma en el contacto con el mundo"— es inmediatamente corregida, o disminuida, por "la dureza de la solterona", y por los "hábitos mezquinos que proceden de la angosta vida de provincia"; lo cual insinúa una duda también sobre la pureza de la beneficencia generosa de la heredera. ("Ella acumula cuidadosamente sus rentas, y quizás parecería algo avara si no desmintiese las murmuraciones con un empleo noble de su riqueza. . .") El pesimismo irónico-fatalista de Balzac descuella en *Le père Goriot*, donde la figura del padre pródigo llega a ser, con una evidencia grotesca, una especie de equivalente moralista del avaro Grandet; y donde el foco dramático de la narración se apoya en la compleja naturaleza equívoca de las relaciones entre el hombre del pueblo, sus aristocráticas hijas y el ambiente de la pobre pensión. Así, al volver a abrir la novela al azar, vemos que se concluye sobre lo grotesco de la muerte de Goriot ("Oh, está muerto de verdad —anunció Bianchon mientras volvía a bajar—. Vamos, señores ¡a comer!, exhortó la viuda, la sopa se les va a enfriar"). Y vemos que aquí también vuelve concretamente la idea de la vida como caos (Rastignac: "Amigo mío, he escuchado hasta ahora gritos y lamentos. ¡Hay un Dios! Oh, sí, hay un Dios, y ha creado un mundo mejor, en el cual nuestra tierra es algo sin sentido. . ."), tanto que también el demoníaco Vautrin que mueve los hilos del destino de Rastignac se nos aparece como alguien al servicio de un oscuro diseño divino, cuya utilidad providencial es huidiza, misteriosa. En cambio, la ausencia de *ironía* coincide, en la obra de Balzac, con una inferior calidad artística y de significado, sin excluir completamente la caída en los mecanismos del folletín (en la acepción negativa que este término ha asumido): véase, por ejemplo, el monótono, prolijo *Le lys dans la vallée*, que hace pensar en una especie de biografía en clave alegórica, dominada y mortificada por el mito católico del pecado, y caracterizada en gran medida por una retórica de los sentimientos que por momentos roza la gazmoñería. Pero la ironía de Balzac vuelve al primer plano en algunas páginas finales de la "historia", donde parece sugerir una variante amarga de la Presidenta de Laclos: ésta enloquece y se muere por haber consentido a su propia humanidad hasta perder su soberbia pureza de creyente; la locura y la muerte de la protagonista de Balzac se deben, al contrario, a que ha sacrificado sus propios impulsos sentimentales y eróticos a la exaltación religiosa: y es la página artísticamente más viva de la novela.

En general, se suele admirar la habilidad genial de Balzac para mover a sus personajes, tanto que éstos parecen vivir vida propia, fuera del plano narrativo, y tanto que el escritor puede aparecer como el "cronista" fiel de acontecimientos reales. Este es un modo falsamente metafórico de signi-

ficar la verosimilitud y la consistencia de la narración balzaciana, y al mismo tiempo, el desapego superior, irónico, que es propio del autor con respecto a sus personajes. Piénsese en particular en el gusto de Balzac por la anticipación narrativa, en función del contraste entre lo que los personajes hacen y dicen, entre sus deseos o sus programas y el desarrollo efectivo de la historia: es el gusto irónico y pesimista de quien ya sabe de antemano cómo acabarán las cosas y cuál será el destino final de los personajes en la historia, en esa historia: la cual ya está cerrada, sin perspectivas reales, a pesar del nexo narrativo que el escritor establece entre los acontecimientos del ciclo (el final solemne “¡A nosotros dos, ahora!” que Rastignac lanza contra París en *Le père Goriot*, es un reto sólo aparentemente: en realidad marca su prostitución, su entrega al conformismo: “Como primer gesto del desafío que lanzaba a la sociedad, Rastignac fue a comer en casa de la señora de Nuncingés”). Se comprende, finalmente, por qué suena tan absurda, y cuán inexacta es (y equívoca, en el plano del método) la advertencia que Lukacs hace, coherentemente con su enfoque, a propósito de Balzac en la introducción a sus *Ensayos sobre el realismo*: “No es un realista verdadero, no es un escritor verdaderamente notable el que no logra dirigir y regular el curso de la evolución de sus propios personajes”: advertencia destinada por otra parte a ser desmentida obligatoria e implícitamente en el curso de los propios textos lukacsianos.⁶

Las observaciones críticas contenidas en las páginas precedentes sobre las tesis estéticas y sobre los procedimientos de historiografía literaria de Lukacs, tienen el objeto de poner en su luz la insuficiencia de un método crítico interesado exclusivamente en una explicación sociológica exterior de los textos, y obligado (a los fines de convalidar el esquema metafórico del “reflejo” de modo substancialmente estrecho y retardatario, aunque teóricamente muy elaborado) a pagar su unilateralidad filológica y crítica con una incomprensión o desvalorización de la artísticidad de los propios textos (es decir, de su significado más propio). Esta incomprensión resulta tanto más significativa en cuanto se pone de manifiesto, de manera más que apreciable, en relación con un novelista como Balzac, considerado corrientemente como el novelista-sociólogo por antonomasia. Además, la cita de fragmentos de Balzac, propuestos anteriormente como ejemplos de la ironía pesimista del escritor, contribuye a convalidar una hipótesis crítica tendiente a reconocer que en la obra de Balzac no hay una simple contradicción entre la representación artística y las tendencias ideales, ni mucho menos una “autocrítica” de dichas tendencias; y que el carácter tendencioso de Balzac actúa en su obra de manera compleja, aunque relativamente consecuente y por ende no es ajena a la medida artística del escritor. Se trata, en otras palabras, de una hipótesis encaminada a reconocer que lo tendencioso, en cuanto esquema político-ideal desnudo, es de por sí

⁶ Para todas las citas de textos de Lukacs contenidas en el párrafo, véase: *Ensayos sobre el realismo* (Introducción, Balzac: *Les Paysans* y Balzac: *Illusions perdues*).

mismo la condición necesaria pero no suficiente de la obra de arte, puesto que ésta no vive de esquemas ni de simples actitudes, sino de ideas concretas; y que, por consiguiente, en los grandes escritores (Balzac o Tolstoi o Manzoni) la capacidad de observar y de representar artísticamente la vida y la historia deriva de la riqueza y de la complejidad de las ideas a través de las cuales hacen vivir concretamente su tendencia; y que, en fin, Grandet (o Goriot) no es *El hebreo de Verona*, que Balzac no es un reaccionario cualquiera sino un gran escritor reaccionario, un pensador de mirada aguda y no un pariente próximo o lejano del padre Bresciani (que es contemporáneo suyo y escritor muy tendencioso y, sin embargo, no pasa de ser un escritorzuelo faccioso). Esta hipótesis debe permitirnos decir con razón que la genialidad artística de la obra de Balzac, que no debe confundirse *tout court* con su perspicacia sociológica, representa, sí, un “triunfo del realismo”, pero ciertamente no a *despecho* del escritor; y que, por consiguiente, es el triunfo del realismo de Balzac.

Negar que un escritor reaccionario pueda observar y criticar agudamente los hechos y los personajes de su propia clase, o de una clase distinta a la que recibe sus simpatías, significa caer en el sociologismo vulgar, en el esquematismo muy simplista de quien no logra ver que, en el desarrollo social, la existencia de clases antagónicas no conlleva el aislamiento de una clase de otra, bien sea en el campo económico (véase Stalin), bien sea, y con más razón, en el campo cultural. Un eminente estudioso soviético, Nedoshivin, escribe: “En el arte, esta circunstancia importantísima tiene como consecuencia que el reflejo artístico de la realidad, aun cuando se obtiene desde distintas posiciones ideológicas, es en el último análisis un intento de reflejar una misma realidad social. Pero, precisamente en esta comunidad de realidad social, que es objeto de arte, puede en muchos casos —aunque no siempre ni obligatoriamente— condicionar la existencia de algunos rasgos típicos del arte de una época determinada. Los artistas del periodo barroco ofrecen las *respuestas* más diversas a los problemas de la vida; sin embargo, de una manera o de otra todos ellos están obligados a tomar conciencia de los complejos conflictos de la época para luchar contra ellos, cada uno a su manera.” Por esta razón “en el arte del pasado no conocemos ningún fenómeno que esté completamente desprovisto de cualquier elemento de verdad objetiva”. Tanto es así que —afirma asimismo el teórico soviético— en las obras de artistas del pasado, imbuidos de una cultura aristocrática y contra-realista (por ejemplo, la cultura nobiliaria del rococó), es posible encontrar elementos realistas que no están en contradicción con los intereses de la clase por cuyos ideales esos artistas luchaban.⁷ Esta importante aclaración metodológica, que en Nedoshivin está

⁷ “En el arte del pasado no conocemos ningún fenómeno que esté completamente desprovisto de algún elemento de verdad objetiva. Si la cultura nobiliaria del rococó era sustancialmente antirrealista, hay que buscar la razón en la posición misma de la nobleza en víspera de la revolución burguesa. Consciente o inconscientemente, los ideólogos del antiguo régimen apartaban la mirada de aquella verdad que podía poner en peligro los intereses fundamentales del sistema feudal. A dife-

todavía entorpecida por una terminología confusa, encuentra una sistematización más firme en la obra de Della Volpe. Desde luego, no concuerda con el criterio de Lukacs a propósito de Balzac, criterio según el cual la realidad histórica se impondría tanto al escritor que llegaría a escapar a su control y a borrar sus convencimientos ideales más firmes: y es ésta una conclusión de tipo mecanicista, sostenida, como hemos visto, por puntales idealistas. Con razón, y coherentemente, el lukacsiano Cases afirma en un *panfleto* suyo que “el legitimismo de Balzac no nos choca, ni nos impide admirar sus novelas”, mientras “nos sorprendería mucho que los resultados obtenidos por un verdadero pensador, por Spinoza, por ejemplo, estuvieran en contraste, *en su conjunto*, con su doctrina y desmintiesen sus ideas sobre puntos esenciales”: aquí retorna, disimuladamente, el concepto del arte como “forma irracional” y, en suma, nos encontramos ante el fichero burocrático de las hipótesis idealistas. A propósito de *El Gatopardo*,⁸ Mario Alicata declara “no estar tan seguro de que se pueda considerar como una ley estética objetiva el exacto juicio *histórico* enunciado por Marx y Engels sobre la obra de Balzac”; en otras palabras, considera el caso de Balzac como un caso-límite. Alicata tiene razón —aunque sea indirectamente—, puesto que la teorización de Lukacs sobre el argumento, a la cual se refiere implícitamente, no puede considerarse más que como la teorización de un caso-límite (y hemos visto sobre qué bases), ineficiente o engañosa en el plano de método. El caso de Balzac es excepcional; pero lo es en la medida en que son excepcionales los grandes escritores o, si se quiere, en la medida en que es excepcional que un reaccionario sea también un gran pensador y un gran escritor. (Vale la pena observar, de paso, que en el campo de la filosofía y de las ciencias en general esa excepcionalidad no nos sorprende, ni nos desorienta: piénsese en la estatura filosófica de Hegel, “el filósofo de la Restauración”.)

Además, el agudo juicio de Lenin sobre Tolstoi puede ayudarnos a liberar el campo de cualquier malentendido a este propósito. Tolstoi es un escritor místico que a su manera se hace intérprete de ciertos rasgos esenciales de la revolución rusa (y sin embargo sigue siendo ajeno y hostil a ella), sin por eso renunciar a sus tendencias ideales, ni contradecirlas: por consiguiente Lenin (quien ignoraba el juicio de Engels sobre Balzac) pudo concluir que “estudiando las obras literarias de Tolstoi, la clase trabajadora

rencia de Greuze, en Bouchet falta el pueblo, faltan los ideales morales progresistas, falta la afirmación del derecho a la representación estética. Sin embargo, el arte de Bouchet contiene algunos elementos realistas, a pesar de que esos elementos no contradicen los intereses de la clase por cuyos ideales se baten los artistas del rococó. La poesía inmediata del placer, aunque sea en forma muy limitada, la elegancia del pensamiento y del sentimiento, todo esto tiene como base la verdad de la vida y contiene el secreto del encanto del rococó.” (G. Nedoshivin: *El concepto de realismo en la estética soviética*, en *Rassegna soviética*, 1954, no. 7, pp. 13, 14 y 17.)

⁸ *El príncipe de Lampedusa y el Resurgimiento siciliano*, en *Il Contemporaneo*, 1959, no. 12, p. 23.

rusa aprenderá a conocer siempre mejor a sus adversarios".⁹ Y nosotros podemos afirmar sin contradecirnos que Tolstoi (al igual que Balzac, al igual que Manzoni, etc.), es un "maestro del realismo", mientras Zola, a pesar de que parte de tendencias políticas más modernas y democráticas, es un pensador y un artista menos vivo y agudo; y el jesuita Bresciani, de desanctisiana y gramsciana memoria, es sólo un mezquino manipulador de la historia.¹⁰ En su juicio sobre Tolstoi, Lenin no vio nada excepcional en el sentido del método: lo comprueba su carta, dirigida a Gorki en 1908, en la que se lee: "Creo que cualquier artista pueda sacar provecho de cualquier filosofía. En fin, estoy de acuerdo con usted sobre este punto: o sea, que en lo que concierne a los problemas de la creación artística usted puede juzgar mejor que cualquier otra persona; y que, al extraer sus concepciones de su propia experiencia artística y de una filosofía —aunque sea idealista—, usted puede llegar a conclusiones que ayudarán enormemente al partido obrero."¹¹ Estas declaraciones, que proceden del magisterio revolucionario de Lenin, confirman lo moderno y lo válido que es, en sentido histórico-materialista, el resultado conseguido por Della Volpe, y en particular la tesis de que en la obra poética es necesaria la presencia de *ideas* en general "sin adjetivos que las delimiten": tesis de la cual depende la posibilidad de formular una estética histórico-materialista y, al propio tiem-

⁹ Para el texto de Lenin citado, véase: *Über Leo Tolstoi Aufsätze*, Berlín, 1953 (sobre todo pp. 7-30).

¹⁰ Para volver a *El Gatopardo*, podemos decir, con Alicata, que el príncipe de Lampedusa (quien logra entregarnos "un inicio de cuento maravilloso y tan prometedor" que pone ante nosotros "el ambiente histórico, con todos sus problemas", pero que en el curso de la narración se va cerrando progresivamente dentro de los límites estrechos de un personaje condenado al aislamiento y a la decadencia), no es un gran escritor, en cuanto se revela incapaz o reacio a enfocar la historia de su personaje en relación con la de otros y con los acontecimientos históricos que pretende juzgar. Sin embargo, esa verdad —aunque sea limitada, particular— que logra representar no está en contradicción con su espíritu aristocrático: es la superación artística de él. Inclusive, la propia comparación que Alicata establece entre *El Gatopardo* y *La guerra y la paz* —para aclarar, a la inversa, su razonamiento— no desmiente este reconocimiento: más bien lo confirma en cuanto, si bien Tomasi di Lampedusa da la espalda a la hazaña garibaldina, también es cierto que Tolstoi da la espalda a la revolución soviética; de modo que la comparación puede ser resolutive solamente en el sentido de que Tolstoi, observador agudo de la sociedad de su época, no cierra los ojos ante la realidad (del mismo modo que Balzac, propenso a la nostalgia del viejo tiempo, no se niega a comprender y a criticar el nuevo), mientras el príncipe de Lampedusa tiende a sacudirse de encima la historia con una aristocrática encogida de hombros, y a disolverla en su escepticismo fatalista, funéreo. Vale decir, la comparación puede concluirse con el reconocimiento de que Tolstoi (al igual que Balzac) es un gran escritor, mientras Tomasi di Lampedusa es un escritor mucho menos genial y comprensivo. Pero todo esto no excluye de modo alguno la exigencia o la posibilidad de captar aquella verdad que, dentro de sus límites, nos comunica artísticamente el aristócrata siciliano: ya lo demuestra Alicata cuando define maravilloso el inicio de la novela.

¹¹ *Literatura y revolución según Lenin* (por Mario de Micheli), en *Il Politecnico*, 1948, no. 35, p. 87.

po, de legitimar de modo riguroso una poética del realismo socialista.

No se puede aducir, a no ser en un razonamiento superficial que estos resultados conlleven una dimisión del carácter militante de la crítica; al contrario, nos brindan los medios para hacer posible y para estimular una crítica militante más iluminada y rigurosa, más aguerrida, más estratégica y, en suma, más militante en cuanto más dispuesta a reconocer, a comprender (y no a censurar en nombre de una malentendida economía de método o, peor todavía, en nombre de intereses de clase concebidos restrictivamente) los valores cognoscitivos grandes y pequeños, alcanzados por cualquier expresión propiamente artística del pasado o del presente, cualquiera que sea su procedencia.¹² La actividad crítica no puede dejar de tener siempre un carácter positivo, aun cuando los valores poéticos estén ausentes (véase Gramsci); o sea, debe ser una crítica *de tendencias* y no una crítica inconsiderablemente *tendenciosa*; ha de inclinarse, de todos modos, hacia una posición cultural no subalterna sino dirigente; tiene que ser independiente de la adhesión o del rechazo inmediatos, pasionales, de los aspectos ideológicos de la obra de arte; y llegar a dominarlos, a precisar y a explicar sus valores y sus límites histórico-culturales a la luz de la concepción, histórico-materialista, cuya superioridad resultará así comprobada, no simplemente enunciada o impuesta. Es evidente que educarse —y educar— en este sentido predispone a una conciencia crítica más severa, en función de una *restitutio ad integrum* a la obra poética de sus méritos de poesía, más allá de cualquier esquema exterior apreciativo del contenido;

¹² Más allá de una intención puramente polémica, el juicio *militante* sobre la obra de arte es tanto más fundado y productivo (no capciosamente) en cuanto presupone o implica un juicio cultural (y por ende comprensivo de los valores estéticos): negar la necesidad de esta mediación significa justificar la legitimación teórica (absurda) de la incompatibilidad entre la crítica *militante* y la *histórica*; legitimación que el método materialista rechaza, y que revela su procedencia idealista-crociana al desvalorar toda crítica específica verdadera, y no formalmente cultural, que le sigue. A este propósito debemos decir que (desde la post-guerra en adelante) no han sido inmunes a simplificaciones “ideológicas” unilaterales las orientaciones de la crítica marxista italiana, demasiado dispuesta a confundir el *realismo* como concepción estética con un *realismo de tendencia*, así como a aceptar las consecuencias que esta confusión lleva inevitablemente consigo cuando se llega a un juicio sobre los hechos artísticos. Esto explica por qué, para dar un ejemplo, se ha podido anteponer, como ejemplar, la experiencia de Pratolini, mucho más circunscripta y fragmentaria, a la de Pavese. La acogida favorable que una de las novelas de Pratolini, *Metello*, ha encontrado entre muchos críticos marxistas —y de los más autorizados— es sintomática de cuán limitada (y paradójica) es esa orientación crítica. En nombre de un “contenido” considerado sólo abstractamente, se ha llegado a señalar como un ejemplo de construcción realista la estructura sociológico-naturalista pedestre de *Metello*, deformando o mortificando el propio criterio lukacsiano de lo *típico* artístico. No cabe duda de que, entre todo lo que ha obstaculizado el camino del “realismo” en Italia, han tenido una importancia considerable las tendencias esquemáticas “contentidistas”, a través de las cuales ciertos críticos de orientación marxista han tratado de liberarse de una formación estética crociana que requiere, para ser superada, la elección de caminos muy distintos y soluciones mucho más comprometedoras.

y que no conlleva, en el ámbito de la crítica en concreto, una carrera metódica al “acaparamiento ideológico”. Este enfoque responde bien, entre otras cosas, a la exigencia de resolver el problema metodológico —que Lukacs ha planteado sin solucionarlo— de la poesía llamada “decadente”; es decir, a la necesidad de superar críticamente la tesis de la incompatibilidad entre la ideología burguesa y la poesía: tesis que ya se daba polémicamente por absoluta, a pesar de las desmentidas históricas decisivas, indiscutibles de Proust, Kafka, Joyce, Eliot, etc., y que, por consiguiente, constituía el *locus minoris resistentiae* en el método de la crítica literaria materialista.

En otras palabras, se trata de realizar la conjunción entre la crítica *miilitante* y la crítica *histórica*, de resolver la relación existente entre ellas, en el plano de un método riguroso; es decir, de superar los límites y los equívocos propios de la crítica sociológica vulgar, la cual, como decía Banfi, “se conforma con un empirismo histórico banal, inorgánico, y con una determinación de valores basada en mitos especulativos arbitrarios”. Para los marxistas se trata, en suma, de “aprestar las armas ideológicas más refinadas y decisivas” también en el campo de la estética.

ROGER GARAUDY
REALISMO SIN RIBERAS*

Para un marxista, intentar, en 1964, definir el realismo, es una tarea difícil y arriesgada.

En primer lugar, porque el problema no es nuevo. El problema del realismo socialista fue materia, sobre todo en 1934 y 1956, de apasionadas discusiones y conclusiones que se tenían por perentorias.

Pero a partir de esas tesis se cometieron graves errores. ¿Cuál era la fuente de ellos?

El error no estaba en hacer valer las exigencias primordiales de la lucha, sino en desconocer las condiciones propias de la creación artística y en ignorar el nivel específico a que puede insertarse el arte en esa lucha.

El error consistía particularmente en asimilar la estética a la teoría del conocimiento.

Engels definió excelentemente lo que caracteriza la objetividad: "la realidad tal como es, sin ningún aditamento extraño". En efecto, la verdad científica se alcanza cuando se elimina de nuestra representación de lo real toda huella de subjetividad.

Pero no se puede trasladar esa definición del dominio de la teoría del conocimiento al de la estética.

El conocimiento vale por su objetividad; el arte, por su humanidad.

La realidad científica exige la ausencia del hombre.

La realidad artística, por el contrario, exige su presencia.

Lo que me interesa en un frutero de Cezanne no es la presencia de las manzanas, sino la presencia de Cezanne.

Lo que distingue fundamentalmente a la investigación científica de la creación artística es que, en esta última, el acto creador del hombre no es un medio, sino un fin.

Para Marx, el arte es una prolongación del trabajo. El arte es una de las formas de la "humanización de la naturaleza", de la reconstrucción del mundo de acuerdo con un plan humano. Después del trabajo, constituye uno de los umbrales franqueados por el hombre en su superación de la animalidad: el animal, escribe Marx, sólo transforma la naturaleza respondiendo a las necesidades de la especie a la que pertenece, en tanto que el hombre es el único que es capaz de producir universalmente, a la medida de toda especie, libremente, es decir, "según las leyes de la belleza".

Lo propio del trabajo humano es crear, más allá de la naturaleza, otra naturaleza, específicamente humana.

* Publicado en la revista *Europe*, nos. 419-420, París, 1964, pp. 334-341. Trad. de A.S.V.

El arte, que es una forma del *trabajo* y no una forma del *conocimiento*, no es por tanto sólo un reflejo o una imitación de la naturaleza, sino ante todo una creación humana. Al transformar la naturaleza, el hombre se transforma a sí mismo. Transforma, o más bien forma, sus propios sentidos: "el ojo se vuelve humano, en la medida en que su objeto se vuelve un objeto humano".

La realidad, por consiguiente, no puede ser definida de una vez para siempre y menos aún nuestra percepción de ella.

"La formación de los cinco sentidos —agrega Marx— es el producto de toda la historia de la humanidad." Corresponde al pintor, en cada época, cobrar conciencia de las nuevas leyes de la mirada al fijarse en nuevos objetos. Es digno de notarse que Matisse, por ejemplo, haya redescubierto, en su experiencia de pintor, muy exactamente la tesis de Marx acerca del desarrollo histórico de los sentidos. "Los sentidos —escribe— tienen un grado de desarrollo que no proviene del ambiente circundante inmediato, sino de un momento de la civilización; nacemos con la sensibilidad propia de una época determinada de civilización."

Repitémoslo: ni la realidad ni el realismo pueden ser definidos de una vez para siempre.

El realismo no tiene riberas porque su desarrollo no tiene término, como tampoco conoce términos el desarrollo de la realidad humana. Este viaje del realismo no tiene fin ni puerto definitivo ni última escala, aunque lleve el nombre prestigioso de David o Courbet, de Balzac o Stendhal.

De ahí se deduce este corolario: un pintor que se tiene por realista y pinta como si Cezanne, Picasso, Matisse, Kandinsky, Delaunay y otros no hubieran existido, no es nuestro contemporáneo; incluso aunque tenga cosas admirables que decirnos, no podrá decirlos en un lenguaje capaz de emocionarnos. Es algo así como si se hiciera el elogio del socialismo o de la cibernética en latín.

El pintor habla una lengua muerta si se contenta con recurrir, para expresar las nuevas realidades de nuestro tiempo, a las admirables soluciones técnicas descubiertas por los maestros del Renacimiento para responder a las cuestiones de su época y a las realidades de ella.

Sólo puede ser un realista contemporáneo un verdadero realista —y, con mayor razón, un realista socialista— es decir, un realista que ha cobrado conciencia de la significación profunda de nuestra época, que es la época del paso al socialismo, y de su responsabilidad personal con respecto a ese paso—, quien haya asimilado todas las conquistas anteriores de la humanidad y quien, después de haber integrado ese rico legado de formas de expresión y de creación elaboradas por el trabajo de los hombres de todos los siglos y de todos los pueblos —desde los frisos de Fidias a los mosaicos de Ravena, desde Poussin a Cezanne o Picasso— sepa descubrir el lenguaje propio para la expresión y creación de realidades y valores de nuestro tiempo.

Además, será preciso también que no mutile la realidad en ninguna de sus dimensiones: un paisaje, un desnudo o una naturaleza muerta son

realidades, pero la angustia o la alegría, el amor o la rebeldía, también lo son. En todas las épocas, lo que hace grande a las obras, es el grado de realidad interior, humana (la emoción y el documento, decía hace poco Pierre Abraham) que el artista ha sabido incorporar a la realidad. La realidad exterior y la realidad interior (natural o social) no pueden ser disociadas en el arte. Toda gran obra engloba en su seno esos dos componentes, y si se renuncia a esa tensión, no quedará más que un naturalismo fotográfico y pasivo en un polo, y un subjetivismo fantástico, incapaz de establecer una comunicación humana con un público, en el otro. "Lo exterior —decía Hegel— es la expresión de lo interior", y viceversa.

Si se descarta la falsa antítesis de la realidad interior y de la realidad exterior, se podrá superar asimismo la falsa antítesis de la forma y del contenido, pero para ello se precisa, ante todo, no identificar el contenido con el asunto.

No se trata, desde luego, de despreciar la importancia del asunto: no nos es indiferente, de ninguna manera, que Picasso escogiese para pintar el tema de Guernica o el de la guerra y la paz. Aunque el asunto —según una expresión a la que Cezanne dio pleno sentido— no sea más que el "motivo", es decir, etimológicamente, lo que pone al pintor en movimiento, lo que da el primer impulso a su trabajo creador, tiene una gran significación: aunque no es todavía un testimonio de su arte, sí puede serlo de su pensamiento, de la conciencia que tiene el artista de la significación de la realidad de su época, y de su intención de situarse con respecto a ella. Pero justamente porque el asunto se halla en el plano de la intención, no nos permite aún penetrar en el arte propiamente dicho. El asunto no define por sí solo el *contenido* de la obra de arte.

En primer lugar, porque la creación artística no se reduce a pasar de lo abstracto a lo concreto; no consiste en ilustrar con imágenes una idea teórica. Stendhal nos proporciona a este respecto un ejemplo elocuente: durante el baile organizado por la marquesa de Marcilly, Lucien Leuwen se detiene ante un cuadro que representa el retrato de un joven escocés, y Stendhal escribe: "En la fisonomía de ese niño, el pintor, que sin duda alguna *pensaba* mejor que dibujaba, había intentado unir a las amables sonrisas de la primera edad una frente cargada de los altos pensamientos del genio. El pintor había conseguido así una asombrosa caricatura que tenía algo de monstruoso."

Ante ciertas obras que pretenden atenerse al realismo socialista, hemos experimentado un malestar de ese género, y no por culpa de sus autores, a veces muy bien dotados, sino por culpa nuestra, ya que les hemos sugerido una concepción falsa del realismo y de la posición del partido en la literatura y las artes.

Pongamos un ejemplo para precisar la distinción entre asunto y contenido. Los asuntos de los cuadros de los pintores del Renacimiento eran, en su mayor parte, asuntos religiosos, y, sin embargo, esas obras no nos enseñan religión sino humanismo; nos dan de la naturaleza y del hombre una imagen que sugiere, sobre todo, la grandeza y la belleza del hombre,

su confianza como dueño y señor del universo; nos dan asimismo una lección pagana y no mística del sentido de la vida. Y esto lo logran con su propio arte, con su tratamiento de la perspectiva, que hace del hombre el centro y la medida de todas las cosas, con su ciencia de la anatomía que exalta el esplendor del cuerpo y convierte, por ejemplo, a un San Sebastián en un atleta griego; lo logran, finalmente, mediante su tratamiento del dibujo y del color que da al hombre una realeza musical y poética en el mundo creado por él.

Si abordamos dialécticamente el problema de las relaciones entre contenido y forma, no está excluido que en ocasiones nos veamos impelidos a considerar que el *contenido* más profundo de una obra de arte es precisamente su *forma*, es decir, el modo de afirmarse la presencia del hombre en la interpretación del asunto. "El asunto —decía Delacroix— eres tú mismo."

Y puede suceder que, al pintar tres cebollas sobre una mesa, Cezanne nos dé un sentido más vivo de la presencia del hombre, de su poder creador, de la grandeza y, por tanto, de la responsabilidad de su destino, que cincuenta cuadros de Bonnat que representan personajes o acontecimientos históricos.

Esto no significa, desde luego, que haya que pintar exclusivamente cebollas, sino pura y sencillamente que la nobleza del asunto no es suficiente para comunicar a la obra de arte su grandeza y que puede ocurrir que se trate de defender buenas causas con obras malas. Señalemos, por otra parte, que en ese caso se les defiende mal.

Picasso, en cambio, no es menos entrañable para nosotros cuando pinta *El rapto de las Sabinas* que al ofrecernos *Las masacres de Corea*; Aragon cuando evoca a Aurélien, que al escribir *Los comunistas*; Jean Lurçat cuando su tapiz canta al sol o un gallo, que al ilustrar el poema *Libertad* de Eluard.

¿Por qué? Porque toda obra de arte auténtica, al hacernos sensibles la fuerza y el poder del hombre, del hombre creador, imprime profundamente en nuestro espíritu y nuestro corazón, el sello de la belleza del ser humano, crea con ello la exigencia de volver a encontrar en la realidad cotidiana la misma grandeza y la misma belleza, y nos hace insoportable todo lo que afea, mutila y humilla a los hombres. Justamente a este nivel de la presencia humana —que es indivisiblemente forma y contenido de la obra— el arte desempeña un papel pedagógico y militante, pero no al nivel de la estampa o de la directiva inmediata.

Una tercera antítesis falsa es la que pretende, despreciando toda dialéctica, oponer realismo y abstracción.

Partiremos aquí de una analogía con la teoría del conocimiento. (Se trata sólo de una analogía ya que hemos insistido antes en la necesidad de no transponer mecánicamente los problemas de la teoría del conocimiento a la estética.)

En sus *Cuadernos filosóficos* (p. 165, ed. esp.), Lenin señala que "el pensamiento que se eleva de lo concreto a lo abstracto, siempre que sea correcto... no se aleja de la verdad, sino que se acerca a ella", dado que con ello capta no ya la apariencia sensible sino las relaciones internas.

Una idea, por abstracta que sea, sólo tiene sentido y valor con referencia a lo real; si no revela ninguna relación interna de la realidad, si no mantiene vínculo alguno con lo real, no es propiamente una idea.

Algo análogo sucede con la obra de arte.

¿En nombre de qué principio podríamos prohibir a un artista su empeño en captar lo real a cierto nivel de abstracción o en tratar, por ejemplo, de captar los ritmos esenciales o la estructura íntima de las cosas, presentarnos en una obra un microcosmos, una contracción de lo real, alejada forzosamente de la apariencia sensible inmediata?

Cuando Picasso, por ejemplo, dibuja centenares de veces el mismo buho o el mismo toro hasta lograr dibujarlo con los ojos cerrados, como una rúbrica en un gesto que proviniera del interior de él mismo; cuando Matisse dibuja centenares de veces la misma hoja de roble hasta que, al eliminar el detalle y la anécdota, desprende de ella las líneas de fuerza y el ritmo interno, hasta que “la mano canta” como él dice; cuando un artista crea así una forma que es al objeto lo que el alma al cuerpo, como escribe el padre Régamey, esta *abstracción objetiva*, por lejos que llegue, puede ser perfectamente una forma de realismo.

Del mismo modo, si un pintor que parte de la realidad interior, del deseo de expresar la angustia o la alegría, busca —como Van Gogh— “expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas” y elabora un lenguaje plástico y cromático para expresar —como hace la música con los sonidos— esa realidad con el mínimo de referencias al mundo exterior, esa *abstracción subjetiva* puede ser también una forma de realismo.

Ya veo venir la objeción. Cuando Manessier escribe: “Mis telas quieren ser el testimonio de una cosa vivida por el corazón y no una imitación de una cosa vista por los ojos”, es fácil acusarle de individualismo, pero si se analiza en términos marxistas la significación de esa “necesidad interior”, si no se ve en ella, como Kandinsky, el mensaje intemporal de una trascendencia, sino por el contrario, desmistificando esa concepción para extraer de ella su “médula racional”, se descubre en el individuo, de acuerdo con la tesis de Marx, el conjunto de sus relaciones sociales, entonces podremos perfectamente concebir que, en un artista que participa en el movimiento de su época y tiene conciencia de su responsabilidad hacia ella, la obediencia a esa “necesidad interior” puede ser la respuesta al llamamiento de la ley profunda de nuestro tiempo y de nuestro pueblo.

Así, pues, trátese de la abstracción objetiva o de la abstracción subjetiva, puede existir un *realismo abstracto*. A decir verdad, yo me pregunto por otra parte si en el arte y el realismo de todos los tiempos no ha habido siempre un componente abstracto que sólo nuestro siglo ha aislado en toda su pureza.

Tengo plena conciencia de las inquietudes y cóleras, tal vez, que suscitará el hecho de proponer este concepto de “realismo abstracto”.

Sólo pido que se le examine en su contexto y, particularmente, que se tengan en cuenta las siguientes observaciones:

1] Que esta concepción del arte implica que no hay arte auténtico

que no sea realista, es decir, que no se elabore sin referencia a la realidad, indivisiblemente exterior e interior, y sin conciencia de la responsabilidad del artista respecto a esa realidad.

Rechazar la oposición entre realismo y abstracción no significa de ninguna manera que nada se oponga al realismo.

Lo que se opone al realismo es, en primer lugar, el irrealismo, o sea, todo lo que idealiza falsamente el presente o esquematiza de un modo arbitrario el porvenir: el arte académico, el arte de los *pompieri*, como se dice, desde las telas de Bouguerau hasta el periodismo sensiblero.

También se oponen al realismo ciertas pretendidas "abstracciones" que pugnan por renovar, en 1964, con el pretexto de la pintura instantánea, las viejas experiencias de hace cuarenta años sobre la escritura automática, experiencias que en tiempos del surrealismo y el dadaísmo pudieron tener un valor liberador, pero que hoy no son más que la explotación de un pasado ya superado. Siempre es un espectáculo triste el de los jóvenes viejos o el de los viejos pueriles, llámense Pollock o Mathieu.

Se opone asimismo al realismo la sedicente "pintura espectáculo" que, con el pretexto demagógico de brindar a los hombres un ambiente sereno y decorativo, pone en tela de juicio el concepto mismo de pintura al proponernos como obra de arte un amontonamiento de envases de Coca Cola.

Esto por lo que toca a nuestras fronteras.

2] Esta concepción del arte y del realismo, lejos de llevar al abandono, es la más exigente. Ante todo porque implica la integración de toda la cultura del pasado, y también porque hace del creador no un solitario, sino la expresión suprema de su tiempo. "Pintar bien —escribía Cezanne— significa, a despecho de sí mismo, expresar su propia época en lo que tiene de más avanzada. . . Un pintor que sabe su gramática. . . quiéralo o no, traduce en su tela lo que la mente mejor informada de su tiempo ha concebido o está en vías de concebir. . . Giotto corresponde a Dante, Poussin a Descartes."

En efecto, la obra de arte es grande en la medida en que encarna las angustias y esperanzas de un pueblo o de una época, en el sentido en que Stendhal decía que "el arte es la moral construida. . . una promesa de felicidad".

Es mucho exigir de un artista que escuche el canto del río, es decir, que no sólo tenga conciencia y conozca todas las creaciones del pasado que han elaborado el lenguaje de su arte, sino también de la realidad dinámica y viva de la sociedad de su tiempo, del hombre que lucha y se hace a sí mismo.

Esto por lo que toca a nuestras exigencias.

3] Pero eso no es todo. La toma de conciencia que esperamos de nuestros artistas no sería suficiente si se limitase la realidad a lo que existe. La realidad, cuando se trata del hombre, no es sólo lo que él ha conquistado, sino también lo que aún le falta, lo que el hombre no es todavía. Un realismo auténtico debe integrar también esa dimensión que los cristianos llaman la trascendencia y que nosotros, los marxistas, llamamos sencillamente el porvenir.

Nosotros esperamos de nuestros artistas —y cuando digo “nuestros artistas” no me refiero únicamente a los artistas comunistas, sino también a los artistas de nuestro tiempo o que anhelan ser de nuestro tiempo— que nos hagan presentir todo lo que ignoramos aún de nosotros mismos, que nos hagan experimentar esa carencia y el deseo apasionado del hombre total, que expresen el comienzo de lo que no se ve todavía, pero cuyo germen palpita, sin embargo, en nuestro siglo; que nos enseñen a contemplar y a desear las realidades que están aún por nacer. Que nos den el conocimiento y el amor del mañana.

Esto por lo que toca a nuestras perspectivas.

No les pedimos panfletos de propaganda inmediata ni consignas para el combate cotidiano, cosas perfectamente respetables e indispensables, pero de un orden que no es específicamente el suyo.

Lo que esperamos —iba a decir lo que tenemos derecho a exigir, y cuando digo “nosotros” no hablo solamente en nombre de un partido, aunque sea el mío y al que debo mis razones más altas de vivir—, lo que los hombres que aman el porvenir tienen derecho a esperar de quienes son, entre ellos, más eminentemente creadores, es que incorporen a su sangre el testimonio de nuestro combate y, a partir de esto, descubran los signos y el lenguaje que habrán de permitirles proyectar ante nosotros, a la manera de los grandes mitos del pasado, de *La Ilíada* a la *Canción de Rolando*, de los vitrales de la Sainte Chapelle a las composiciones de Poussin, y a la *Joie de Vivre* de Matisse o al *Fou d'Elsa*, la imagen más alta o la más exigente que los hombres se hacen de sí mismos.

Así concebido, el realismo no es un método, sino una actitud, una forma de presencia en el mundo, la del materialismo dialéctico, que descansa en la conciencia de que:

1o.] el mundo, como escribe Aragon, existía antes de mí y seguirá existiendo cuando yo haya desaparecido de él,

2o.] este mundo y la visión que de él tengo no son inmutables sino que se hallan en perpetuo devenir,

3o.] cada uno de nosotros es responsable personalmente de ese devenir.

Al tratar de definir el realismo, no me propongo en modo alguno enseñar nada a los artistas y menos aún decirles lo que deben pintar y cómo pintarlo, pues eso sería volver a incurrir en errores pasados y superados, sino simplemente descartar falsedades *a priori* y criterios demasiado estrechos que permiten tan fácilmente condenar y excluir.

No puede existir realismo acabado en una realidad que jamás lo está.

Rechazar una definición cerrada del realismo es pura y sencillamente no tener la pretensión de situarse al fin de la historia —¡como si ésta pudiera tener un fin!— y pronunciar un juicio final.

Para un marxista, es decir, para un hombre que tiene conciencia del desarrollo infinito de la realidad así como de los valores, la sabiduría primordial consiste en reconocer que en esas materias —al igual que en muchas otras— el juicio final es que no hay tal juicio final.

KAREL TEIGE
PROGRESO Y DECADENCIA,
VANGUARDIA Y DECADENCIA*

Lenin ha insistido no sin razón en el hecho de que hay que adueñarse de las posibilidades principales del trabajo, científico, artístico y técnico, elaborarlo críticamente y desarrollarlo para el socialismo, así como en la necesidad de conocer toda la herencia cultural hasta el presente, revalorarla a la luz del marxismo y ponerla al servicio de éste. En oposición a esto, muchos escritores y teóricos del arte proletario adoptan mecánicamente una actitud parcial al dirigirse únicamente al arte de la época revolucionaria de la burguesía, o bien al arte de la época en que la burguesía era aún una clase progresista¹ y rechazan, sobre todo, el arte de vanguardia de las últimas décadas al que denominan sin distinción "arte decadente". Los que, al parecer, han sacado su teoría marxista del arte de los ataques filisteos de Plejánov contra el impresionismo y el cubismo (escritos en el tono de un Prudhomme) en su obra *El arte y la vida social* han comprobado, porque esto se encuentra ahí como negro sobre blanco, que "el arte de la época decadente debe ser decadente. Es inevitable".²

Así, pues, si el arte revolucionario debe sacar una enseñanza del tesoro de valores creados en el pasado, sólo tiene derecho, según parece, a volverse hacia la época en que la burguesía sólo desempeñaba un papel progresista, y, sobre todo, hacia la época en que era una clase revolucionaria, a saber: la época del clasicismo de la Revolución Francesa y el realismo de la época preimperialista, pero no a las épocas de decadencia, a la época imperialista y al tiempo del fin definitivo de la estabilización del capitalismo. Muy bien, pero Marx pensaba que incluso las funciones progresistas del

* De: *Los intelectuales y la revolución*, 1933. La presente traducción corresponde a un fragmento de la versión francesa de dicho estudio aparecido, con el título de "Los intelectuales y el socialismo", en *L'Homme et la Société*, no. 9, París, 1968.

¹ Es decir, la época del Parnaso y del realismo en literatura, del realismo en pintura, del clasicismo y del estilo Renacimiento en arquitectura y de la llamada música de concierto.

² Por otro lado, el propio Plejánov dice que si el arte de la época decadente es forzosamente decadente, esto no impide producir obras de gran calidad. Cae así en una contradicción: si el arte produce obras de gran valor no es decadente; no se halla en decadencia sino en ascenso; por tanto, el arte de una época decadente puede ser vigoroso y floreciente. El arte de una época semejante es decadente si refleja una clase decadente, su ideología reaccionaria y su cultura oficial. Pero si el arte se opone a la clase decadente, se fortalece en esta oposición y, en virtud del proceso específico de su desarrollo, rebasa el marco de la ideología oficial y se aproxima a la clase revolucionaria; entonces, el arte de una época en decadencia ya no es decadente, sino progresista. Así, pues, hoy el arte decadente no lo constituye el arte de vanguardia, sino las obras vulgares, fascistas, románticas o realistas, académicas o decorativas.

capitalismo eran, desde un principio, regresivas con respecto a muchos elementos de la cultura espiritual, particularmente la poesía y el arte. La cuestión es evidentemente complicada. La orientación hacia un arte de la época revolucionaria de la burguesía significa de hecho una orientación hacia el clasicismo académico, hacia el realismo y el naturalismo: una obra que trata de enlazar con esas tendencias ya caducas y volver a formas superadas muestra al público restos deformados, debilitados y repintados de rojo de las tendencias académicas muertas, rebasadas por la evolución y hace pasar estas obras por modelos del arte proletario. En el academismo y en el realismo pequeñoburgués no se puede encontrar hoy los embriones y elementos de un arte revolucionario proletario más elevado ya que se trata ahí de un arte históricamente superado. Sería antidialéctico esforzarse por suprimir algo, especialmente los resultados progresistas de las últimas épocas en la evolución de la creación artística que debe conocer grandes éxitos bajo el socialismo y una gran renovación para volver a formas ya rebasadas, resucitarlas, darles nuevo color, restaurarlas e imitarlas.

Así como Plejánov no comprendió el arte moderno de clase, así también los que hoy se adhieren a sus teorías estéticas rechazan con frecuencia la vanguardia artística contemporánea por considerarla como el fruto decadente de una época decadente. La superstición de Plejánov acerca de la época decadente sirve de base a una valoración errónea del pensamiento artístico y contemporáneo y de la vanguardia en general. Stanislav K. Neumann declara, por ejemplo, con una pasión revolucionaria, en los *Lidové Noviny* contrarrevolucionarios, que no comprende la poesía moderna ni el "cartel poetista" y que no quiere comprenderlos porque es el fruto de una época decadente y ¡eso es todo! A todos estos juicios sólo les falta una pequeña cosa: la dialéctica. La concepción de una "época decadente" no se presenta en la historia del arte en un sentido único ni es completamente demostrable. Veremos que el propio Plejánov no podía ignorar esto. La historia del arte demuestra que incluso en las "épocas decadentes" se puede comprobar un florecimiento del arte, de la poesía y de la filosofía, y que, por el contrario, las épocas de ascenso social y político pueden ser totalmente estériles desde un punto de vista artístico (la Norteamérica capitalista es el ejemplo más cercano de ello). La base económica no actúa sobre la supraestructura de un modo automático y seguro. El arte se halla sujeto a sus propias crisis y transformaciones, y sobre éstas las perturbaciones económicas y sociales ejercen una influencia muy débil o inexistente. "Cuanto más alejado esté de lo económico el campo concreto que investigamos y más se acerque a lo ideológico puramente abstracto, más casualidades advertiremos en su desarrollo, más zigzagueos presentará su curva." (Engels a Hans Starkenburg.)

Esta época decadente maldita también es en realidad una época revolucionaria. Época de desintegración de una sociedad antigua y de descomposición de una vieja cultura, momento en que se hunde esta vieja sociedad. Pero de esta desintegración sale la integración de un orden

nuevo. Los elementos y las formas que provocan la descomposición de la antigua sociedad y de la vieja cultura son, al mismo tiempo, los elementos que crean una nueva sociedad y una nueva cultura. Desde el punto de vista del materialismo dialéctico hay que distinguir la concepción de "decadencia", y hay que separar los elementos regresivos y reaccionarios de los elementos revolucionarios y progresistas. Reparemos en que uno de los movimientos más poderosos del siglo XIX, la escuela poética de finales del siglo (a la que se vinculó en sus comienzos André Gide) y que se había asociado al testamento poético del poeta-comunero J. Arthur Rimbaud, se llamaba a sí misma de un modo expreso la escuela de la decadencia. Estos poetas de los años 70 y 90 del siglo pasado habían aceptado el calificativo injurioso que la crítica regresiva e incomprendiva, y el público nutrido de modelos académicos les habían arrojado a la cara y lo convirtieron provocadoramente en consigna: en 1885 fue proclamada la "decadencia" en una revista que llevaba este título significativo: *Le Décadent*.

La consigna de "decadencia", grito de guerra, era la consigna de la negación y la destrucción de las normas estéticas superadas y de los códigos morales burgueses; era la lucha contra la burguesía oficial del Parnaso. Rémy de Gourmont demostró que la consigna así como el nombre de Decadencia eran ambiguos. Decadencia del arte, imitación y eclecticismo; fatiga espiritual, convención; y sin embargo la obra de los simbolistas era un signo de renovación y florecimiento del pensamiento poético. Las épocas de decadencia del arte no coinciden forzosamente con las de decadencia política y descomposición social: en la época de decadencia política de Francia después de 1871 (como en la época de decadencia de Roma en la antigüedad) se ve un ascenso valioso de la poesía. Gourmont (y también Nietzsche) afirma incluso que la época de decadencia política es un estado particularmente favorable al desarrollo intelectual: por el contrario, Alemania después de Sedan, casi dejó de existir desde el punto de vista cultural. Hoy la crítica literaria y la ciencia consideran la poesía decadente como la época de una creación artística muy intensa y rica del siglo pasado. La "decadencia" era la oposición al Parnaso academizado y oficial, que era, a su vez, la expresión más característica y profunda de la débil ideología burguesa. El contenido ideológico y emocional de la pretendida decadencia, de la poesía simbolista y fantástica, es totalmente opuesta al contenido de la ideología burguesa y pequeñoburguesa, a su moral, a su patriotismo, a su sentido de la belleza del que era precisamente expresión sobre todo el Parnaso académico. No es casual, por otro lado, que el falso arte demagógico fascista se dirija a las formas de la poesía parnasiana y a la novela realista de segundo orden. La escuela decadente, el simbolismo y el fantasismo han creado todas las formas básicas, todos los elementos creadores y los medios de expresión de la poesía contemporánea: el verso libre, las líneas de asociación libre, la sensibilización del material poético, la multiplicación de la riqueza de la imagen y de la imaginación, la supresión de la puntuación y la composición óptica (tipográfica) de los poe-

mas han enriquecido enormemente las fuentes de la poesía lírica. Cuando Mallarmé, el "príncipe de los poetas", hablaba de la época "que había sobrevivido a la belleza", expresaba con bastante claridad el hecho de que los "decadentes" comprendían que en la decadencia había que ver la época, es decir, la sociedad y no la poesía que justamente se destaca de esta sociedad. La escuela simbolista y los decadentes constituyen una oposición sectaria contra el estúpido filisteísmo y contra la cultura oficial hueca y falsa. La fuga a la "torre de marfil", al "jardín de los sueños", a los paisajes de ensueño orientales o exóticos, a los "jardines suspendidos", a los "paraísos artificiales" de la embriaguez, el deseo de alejarse mucho del sombrío mundo burgués y la poesía de la distancia en Baudelaire y Gauguin, son manifestaciones del aislamiento del poeta y del arte de la sociedad burguesa, así como de la rebelión contra la realidad capitalista de las fábricas ennegrecidas y de las ciudades inhumanas. Es una rebelión negativa. Los poetas que se excluyen y que han sido excluidos de una sociedad contra la cual no sabían luchar directamente, no sabían tampoco todavía en ese momento alinearse totalmente al lado de la lucha histórica. "El valor de su aislamiento de la burguesía y de su cultura, el valor de su rebelión negativa descansa en el poco valor de la sociedad que ha provocado esta revolución y ha hecho necesario este aislamiento..." (Bela Balazs).

Si Lenin ha insistido en que el socialismo asimile la última palabra del progreso técnico, las posibilidades más nuevas de la ciencia y los frutos más maduros de la cultura humana, en que se vincule a las conquistas más elevadas del desenvolvimiento científico, cultural, artístico y técnico alcanzadas en los últimos tiempos, y los desarrolle progresivamente según sus leyes y de un modo crítico, Plejánov ha proclamado decadente sin más la cultura de la época decadente y ha llamado decadente al arte de la época imperialista: el clasicismo academizado, el realismo y el naturalismo en la pintura, la escultura y la literatura son para Plejánov el gran arte, en tanto que el arte que comienza con el impresionismo le parece "vacío", falto de ideas, malsano y decadente. Es interesante señalar que estos juicios de Plejánov concuerdan perfectamente con los de los críticos de arte de las revistas *Narodni Politika*, *Zvon* y otras; que este género de ideas acerca del arte contemporáneo se encuentra hoy en todos los ideólogos fascistas y pequeñoburgueses más reaccionarios y más mezquinos. Por otro lado, puede observarse que la creencia de Plejánov en la decadencia del arte moderno de la nueva época es fiel a la tradición socialdemócrata, aún amenazadora. Ya el Congreso de la socialdemocracia alemana, celebrado en 1896 en Gotha, había protestado contra el carácter decadente del arte contemporáneo. (En esta época, los socialdemócratas habían protestado incluso contra el naturalismo de clase; pero ¿por qué? y ¡cómo! Protestaban contra las novelas naturalistas en nombre del moralismo burgués y las rechazaban ¡por su "inmoralidad"!) Franz Mehring que en el terreno de la teoría del arte y la crítica literaria no supo adoptar una actitud moderna y progresista y no reconocía el método del materialismo dialéc-

tico, sino que manifestaba más bien tendencias del pasado con respecto al academismo y al clasicismo, tuvo que hacer frente a un juicio tan vulgar sobre el arte: "No podemos considerar que sea justo decir —escribió entonces—, como se ha dicho en el Congreso del Partido en 1896 que el arte moderno, que vive en una época de decadencia, sólo puede ser el reflejo de esta decadencia. La época de decadencia que estamos viviendo es al mismo tiempo una época de renacimiento." Mehring, en esta cuestión, tenía más razón que Plejánov.

El arte de la decadencia debe ser, forzosamente, un arte decadente. Los adeptos de la ortodoxia plejanoviana lo han repetido hasta la saciedad. Sin embargo, en su *Introducción a la crítica de la economía política*, Marx había señalado la desigualdad del desarrollo económico con relación al arte. Y en su *Ludwig Feuerbach* Engels pone de manifiesto la gran significación teórica de los alemanes en la época de su mayor humillación política, su tendencia a la investigación puramente científica. . .

De acuerdo con la concepción leninista y en contra de las prevenciones de Plejánov, el arte revolucionario debe mirar a los momentos más elevados y más evolucionados del desarrollo artístico de las últimas décadas y, al mismo tiempo, reexaminar a la luz del marxismo la riqueza cultural y asimilar lo que puede ser fructífero posteriormente para la evolución socialista. No puede haber, ciertamente, retornos sentimentales al clasicismo y al renacimiento en la arquitectura, hacia el Parnaso, el naturalismo y el romanticismo en la literatura y la pintura, hacia modelos *made in U.S.A.*, en el cine. Podemos escoger nombres al azar: los autores revolucionarios no se remitirán en arquitectura ni a Garnier, Poreier, Semper o el Kaiser-Wilhelm estilo, sino Eiffel, Loos y Le Corbusier; en la novela, no volverán los ojos a Maupassant o Bourget, sino más bien a Gide, en la poesía tampoco a Sully-Prudhomme o François Coppée (autor del primer poema "social": "La huelga de los herreros"), o a Forgeron de Lesetin, sino a Rimbaud y Apollinaire; en la pintura, no mirarán a Brozik, sino a Picasso, etc. Por otro lado Marx y Engels no se han vuelto hacia Kant o Fichte, sino hacia el último peldaño de la larga evolución de la filosofía idealista, hacia Hegel; es decir, hacia el filósofo cuya filosofía era considerada, en la época del materialismo vulgar, como regresiva y contrarrevolucionaria en un ciento por ciento.

Declarar decadentes todas las obras literarias y artísticas de vanguardia y ver en ellas el producto de la descomposición capitalista, no es signo de una finura dialéctica ni de una crítica inteligente, ya que se olvida que en ella existen movimientos revolucionarios y se olvida asimismo dónde se sitúan estos movimientos revolucionarios. Los fascistas de todos los países exigen al arte un realismo heroico y el pathos romántico, y a la arquitectura, la dignidad clásica grecorromana (cf. Hitler, *Mein Kampf*); pero el arte revolucionario considera que su tarea importante es ésta: ligarse a las tendencias más evolucionadas, a las obras y a los métodos del arte contemporáneo que, habiendo sido rechazados por la burguesía y excluidos del dominio de la cultura oficial burguesa, rebasan el marco estrecho y

reaccionario de esta cultura y contienen muchos elementos valiosos capaces de obrar de un modo fértil y positivo. No entregarse a declamaciones sobre el arte decadente de una época decadente, sino estudiar el arte poderoso y progresista nacido de esta misma época reaccionaria y decadente, descubrir los elementos revolucionarios en el arte burgués de una época revolucionaria y poner de manifiesto esta contradicción entre el arte contemporáneo y la sociedad contemporánea; he ahí el fundamento de la tesis de Lenin acerca de la adquisición y la revaloración de la herencia cultural.

La adquisición crítica y la revaloración leninista de la herencia cultural significa lo siguiente: salvar los valores más elevados y más grandes de la cultura burguesa y luchar al mismo tiempo contra la cultura burguesa y sus fuerzas regresivas, luchar por superar esta cultura; pertrechar dialécticamente los valores supremos y positivos de la cultura burguesa con una lucha contra esta cultura y unirlos al movimiento revolucionario y ligarlos estrechamente a la obra de la cultura nueva y naciente del socialismo. La época decadente y la cultura decadente de la burguesía son decadentes porque todos los valores elevados y progresistas, creados en un medio cultural burgués, han sido creados en plena hostilidad y reacción contra la sociedad burguesa; de ahí que todas las obras artísticas verdaderamente importantes de la época moderna sean hoy manifestaciones vivas contra la ideología y la cultura burguesas. Son decadentes la época y la cultura que no son capaces de constituir un suelo nutritivo para las fuerzas creadoras más evolucionadas, desarrollándose en ellas y por ellas, y que, por el contrario, frenan esas energías. El arte de una época decadente no es, pues, forzosamente, decadente: en contraste con la sabiduría profesional, y exuberante, el arte progresista en el sentido de Plejánov, el arte de vanguardia (oprimido por la época decadente y la atmósfera cultural reaccionaria), el arte revolucionario declara una guerra a muerte a la época decadente y a la cultura decadente.

FERNANDO CLAUDÍN

LA REVOLUCIÓN PICTÓRICA DE NUESTRO TIEMPO*

I [...]

El hecho de la revolución pictórica parece generalmente admitido. La discusión comienza cuando se trata de definirla, analizarla, valorizarla.

A primera vista esa revolución aparece como desdoblada.

Tenemos, por un lado, una pintura, la llamada pintura del "realismo socialista", concentrada en la nueva gran realidad social de nuestra época: el pueblo trabajador dueño de sus destinos, su lucha, su trabajo, la construcción del comunismo. Pero esta nueva realidad aparece en esa pintura expresada en las formas ochocentistas (llegando, todo lo más en los últimos años, a un tímido impresionismo), rechazando las principales conquistas plásticas del siglo xx.

Por otro lado, estamos ante una tremenda, brutal, por momentos desconcertante, revolución formal. Paradójicamente, esta radical innovación formal se ha producido en los marcos de la sociedad burguesa y con la hostilidad del nuevo mundo socialista. En nombre del marxismo ha sido juzgada y condenada como simple expresión en el arte, de la decadencia y descomposición burguesas.

¿No ha llegado la hora de preguntarnos si las cosas son realmente así, si la revolución pictórica contemporánea es un simple eco de la agonía histórica del capitalismo, o si las nuevas formas, el nuevo lenguaje plástico, que la pintura moderna explora febrilmente, no son la expresión de nuevas realidades, de nuevos contenidos, que tienen una significación progresiva, incluso cuando no ponen en tela de juicio, *directamente*, los fundamentos de la vieja sociedad? ¿Si esa revolución formal no es una profundización en la expresión artístico-plástica de determinados aspectos de la realidad contemporánea?

A primera vista, la revolución social y la revolución pictórica marchan por caminos divergentes. Debemos examinar si esta situación refleja una contradicción objetiva, real, o si es el resultado de concepciones subjetivas que, en definitiva, tienen poco de común con el marxismo y con los intereses profundos de la clase obrera y del progreso social.

II

Si la revolución pictórica tiene, como veremos, sus raíces en el mundo de hoy, sus primeros atisbos aparecen en el alborar del xix y tienen nombre español: Goya.

* Del ensayo "La revolución pictórica de nuestro tiempo", en *Realidad*, no. 1, Roma, 1963, pp. 23-47.

Así como Francia dio su forma clásica, político-social, a la revolución burguesa, y de Alemania salió la formulación filosófica más acabada de esa revolución, con el sistema hegeliano, España expresó mejor que nadie en el terreno del arte, con el genio de Goya, la esencia contradictoria del gran cambio histórico.

Goya expresa el dramatismo de un periodo en el que se hunde un mundo y nace otro que tampoco es satisfactorio, que también es un mundo desgarrado. Traduce artísticamente el espíritu de la revolución, sus ideales progresivos, y al mismo tiempo su zona sombría. No es casualidad. Goya vive el drama de España en los comienzos de siglo, cuando la revolución burguesa española lucha a muerte contra el país que ha llevado esa revolución a su forma más acabada. Y ese drama, Goya no lo puede expresar plásticamente en las formas de un neoclasicismo académico. Le es preciso romper con ellas, liberarse. Situadas en su tiempo, las mejores creaciones goyescas, sus "caprichos" —esa especie de *"insurrección del alma atormentada"*, según la acertada expresión de L. Venturi— "los desastres de la guerra", su "pintura negra", podrían considerarse extravagancias formales, "chafarrinones", como para muchos de nuestros contemporáneos son las mejores pinturas abstractas de hoy.

Goya rechaza la distinción idealista entre lo bello y lo feo. Declara que no quiere copiar la naturaleza. Con él empieza la pintura "no terminada", abocetada, cuyo poder sugeridor no cesa de crecer hasta nuestros días. En Goya está en germen, no sólo el impresionismo, y, sobre todo, el expresionismo posterior, sino el moderno abstraccionismo expresionista. Hay en él una penetración genial para llegar con el color y el trazo, con la materia y las formas, a la significación plástica de la esencia de las cosas, de los sentimientos, del alma humana. Y esa aspiración de profundidad, de ir más allá de las apariencias ópticas, es uno de los rasgos sobresalientes de la pintura moderna. Por eso, nos parece que tiene razón L. Venturi cuando dice que *"así como la antigua poesía comienza con Homero, la pintura moderna nace con Goya"*.¹

Pero Goya sólo fue, y no podía ser en las condiciones de la España del xix, más que un Himalaya solitario. Francia, el país de la sociedad burguesa más avanzada, pasa a ser también el teatro de los principales fenómenos en la evolución pictórica.

El mundo burgués comienza muy pronto a resultar insatisfactorio para el artista. Su prosaísmo, su culto del dinero, su vulgaridad, resultan incompatibles con el arte. Pero el artista, reclutado en los medios burgueses, prisionero de la ideología burguesa, no ve aún en el proletariado más que un exponente de la vulgaridad reinante. No encuentra a su alrededor nada digno de ser expresado por el arte, salvo en momentos excepcionales (la revolución de julio — "La libertad guiando al pueblo"). Y busca la inspiración en un pasado idealizado o en el exotismo de países lejanos, que empiezan a ser conocidos al compás de la colonización capitalista. Como

¹ L. Venturi, *Pintores modernos*, Buenos Aires, 1953, p. 11.

se sabe, la máxima expresión de este movimiento romántico en la pintura es Delacroix, que debe mucho a las conquistas plásticas de Goya.

Poco a poco, se abre paso en algunos artistas la intuición o la conciencia, más o menos vaga, de la personalidad del proletariado, del significado de la lucha social. Adoptan una actitud crítico-realista frente a la sociedad burguesa. Es el caso de un Daumier o de un Courbet. Y también estos artistas, para plasmar plásticamente sus ideas, utilizan los hallazgos goyescos.

En Rusia, la tendencia crítico-social aparece con los "ambulantes", que van al pueblo en busca de temas y fustigan con su arte la arcaica realidad social de la Rusia zarista. Pero sus medios expresivos quedan en retraso. Están más cerca del neoclasicismo que de Goya y Daumier, más del naturalismo que de un realismo a lo Courbet.

En Francia y en otros países occidentales, al lado de la actitud romántica y de la realista-crítica frente al mundo burgués, aparece la tendencia a refugiarse en la *forma* artística, o en lo *específicamente* artístico. Si en la sociedad no hay nada digno del arte, ni en su cara burguesa ni en su cara proletaria o popular, al artista sólo le cabe retirarse al mundo de su espíritu, de su "yo" y buscar las formas más refinadas de plasmarlo artísticamente.

El fondo idealista de esta actitud es evidente, pero su filo hostil a la realidad burguesa no lo es menos. En la práctica, estos adalides del "arte por el arte" o del "arte puro" no hacían más que confirmar, a su manera, la tesis de Marx: "*la producción capitalista es hostil a determinadas ramas de la producción espiritual, tales como el arte y la poesía.*"² Plejánov la percibió también, pero a la hora de caracterizar y clasificar esta tendencia no tuvo en cuenta más que el primer aspecto, poniéndole el rótulo definitivo de "arte decadente".

El arte "realista" burgués, el que se enseñaba en las academias y gozaba del apoyo oficial, también era la expresión de la decadencia y descomposición de la sociedad burguesa, pero con el agravante de que en él no había ninguna reacción contra ésta, ni de fondo ni de forma, y complacidamente exaltaba los fastos, las personalidades, las hazañas bélicas, el patrioterismo y el fariseísmo burgués, idealizando la vida del pueblo. En la corriente "formalista" había, por lo menos, aquella hostilidad al medio burgués. No era un ataque a sus fundamentos, ni una toma de posición al lado de las nuevas fuerzas sociales progresivas, sino una reacción de tipo ético y estetizante contra la moral farisea y el gusto vulgar de una sociedad opuesta, por esencia, a toda manifestación elevada del espíritu, a la fantasía y la imaginación, en una palabra, a todo lo que es consustancial con el arte.

Lunacharsky tenía razón cuando escribía refiriéndose a la primera manifestación importante de la moderna revolución formal de la pintura, al impresionismo: "*No, no era un artista burgués* (habla de Renoir. F. C.). *Era un hombre ávido de felicidad, que supo encontrarla y derramarla ge-*

² Marx-Engels, *Sobre la literatura y el arte*, traducción francesa, 1954, p. 186.

nerosamente.”³ “En general, los mejores artistas impresionistas no fueron representantes de la burguesía dominante. La mayoría no la soportaban, la odiaban, despreciaban sus gustos y a los artistas que los servían.”⁴

La burguesía y su Estado eran conscientes de la hostilidad de la nueva pintura y para luchar contra ella explotaban el desconcierto que producía en el “gusto popular”. El impresionismo provoca el escándalo, se le cierran las puertas de las exposiciones y museos. A sus artistas se les trata como apestados. Jean Cassou recuerda, en su *Panorama des Arts plastiques contemporaines*, que todavía en 1900, cuando el presidente de la República francesa visita la exposición de pintura y llega a la sala de los impresionistas, el académico Gerome le corta el paso declamando enfáticamente: “¡Arrêtez, monsieur le Président, c’est ici le déshonneur de la France!”

Otra cosa es que posteriormente el Estado y la sociedad burguesa dirigiesen el impresionismo, academizándolo, como asimilaron el realismo de Courbet, procurando despojarle de su filo social.

Algo parecido ocurre con la actitud de la burguesía frente al arte abstracto, que nace en Rusia por los mismos años en que el cubismo nace en Francia. Cuando triunfa la Revolución Socialista en 1917 los creadores del abstraccionismo se ponen al lado del pueblo. Kandinsky, que lleva años trabajando en el extranjero, regresa a la patria y es nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Moscú, lo mismo que Malevich, Tatlin, Pevsner y otros. Participan activamente en la organización de la vida artística de la joven República Socialista. En 1920 aparece, en Moscú, el manifiesto del realismo de Pevsner y Gabo, del que son estas fórmulas: “1) Para responder a la vida real, el arte debe basarse en dos elementos fundamentales: el espacio y el tiempo. 2) El volumen no es la única expresión espacial. 3) Los elementos cinéticos y dinámicos pueden permitir la expresión del tiempo real, los ritmos estáticos no bastan. 4) El arte debe cesar de ser imitativo para descubrir nuevas formas.”⁵ Entre tanto, la Francia burguesa adopta una actitud hostil al arte abstracto, considerándolo un “arte bolchevique”.⁶

Una segunda etapa del arte abstracto se desarrolla en Alemania, bajo la República de Weimar. Los pintores, escultores y arquitectos agrupados en el Bauhaus investigan la aplicación de la nueva estética a la vida moderna. buscan una integración o colaboración de las artes plásticas, al servicio del progreso técnico. Pero llegan al poder los nazis y el arte abstracto es puesto fuera de la ley, el Bauhaus disuelto, los artistas tienen que emigrar.

Han de pasar bastantes años desde que Kandinsky pintó la primera acuarela abstracta (1910) para que los sectores más inteligentes de la burguesía comprendan que al fin y al cabo el arte abstracto no es tan peligroso, sobre todo desde que los marxistas lo han catalogado como “arte

³ Lunacharsky, *Artículos sobre arte*, edición rusa, 1941, p. 407.

⁴ Lunacharsky, *Ibid.*, pp. 405-407.

⁵ Marcel Brion, *Art abstrait*, 1956, p. 164.

⁶ Michel Ragon, *L'aventure de l'art abstrait*, 1956, p. 28.

burgués", "arte decadente".

En una palabra, la revolución pictórica moderna ha sido en su origen, y no ha dejado de serlo en su raíz más honda, pése a la especulación burguesa de que es objeto y a todas las mistificaciones idealistas, una expresión de la rebeldía del arte contra una sociedad que le es esencialmente hostil, un reflejo concreto de aquella incompatibilidad entre arte y burguesía, que señalaba Marx.

Pero ese es sólo un aspecto del problema. Las raíces profundas de la revolución formal en la plástica hay que buscarlas también en los inmensos cambios introducidos en la vida contemporánea por el gigantesco desarrollo de las fuerzas productivas, por la revolución técnico-científica.

El parcial destronamiento de la geometría euclidiana, iniciado por Lobachevsky y llevado hasta sus últimas consecuencias en la teoría de la relatividad de Einstein, pone en crisis las concepciones geométricas y espaciales que habían estado en la base de la pintura salida del Renacimiento. El átomo resulta ser un mundo complejo, en lugar de la forma más simple de la materia y el universo se ensancha infinitamente. Los modernos instrumentos electrónicos y radioelectrónicos de observación, ponen al alcance del artista y del hombre corriente la visión de vastas regiones del micro-mundo y del macocosmos. Se impone la concepción dinámica y dialéctica del desarrollo social, biológico, físico. Nuestra época se coloca bajo el signo del movimiento, de la velocidad. Hasta el dinamismo de la historia adquiere para el hombre de hoy una consistencia casi plástica. El gigantesco desarrollo de la técnica, de la industria, amplía en escala sin precedentes el lugar que en la vida del hombre contemporáneo ocupa esa "segunda naturaleza" creada por el trabajo humano a través de milenios. Comienza la conquista del Cosmos.

Entre las múltiples consecuencias de esa revolución técnico-científica, hay una que influye muy directamente en la pintura moderna acuciándola a la búsqueda de nuevas formas de expresión:

El desarrollo de la fotografía, más tarde, del cine y de la televisión; la gigantesca difusión de la imagen gráfica por la prensa y las revistas, han producido una verdadera invasión del orbe con imágenes plásticas del mundo visible obtenidas por medios mecánicos en constante y rápido proceso de perfeccionamiento. Lo que durante siglos fue coto reservado a la pintura, la representación plástica de las formas exteriores de la naturaleza, de la vida social, de la sociología humana, hoy es irresistiblemente invadido por la imagen fotográfica, impresa, filmada, televisada.

Se argumenta frecuentemente que la máquina fotográfica nunca podrá reemplazar al artista. Es una verdad muy relativa. Depende de lo que el artista quiera expresar. Si permanece en la superficie de las cosas, en sus apariencias externas, figurativas, puede ser superado por el objetivo fotográfico, cuya "sensibilidad" no cesa de afinarse, como se afina asombrosamente la "memoria" de las máquinas electrónicas cibernéticas. No hay que olvidar, por otra parte, que mucho depende de quién maneje la máquina fotográfica, como de quién maneje el pincel. Muy particularmente

el cine, integrando el tiempo, el espacio y el movimiento en la representación plástica de la realidad, es un temible adversario de la pintura.

Esto tiene un doble efecto: por un lado, el papel que históricamente ha jugado la pintura como registro plástico, gráfico, visual, de la realidad física o humana, ha caducado en medida importante; por otro, esa saturación de imágenes gráficas crea un estado psicológico especial en el público, que comienza a pedir de la pintura "algo" que no sea más o menos lo mismo que le proporcionan la fotografía, el cine y la televisión. ¿Puede la pintura darle ese "algo", esa emoción, ese sentimiento, ese conocimiento, que ninguno de los medios mecánicos de representación plástica puede proporcionarle? Es la gran interrogante que se levanta ante la pintura moderna, y su aventura actual, sus búsquedas, las apasionadas discusiones que suscita, tienen en gran parte como telón de fondo ese interrogante.

Aún conviene subrayar otro fenómeno, derivado también de los cambios sociales y técnico-científicos, que ejerce influencia considerable en la actual revolución pictórica: la universalización del conocimiento del arte.

El artista europeo vivió durante siglos casi encerrado en el marco del arte grecorromano y del arte renacentista. La expansión colonial del capitalismo primero, y la liberación de los pueblos coloniales en los últimos decenios; las investigaciones científicas, etnológicas, arqueológicas e históricas; la reproducción fotográfica y la facilidad de viajar; la circulación de exposiciones entre los países, descubrieron al artista occidental el arte negro, oceánico, precolombino, japonés, chino, etc., conmocionando su visión tradicional y contribuyendo poderosamente a crear nuevas concepciones artísticas, una nueva sensibilidad. Estamos lejos del tiempo en que Marx se planteaba el misterio de la atracción que a sus contemporáneos inspiraba el arte griego. Hoy hay numerosos "misterios" que explicar desde el ángulo marxista acerca de las afinidades, inspiraciones, que el artista y, en general, el hombre de hoy sensible al arte, encuentran en las artes de otros pueblos, de otras épocas: y en muchos de esos nuevos continentes artísticos descubiertos durante los últimos decenios, la abstracción y el simbolismo desempeñan un papel considerable. La influencia de este hecho en la pintura moderna es evidente. Basta recordar la importancia que las estampas japonesas tuvieron para los impresionistas, el arte negro para Picasso y otros muchos artistas, de nuevo el arte japonés para la llamada Escuela del Pacífico norteamericana, después de la segunda guerra mundial, y las referencias serían innumerables. Lo "nacional" sigue siendo muy importante para el desarrollo del arte, pero un arte que se encierra en lo "nacional", que no tenga en cuenta suficientemente este fenómeno de universalización del arte, se condena al empobrecimiento.

En resumen, el mundo ha cambiado en medio siglo más que en todo el desarrollo precedente de la humanidad. Estamos ante una nueva organización social, radicalmente distinta a todas las anteriores: ante una nueva realidad física (creada por el hombre); ante nuevos aspectos de la naturaleza, que eran desconocidos; ante un prodigioso desarrollo técnico-cien-

tífico; ante una nueva psicología humana. ¿Cómo es posible que en este vertiginoso cambio histórico no cambien el contenido y las formas del arte? ¿Cómo puede la pintura de hoy expresar los nuevos contenidos, las nuevas realidades, con el lenguaje plástico creado por el Renacimiento?

Sin embargo, así como la burguesía victoriosa con la gran Revolución Francesa, buscaba al principio sus formas de expresión artística en el mundo grecorromano, hoy parece como si el socialismo triunfante quisiera encerrar la visión plástica del mundo moderno en los cánones salidos del Renacimiento. ¿Pero puede la pintura de la época del comunismo, de la energía atómica, de la velocidad, de la conquista del Cosmos, del materialismo dialéctico, encerrarse en esos límites expresivos? Los marxistas debemos estar contra todo nihilismo cultural, debemos asimilar todo lo valioso que ha creado la humanidad, pero asimilar no es imitar.

III

Desde el impresionismo a nuestros días, las tendencias, escuelas y "modas" pictóricas se suceden a una cadencia acelerada. Impresionismo, neo-impresionismo, fauvismo, expresionismo, cubismo, constructivismo, surrealismo, neo-figuración, etc., se suceden o desarrollan paralelamente, produciendo a primera vista una impresión de caos, de innovación por innovación, de búsqueda febril y gratuita de la originalidad. No es fácil distinguir lo esencial de lo accesorial, el diamante de la escoria.

Sin embargo, a través de ese movimiento acelerado, y dejando de lado lo simplemente publicitario, exhibicionista, así como las interpretaciones idealistas o místicas, tomando la obra pictórica en sí, en ella parecen transparentes dos aspiraciones que van en la dirección del progreso humano:

1) Una voluntad de profundizar en la realidad, yendo más allá de las apariencias, de lo exterior; un afán de aprehender y expresar plásticamente la esencia de las nuevas realidades, físicas, sociales, humanas.

2) Una investigación y elaboración más profunda de los recursos expresivos del color, la línea, el grafismo, la materia (las nuevas materias que la técnica pone al alcance del artista), las formas; en una palabra, del léxico y la morfología de la pintura. Investigación no es el paisaje sino la luz. Y para pintar algo tan impalpable como la luz atmosférica hace abstracción, prescindiendo o relegándolos a un lugar secundario, de otros componentes tradicionales de la pintura salida del Renacimiento: el volumen, la construcción de los cuerpos, la perspectiva del espacio tridimensional, el claro oscuro (cuya finalidad esencial no era la luz sino el modelado de los volúmenes), la continuidad de los tonos (introduciendo el divisionismo), etc. Ya Velázquez había logrado refinadas evocaciones de la luz atmosférica, y probablemente hasta el impresionismo, nadie le superó en este terreno. Pero el virtuosismo atmosférico de Velázquez está aún íntimamente asociado a los cuerpos, a la construcción tridimensional del espacio. El impresionismo es el primer intento de *abstraer* plásticamente la luz atmosférica. El intento impone sacrificios, pero tiene sus recompensas en el do-

minio del color, en el enriquecimiento de la sensibilidad del artista y del espectador, aunque al principio choque con el gusto y los hábitos visuales enraizados.

El impresionismo, que abre la marcha de la revolución pictórica contemporánea, aparece, ante todo (aunque no sea sólo) como una investigación de la luz por el color. Si el paisaje le sirve habitualmente de pretexto, de soporte, lo que quiere representar, ante todo, no gratuita, sino al servicio de aquella voluntad de expresar plásticamente la esencialidad del mundo.

El neo-impresionismo es un intento de sistematización casi científica del impresionismo y lleva, por un lado, a su academización y, por otro, a su negación, a la construcción, a la solidificación, tendiendo así el puente a la reacción más radical contra el impresionismo, el sólido constructivismo de Cezanne.

Si los impresionistas tratan de profundizar en el poder expresivo del color para llevar al lienzo algo tan impalpable como la luz, Cezanne se apodera del color para traducir más vigorosamente que en ninguna pintura anterior la construcción volumétrica, la solidez del mundo físico y humano. De la abstracción de la luz pasamos a la abstracción del volumen, de la estructura volumétrica, no sólo de las cosas en el espacio, sino del espacio mismo. "*Tratar la naturaleza por el cilindro, el cono y la esfera*",⁷ es su divisa. El color es el modelador y el modulador. Ahora el papel del paisaje, de la figura humana o de las manzanas, es el simple soporte para representar otra cosa: el volumen, la estructura material, también la pesantez. Cezanne acierta a hacer plásticamente sensible la ley de la gravedad, como más tarde Kandinsky el estado de imponderabilidad.

Sería erróneo pensar que porque el impresionismo y el cezannismo se concentran fundamentalmente en la representación plástica de las realidades físicas, el hombre está ausente de su obra. Sin hablar de cuando está presente en el lienzo (y es interesante subrayar que cuando así ocurre no es el capitalista, ni el aristócrata, ni el militar, el que aparece, sino el ciudadano corriente) lo humano aparece, sobre todo, en la tarea misma que se plantea el artista, en esa voluntad de llegar más allá de lo que la pintura había llegado hasta entonces, en la representación plástica de determinadas realidades naturales; en la aparición, a través de su obra, de un nuevo nivel de la sensibilidad humana.

En Van Gogh hay una obsesión alucinante, que le lleva a la locura y el suicidio, por arrancar del color todas sus capacidades expresivas, no ya para la representación de una realidad física, sino, ante todo, del alma humana. "*He intentado expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas.*"⁸ Un color exaltado y un ritmo de vértigo imprimen a los mejores cuadros de Van Gogh un movimiento no solo físico sino espiritual,

⁷ Carta de Cezanne a Émile Bernard, citada en *Panorama des arts plastiques contemporaines* de Jean Cassou, 1960.

⁸ Maurice Gieure, *La peinture moderne*, 1958, p. 52.

que traduce el alma atormentada del artista, vibrando con los dolores de su época. Hay que remontarse a Goya para encontrar parecido poder expresivo del color y de la pincelada en la pintura del alma.

De Van Gogh arranca toda una línea expresionista, lírica, de la pintura moderna, que se propone análogos objetivos con los recursos del color y de la línea, del grafismo y la materia. Nuestro gran Solana está en esa corriente que viene de Goya. "Guernica" es una síntesis del cubismo y de ese expresionismo vigoroso.

La reacción constructiva de Cezanne frente al impresionismo tiene un desarrollo lógico en el cubismo. Éste es un paso más en el intento de captar aspectos de la realidad que están más allá de sus formas externas. La reflexión racional ocupa en la sensibilidad cubista un lugar primordial. "*El mundo visible no deviene mundo real* (interpretétese, en el lienzo. F. C.) *más que por obra del pensamiento*" dicen dos de los técnicos del cubismo, Gleizes y Metzinger. "*Un objeto —proclaman— no tiene forma absoluta. Tiene varias, tantas como planos en el dominio de la significación.*"⁹ El objeto es inagotable para el artista, es lo que en realidad quieren decir. El pintor debe captar no sólo su cara visible, sino su estructura, su cara oculta. El artista debe pintar no sólo lo que ve sino lo que sabe, lo que intuye, trasponiendo el nivel científico de su época a su imaginación y fantasía. Metafóricamente hablando podríamos decir que el cubismo es un intento de representar plásticamente la cara oculta de la Luna antes de que los sputniks soviéticos la fotografiasen. El ojo de Picasso "mira" sus modelos girando mentalmente en torno a ellos, penetrando en su interior y llevando a la superficie plana del lienzo, organizados plásticamente, sin atenderse a la perspectiva única de la pintura anterior, los hallazgos que hace en su viaje exploratorio. Crea así un nuevo espacio específicamente pictórico. Como ha dicho en alguna ocasión, él no quiere ser el espectador de la realidad sino su cirujano. En definitiva, el cubismo es infiel al aspecto corriente de las cosas para ser más fiel a su ser íntimo, esencial. Es un realismo reflexivo, indagador, que destruye para construir. Posiblemente es la tendencia pictórica que va más a la par con el espíritu científico de nuestro tiempo y por eso ha dejado huellas profundas en la pintura actual.

Con frecuencia se establece una divisoria radical entre toda esta primera etapa de la revolución pictórica, en la que todavía el aspecto figurativo externo del mundo objetivo se hace presente en el lienzo, aunque sea de forma vaga, ambigua, y la pintura propiamente abstracta que arranca de Kandinsky, Malevich y Mondrian, por los mismos años en que hace su aparición el cubismo. Sin embargo, considerando atentamente este proceso pictórico, la transición no es tan radical. Desde el momento que en el impresionismo de Monet, en el expresionismo de Van Gogh, en el cubismo de Picasso, la figuración no es más que un pretexto, un "soporte" para significar a través del color, de la línea, de las formas, "otra cosa": la luz, el

⁹ Citado por Jean-Louis Ferrier en "Picasso, peintre de la réalité totale", *Les Temps Modernes*, abril, 1957.

volumen, la solidez, la estructura, la esencia de las cosas o del alma humana; desde el momento que los elementos mismos del lenguaje pictórico adquieren la primacía para traducir plásticamente la realidad exterior o el mundo íntimo del artista, desde ese momento, es inevitable la tentación de prescindir, para la expresión plástica de determinados contenidos, de todo soporte que no sean los materiales específicamente pictóricos: el color, la línea, el grafismo, las formas, etc. O dicho de otra manera: es inevitable la tentación de expresar realidades genéricas (el movimiento, la luz, el volumen, las sensaciones, las emociones, los estados espirituales en general) mediante formas plásticas también genéricas, lo que hemos dado en llamar *formas abstractas*. ¿Por qué la pintura no ha de poder alcanzar el nivel de abstracción logrado por la música? se planteó Kandinsky, y tras él otros artistas plásticos.

Tentación indudablemente arriesgada y peligrosa, pero que, como todo en el arte, hay que juzgar en sus realizaciones concretas, en su *praxis* específica. Recientemente se ha expuesto en París la más grande retrospectiva de Kandinsky que haya tenido lugar hasta la fecha, lo que nos ha permitido apreciar el conjunto de su obra, el proceso de su evolución, desde los primeros paisajes impresionistas y fauvistas, hasta su última etapa abstracta geometrizzante, salida del Bauhaus, pasando por lo que a mi juicio es la fase culminante de su obra, el expresionismo lírico abstracto de los años diez. Es fácil demoler *filosóficamente* a Kandinsky, como hace Prokófiev en su estudio contra el arte abstracto¹⁰ y como se hace en otros trabajos de críticos soviéticos, pero lo difícil es demostrar en el terreno artístico la invalidez de su obra. Porque ésta está ahí, con toda su sugestiva belleza; porque es una fiesta del espíritu contemplar esas grandes sinfonías de color, de armonías, de contrastes, de movimiento, llenas de evocaciones del mundo de la naturaleza y del espíritu, desde los fondos misteriosos del océano hasta el paisaje, el folklore y el alma de los rusos. Y ese espacio imponderable que hay en los lienzos de Kandinsky, donde las formas parecen flotar, escapar a la ley de la gravedad, nos evoca hoy, mejor que ciertas representaciones "realistas" las imágenes que la televisión nos ha transmitido de los cosmonautas en sus naves cósmicas.

Digamos, de paso, que este poder de anticipación en el que la conciencia científica de nuestro tiempo aparece transmutada en intuición artística, con frecuencia sin que el artista tenga conciencia de ello, es un rasgo de la pintura contemporánea, una demostración *práctica* de que lo mejor del arte abstracto o abstractizante, no está al margen de la realidad, no es fruto de especulaciones metafísicas, sino que es un reflejo ideal, imaginativo, intuitivo (de una intuición que tiene tras sí todo el desarrollo cultural y artístico de la humanidad) de las nuevas realidades contemporáneas, de un mundo en vertiginosa transformación.

Tiene razón el escultor soviético Neisviestni, cuando escribe: "*El sabio y el artista descubren igualmente el mundo, pero con formas diferentes.*"

¹⁰ *Las artes plásticas contemporáneas en los países capitalistas*, Moscú, 1961.

La imagen y la intuición, el concepto y el símbolo, entran en diferentes niveles y en diferentes proporciones, en la creación del artista y del sabio. Pero en la naturaleza del arte está el presentimiento de la verdad científica. ¿Acaso nosotros los artistas no sabemos que las formas aerodinámicas nacieron en el arte si bien no en su forma pura pero bastante gráficamente, antes de que fueran una realidad práctica en la teoría y en la mecánica? Las curvas que describen las trayectorias de los vuelos cósmicos también aparecieron antes en el arte... En nuestra vida cotidiana entran formas ligadas por asociaciones a aquella realidad que la ciencia ha explorado no hace mucho. El micromundo y el macrocosmos, el descubrimiento del microscopio electrónico, la telefilmación y la radioastronomía, ampliaron inconmensurablemente nuestras representaciones de la riqueza de formas del mundo, pero no está de más decir que muchas de esas formas fueron intuitivas hace tiempo por los artistas y encarnadas en sus obras." También esto: "el científico fantasea, el científico presente. Con mucha más razón es obligatorio para el artista. Según mi opinión sólo lo que es un paso hacia lo 'desconocido' es creación".¹¹

Algo parecido dice el crítico de arte francés Pierre Restany: "La fotografía electrónica, descubriéndonos otros niveles de organización de la materia en la esfera de lo infinitamente grande o de lo infinitamente pequeño, nos ha demostrado que las visiones 'abstractas' de nuestros pintores contemporáneos tenían en 'otra parte' correspondientes concretos, que esas visiones constituían notables anticipaciones de una realidad más profunda hasta entonces no captada por nuestros procedimientos racionales de investigación."¹²

Si consideramos ahora una de las direcciones fundamentales de la pintura abstracta, la que para entendernos llamaremos geometrizar o constructivista, su vinculación con la arquitectura moderna, con el urbanismo y la habitación del hombre actual, es evidente. Con razón se ha dicho que las cocinas modernas parecen una réplica de la estética de Mondrian. Esa pintura es un reflejo de nuestro mundo industrial, técnico y a su vez influye en él. Como lo es de uno de los rasgos más importantes de la vida contemporánea: la velocidad. Era imposible que para un pintor del siglo XIX la noción de velocidad o de movimiento pudiera adquirir la consistencia plástica que ha llegado a tener en la época de la ruptura del muro del sonido y de los viajes cósmicos. Por el juego del color y del grafismo, con la sugerencia de tensiones y contrastes, con la utilización de diferentes planos y perspectivas, con la simultaneidad de formas a diferente nivel, la pintura abstracta ha logrado traducir plásticamente nociones tan abstractas como la velocidad, el movimiento, el dinamismo de la vida actual, con fuerza expresiva infinitamente mayor que ciertas obras "realistas" en las que los aviones o naves cósmicas están cuidadosamente representados. Esas tensiones de colores, líneas y ritmos, que situadas en otra época —suponiendo que fuera posible su invención— no serían más que

¹¹ *Iskusstvo* (Revista de la Unión de Artistas de la URSS), octubre 1962, p. 9.

¹² *La galerie des arts*, París, julio-septiembre, 1963.

un juego plástico, hoy adquieren una significación social, como expresión de un determinado nivel de las fuerzas productivas, de unas determinadas condiciones materiales de existencia, de un determinado nivel del dominio del hombre sobre la naturaleza.

Marx veía en la industria, en su existencia objetiva, "el libro abierto de las fuerzas del ser humano, la psicología humana expresada de forma sensible".¹³ Por eso, aunque la figura humana no esté presente en esas obras abstractas, éstas tienen un contenido humano, reflejan las fuerzas creadoras del hombre actual, su psicología, su modo de vida y apuntan, aunque no se lo proponga el artista, hacia el único régimen social en el que esas fuerzas pueden contenerse y desarrollarse sin trabas: el comunismo.

Algo parecido ocurre con la visión de la naturaleza física, del paisaje. Cuando la gente se acostumbra a viajar a cien por hora y a volar frecuentemente, es lógico que nazca una nueva visión del paisaje, que la sensibilidad del artista capta antes que la masa, pero que poco a poco se hace habitual a ésta. Desde el impresionismo hasta el actual "paisaje abstracto", desde una visión fugaz, luminosa, ya influida por el movimiento, pero en la que aún quedan más o menos vagas las formas exteriores de la naturaleza, a una visión plástica en la que sólo queda el color, el ritmo, el movimiento, como fundidos en una "quinta esencia" del paisaje, hay el camino recorrido por la técnica desde los primeros trenes del siglo XIX hasta los automóviles y aviones de nuestros días, desde el paisaje visto a rás de tierra y desde la inmovilidad o semi-inmovilidad, hasta el paisaje visto a cien por hora o desde lo alto.

Los primeros paisajes impresionistas desconcertaban a sus contemporáneos. Pero hoy la forma de ver impresionista parece normal al hombre de sensibilidad artística media. Este *ve* ahora el paisaje, cuando va de vacaciones, con "ojos impresionistas", como *ve* la destrucción atómica, a través del "Guernica", como *ve* su habitación con los ojos de un Mondrian o de un Le Corbusier, como *ve* los dibujos de sus chicos con los ojos de un Klee o de un Miró.

Y a propósito de la moderna valorización de los dibujos infantiles, de toda esa dirección de la pintura moderna que después de Klee intenta reencontrar la frescura de la visión infantil del mundo —en el fondo, como una reacción frente al intelectualismo, el cientifismo, el tecnicismo, de nuestra época— es interesante recordar la aguda reflexión de Marx, cuando tratando de explicarse porqué el arte griego continuaba produciéndonos goce estético, hacía un paralelo entre la atracción que inspira la ingenuidad de la infancia, y la que puede suscitarnos la infancia de la humanidad: "*¿Es que en la naturaleza infantil —se pregunta Marx— no revive el carácter propio de cada época en su verdad natural?*"¹⁴

Los ejemplos de nuevas "visiones", de nuevos puntos de mira, de "nuevas realidades" descubiertas o redescubiertas por el artista contemporáneo

¹³ Marx-Engels, *op. cit.*, p. 172.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184.

como dignas de servir de manantial a su inspiración, son innumerables. Cada época, cada civilización, ha tenido una manera de *ver plásticamente* el mundo, reflejo de unas determinadas condiciones sociales, de una determinada cultura, de una determinada espiritualidad. Cuenta una leyenda que el emperador de China quedó muy asombrado al recibir el retrato de perfil de Luis XIV y ver que el rey de Francia sólo tenía media cara. El hombre, y sobre todo el artista de hoy, no puede ver igual que el del siglo XIX. Ha nacido una nueva visión plástica del mundo, una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje pictórico para expresar la realidad contemporánea y contribuir al enriquecimiento de la sensibilidad y de los conocimientos humanos. Y como vamos viendo, esta nueva visión del artista no ha surgido por capricho, ni como apéndice de la ideología burguesa, ni como fruto de la "descomposición del capitalismo" sino como eco artístico de las gigantescas y vertiginosas transformaciones sociales, científicas y técnicas de nuestra época.

Ver, artísticamente, no es función sólo de la vista. Ya Leonardo de Vinci dijo que "la pintura es cosa mental". Y toda la dificultad de la pintura moderna viene de que esa "cosa mental" ha adquirido una complejidad nueva, sin precedentes, como tantas otras cosas de nuestro tiempo. Ante las tremendas complejidades de los actuales procesos políticos, incluidos los que se producen en el interior del movimiento comunista, que chocan con tantos esquemas arraigados, no es raro escuchar, incluso en gentes con cierto nivel político: "¡Yo ya no entiendo nada!" En cuanto a la ciencia, el tradicional respeto supersticioso que inspira le permite escalar nuevas cimas sin que nadie proteste de su dificultad. Nadie se enfada de que las naves cósmicas surquen el espacio aunque él no entienda una palabra del mecanicismo que las lanza, las permite girar y regresar con asombrosa precisión al punto designado. Pero a la pobre pintura se le exige estar al alcance de cualquiera sin que nadie se sienta obligado a realizar un esfuerzo para entenderla.

Antes, cuando la pintura representaba generalmente el aspecto exterior, fácilmente reconocible, de las cosas, cualquiera creía "entender" el cuadro que tenía ante la vista, pero en realidad lo que entendía era el tema, la anécdota representada, y por lo demás le era agradable o desagradable. Le gustaba o no. Pero el aspecto específicamente pictórico era comprendido por una reducidísima minoría que había aprendido la "gramática plástica" de la época. La pintura moderna ha roto el muro de la figuración, como la aviación ha roto el muro del sonido, y de golpe el profano en pintura ha perdido ese asidero al que antes podía agarrarse. Ahora todo se ha hecho más complejo, más difícil, no sólo para el profano sino para el mismo artista y para el especialista en arte.

A veces se dice que la pintura actual hace tabla rasa de todo el arte anterior, de sus conquistas plásticas. En realidad es lo contrario. Si la elaboración del nuevo lenguaje, de la nueva "gramática" de la pintura moderna, es posible, se debe precisamente a que parte de las conquistas an-

teriores, del desarrollo artístico de milenios, se ha hecho asequible y porque, como dijimos en otro momento, esa herencia se ha ampliado extraordinariamente en medio siglo con el conocimiento y la divulgación de las artes de pueblos antes relegados. Hans Hartung, uno de los principales pintores abstractos contemporáneos, ha elaborado su lenguaje estudiando concienzudamente a Goya y Rembrandt. Y esta actitud hacia unos u otros maestros del pasado, es común a los más auténticos pintores de hoy.

En sus "Cartas sin dirección" Plejánov explica, con el material acumulado por la ciencia en el estudio de los pueblos primitivos, como a partir de la utilidad y del trabajo van naciendo los sentimientos estéticos: como van cargándose de significado los colores, el grafismo, el ritmo, las formas. Desde los tiempos primitivos esos significados han recorrido un inmenso camino en su enriquecimiento y profundización, siempre ligados a determinados aspectos de la vida social pero adquiriendo progresivamente cierta "autonomía", una especie de significación "por sí mismos". Marx habla del rojo como de "*la más alta potencia del color*", de que "*el sentido de los colores es la forma más popular del sentido estético en general*" y llama la atención sobre las investigaciones científicas que habían encontrado "*el lazo etimológico existente en las diferentes lenguas europeas entre los nombres de los metales preciosos y las relaciones de colores*".¹⁵ Como recuerda Michel Ragon, el rojo evoca la pasión, la violencia; el azul lo infinito, la placidez; el verde lo vegetal; el negro la tristeza; las curvas son voluptuosas, las verticales dinámicas, las horizontales reposantes. El trazo se modifica con los estilos. Geométrico en los musulmanes, barroco en los Vikings, flexible y elegante el arabesco del siglo XIX, reposante en Ingres, declamatorio en Delacroix, se crispa en el siglo XX, se contrae en un trazo anguloso, en una "línea de crueldad", en Picasso o Atlan, se hace fantástico y humorístico en Miró, romántico y musical en Hartung.¹⁶

En resumen: el color, la línea, el trazo, las formas, van llenándose de significación expresiva a lo largo de la historia. Cada generación de artistas parte de ella a un determinado nivel y la lleva a otro más alto. La pintura moderna ha arrancado de un escalón ya muy elevado en esa historia del simbolismo plástico y tiene la posibilidad, además, de abarcarlo en su universalidad planetaria. Impulsada por la voluntad de ir más allá de las apariencias en la expresión plástica del mundo contemporáneo ha logrado realizar, está realizando, un verdadero progreso cualitativo en la elaboración del lenguaje plástico.

Naturalmente, este nuevo lenguaje pictórico exige para entenderlo y sentirlo un esfuerzo, un aprendizaje y el hábito, la práctica. Pero como decía Marx, la producción de obras de arte, como toda producción, "*no crea solamente un objeto para el sujeto, sino un sujeto para el objeto*".¹⁷

¹⁵ Marx-Engels, *op. cit.*, p. 179.

¹⁶ Michel Ragon, *La peinture actuelle*, 1959, p. 76 y *L'aventure de l'art abstrait*, p. 182.

¹⁷ Marx-Engels, *op. cit.*, p. 182.

Pinturas abstractas que hace unos años desconcertaban, hoy son "legibles". Millones de personas entienden ya el "Guernica". "*Nuestros contemporáneos o las generaciones que nos sigan —dice Hartung— aprenderán a leer y llegará el día en que encuentren nuestra escritura directa más normal que la pintura figurativa, así como nosotros encontramos nuestro alfabeto (abstracto e ilimitado en sus posibilidades) más racional que la escritura figurativa de los chinos.*"¹⁸ O dicho de otra manera: el lenguaje abstracto de la pintura llegará a ser tan comprensible como el lenguaje abstracto de las palabras y como el lenguaje abstracto musical.

Naturalmente, toda esta revolución pictórica tiene, al lado de sus conquistas reales, su escoria, el lado puramente mistificado y mistificador, publicitario, comercial. En las condiciones capitalistas es inevitable que la obra de arte se convierta en mercancía y en objeto de las más sórdidas especulaciones. El culto de la moda, la sicosis de sensacionalismo y de exhibicionismo que se crea en torno al artista, malogra y tuerce innumerables talentos, condenándolos a la insinceridad, provocando, apenas surge invención valiosa, una ola de imitaciones y mistificaciones que rápidamente desemboca en un nuevo academismo.

Actualmente se habla de la crisis del arte abstracto. En realidad se trata de la crisis del academismo abstracto, de todo lo mistificador y especulativo que ha surgido a la sombra de la auténtica obra de arte abstracta o abstraccionista. Como antes hubo la crisis del impresionismo, del cubismo, y quedó de esos movimientos, incorporado al desarrollo histórico de la pintura, lo auténticamente creador, hoy pasará lo mismo con el arte abstracto *en tanto que escuela*. Pero el abstraccionismo, como medio de expresión plástica, el lenguaje plástico abstracto, está ya incorporado en mayor o menor proporción a toda pintura moderna, incluida la figurativa.

El deber de la crítica de arte marxista es contribuir a diferenciar y valorar todo lo que sea una aportación real en el desarrollo de la pintura, en su capacidad de expresar plásticamente la realidad contemporánea, sea con formas figurativas o abstractas, o con las diferentes gradaciones de abstracción-figuración.

En las reflexiones que expongo a lo largo de este trabajo no hay nada original. Análisis parecidos o idénticos pueden encontrarse en la abundante literatura sobre la pintura moderna, incluidos los trabajos de algunos críticos marxistas. Como es lógico, en los especialistas no marxistas esos análisis aparecen frecuentemente entremezclados con consideraciones de tipo idealista e incluso místico. Lo que se pretende principalmente en este trabajo es aportar una opinión muy personal sobre lo que puede ser integrado en una apreciación marxista de la pintura contemporánea; es, mostrar que el realismo auténtico, es decir, el arte que se propone expresar no sólo lo superficial y aparente sino las profundidades de la realidad contemporánea en su inagotable riqueza, no está sólo en la pintura figurativa.

¹⁸ Marcel Brion, *op. cit.*, p. 214.

Así como hay una parte de ésta que es puro idealismo y mistificación, hay una parte de la pintura abstracta, lo que está llamado a quedar de ella, que es auténtico realismo, enriquecimiento en la expresión plástica del mundo actual.

IV

Ahora bien ¿qué relación tiene la revolución pictórica, cuyo itinerario y contenido hemos tratado de esbozar, con la lucha social?

Desde el momento que esa pintura expresa, con sus medios específicos, la revolución en las fuerzas productivas, en la ciencia y la técnica; desde el momento que se proyecta en la arquitectura, en la habitación y en los utensilios más corrientes del hombre actual; desde el momento que ayuda a la sociedad a ver con los ojos del arte nuevas regiones, hasta hace poco desconocidas, del mundo de la naturaleza y también de la psicología humana, desde ese momento esta pintura tiene un significado eminentemente progresivo y se inscribe en la línea general del avance social que lleva al comunismo.

Aún en los casos en que esa pintura no ataca los fundamentos del capitalismo y no refleja directamente las fuerzas llamadas a destruirlo, por lo menos no idealiza la sociedad burguesa y con frecuencia la caricaturiza. No es casual, como ya hemos dicho, que las fuerzas dirigentes de la sociedad burguesa, particularmente sus círculos más reaccionarios y oscurantistas, hayan reaccionado frecuentemente contra las "rebeldías" de la pintura moderna, mientras que los más inteligentes han tratado de aprovechar hábilmente la incompreensión de que esa pintura ha sido objeto en el campo marxista, la significación ideológica y política que éste le ha atribuido, para apadrinar esa significación y explotarla en la lucha contra el socialismo. En los momentos en que el ataque al arte abstracto llegaba a su colmo en la Unión Soviética, presentándolo como un factor de descomposición de la sociedad socialista, un humorista francés proponía a De Gaulle sustituir la creación de la "force de frappe" atómica, tan costosa para la economía francesa, por la producción en serie de pinturas abstractas, puesto que tan eficaces son para minar el socialismo. ¿Por qué hemos de convertir nosotros mismos a las "pinturas abstractas" en proyectiles "contrarrevolucionarios"? Pero no se trata de una cuestión táctica. Si el arte abstracto fuera pura mistificación, si fuera un "fruto burgués" deberíamos combatirlo sin concesiones.

La cuestión es de fondo. La cuestión es que esa interpretación no resiste la confrontación con los hechos, con la realidad. Incluso cuando examinamos el problema desde el ángulo de la lucha social directa, de la lucha revolucionaria. En la gran corriente de lo mejor de la pintura moderna, particularmente en el expresionismo, desde el expresionismo figurativo al abstracto y en sus variaciones intermedias, han surgido una serie de artistas y de obras que abordan directamente los grandes problemas sociales de nuestro tiempo: la guerra atómica y la lucha contra ella, los horrores del fas-

cismo, la tortura, la lucha de los pueblos coloniales por su independencia, la lucha revolucionaria del proletariado y los campesinos, el trabajo, etc., etc. Picasso, Leger, Siqueiros, Pignon, Lapoujade, Fautrier, Matta, Guttuso, Saura, Ibarrola, etc., etc. Y en esta lista pueden incluirse ya jóvenes pintores de los países socialistas.

El nuevo lenguaje pictórico ha servido a esos artistas para dar a sus obras directamente comprometidas una profundidad dramática, un vigor expresivo, que con el lenguaje pictórico del siglo XIX era imposible lograr. "Guernica" es como el símbolo máximo de esa fusión del nuevo lenguaje con el más alto significado social y político.

Frente a esta pintura social, impregnada de las conquistas plásticas de los últimos cincuenta años y, ni que decir tiene, frente a la pintura más radicalmente abstracta, se opone corrientemente el argumento de la in-comunicabilidad, de su difícil comprensión por las masas. El arte, se dice, debe ser popular, debe estar al alcance de las masas, debe ser comprensible por la gran mayoría. El arte es comunicación o no es arte.

En esos argumentos se mezclan confusamente diferentes cuestiones que conviene diferenciar.

1] La ciencia también *debe* estar al alcance de las masas. Pero en la sociedad capitalista la ciencia *no está* al alcance de las masas salvo en sus niveles más elementales. En el socialismo la ciencia *comienza* a estar en mayor grado al alcance de las masas, pero en sus niveles más complejos y elevados todavía es patrimonio de una minoría. ¿Qué hacer? ¿Rebajar la ciencia al nivel de cultura a que el capitalismo condena a las masas? ¿Limitarla en los países socialistas al nivel en que *ya* puede ser accesible a las masas? Todos estamos de acuerdo en que el camino no es ese, no es reducir las matemáticas superiores a la aritmética, sino hacer la revolución socialista para crear las condiciones que hagan factible el acceso de las masas a la ciencia.

Tomemos la política. Es evidente que una política que no sea comprendida por las grandes masas, de poco sirve para la lucha revolucionaria. Pero todos sabemos que determinadas esferas teóricas del marxismo, de la ciencia política, no son accesibles a las grandes masas mientras no se eleve considerablemente el nivel cultural de éstas. Bajo el capitalismo, solamente los militantes obreros y campesinos de vanguardia, pueden llegar, mediante un gran esfuerzo autodidacta, a dominar la teoría del marxismo.

¿Es tan difícil comprender que con el arte en general, con la pintura en particular, ocurre algo parecido, aún teniendo en cuenta todo lo específico que diferencia profundamente al arte de la ciencia o de la política? ¿Que también en el arte hay, ha habido siempre, diferentes niveles de complejidad y por tanto de accesibilidad? ¿Que al lado de un arte más elemental, más "popular", más al alcance de la sensibilidad media de la época, se desarrolla un arte más complejo, más elaborado, las matemáticas superiores del arte, que requiere estudio, cultura, conocimiento de la

herencia artística, aprendizaje de su lenguaje específico? El problema se agrava considerablemente en los periodos de profundos cambios revolucionarios en todas las esferas de la vida, como el que ahora vivimos, cuando las nuevas realidades colocan al artista ante el imperativo de encontrar nuevas formas expresivas, porque las antiguas son impotentes para traducir los nuevos contenidos, y esas nuevas formas chocan con los gustos, los hábitos, las formas de ver, arraigados durante siglos. Este nuevo arte de vanguardia (de vanguardia, desde el ángulo del desarrollo artístico) *debe* estar al alcance de las masas, pero *no siempre puede*, a menos de autoliquidarse, mientras el nivel cultural y estético de las masas no se eleve considerablemente.

Marx, que acostumbraba a no idealizar las cosas, decía que "*El hombre abrumado de preocupaciones, de necesidades, no tiene sentidos para el más bello espectáculo*"¹⁹ y que "*La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos y su asfixia, por consiguiente, en las grandes masas, es un efecto de la división del trabajo*".²⁰ El único camino para suprimir las causas que producen tales efectos es la revolución socialista. Pero conviene no olvidar que para que las necesidades dejen de abrumar al hombre, para que la división social del trabajo deje de tener consecuencias negativas, la revolución socialista tiene que recorrer un largo camino. Entre tanto, será inevitable que al lado de formas de arte más elementales, más "populares", si así queremos llamarlas, accesibles al nivel general de las masas, haya formas más complejas que sólo estén al alcance de una minoría, aunque esta minoría vaya ampliándose progresivamente al compás del progreso material y cultural.

Conviene también no perder de vista que el problema cambia según las tradiciones nacionales y según el género de arte. Por lo general, la educación musical y literaria del pueblo es mayor que su educación pictórica. Es más accesible la literatura y la música, incluida la música abstracta, que la pintura, en cuanto ésta se aleja de la figuración más o menos naturalista.

2] Tenemos que distinguir entre la dificultad de comunicación que nace de las formas más complejas del arte y la búsqueda artificial del hermetismo por el hermetismo, como sucede en ciertas manifestaciones de la pintura actual, que son incomprensibles no porque estén situadas a un alto nivel de complejidad, sino porque no quieren decir nada, porque lo único que se ha propuesto el artista es eso: no expresar nada, como no sea un afán de exhibicionismo de "épater le bourgeois". En otros casos, porque el artista ha abdicado por completo de su condición de ser racional, pensante, y ha buscado deliberadamente la irracionalidad total, el azar por el azar, la gesticulación por la gesticulación, recurriendo a procedimientos que son, en definitiva, la liquidación del arte como tal, es decir, el proceso creador consciente, en el que si entran en grandes dosis la imaginación, la fantasía, la intuición, entra también, obligatoriamente, la razón (semejantes actitudes irraciona-

¹⁹ Marx-Engels, *op. cit.*, pp. 171-172.

²⁰ *Ibid.*, p. 176.

les, que en realidad tienen más que ver con la publicidad que con el arte, son frecuentemente utilizadas por los críticos del arte abstracto para desacreditar y ridiculizar a éste). El artista que abdica de su condición de ser racional se rebaja al papel de las fuerzas ciegas de la naturaleza. A veces suena la flauta por casualidad, y de ese acto "que quiere" ser irracional surge una obra de arte digna de ese título. Pero ello lo único que demuestra es la dificultad para el verdadero artista de escapar a su condición humana.

Detrás de las mejores obras de la pintura abstracta hay un largo y serio esfuerzo, tenaces búsquedas. No es casual que la mayoría de los mejores pintores modernos hayan llegado a la abstracción después de un serio aprendizaje figurativo. "*Max Jacob decía que hacía falta ser un gran poeta para ser, sin peligro, un poeta moderno. Igualmente, es necesario ser un gran pintor, para poder ser un pintor no figurativo válido. El pintor no figurativo mediocre no ofrece más que un vacío, una vulgaridad, desesperantes. Lo que equivale a decir que no hay y no puede haber más que muy pocos pintores abstractos de valía.*"²¹ La engañosa impresión de "facilidad" que producen, en general, las pinturas abstractas, desorienta a no pocos jóvenes artistas, que se ponen a "hacer abstracto" sin apenas aprender a dibujar, sin trabajar seriamente en el dominio del oficio, sin estudiar los maestros del pasado.

3] Nos parece erróneo oponer, como excluyéndose, como incompatibles, las formas más complejas de arte, el arte vanguardista en el aspecto formal, y las formas más elementales, más populares y accesibles. No sólo no se excluyen sino que se necesitan mutuamente. La experiencia soviética es aleccionadora a este respecto.

Como hemos dicho, Rusia fue una de las cunas principales del arte abstracto. Otras corrientes innovadoras de las artes plásticas se agitaban también en los años prerrevolucionarios. Estos artistas de vanguardia vieron en la revolución la puerta abierta para sus afanes creadores, pero se encontraron con que el pueblo y muchos de los dirigentes revolucionarios no los entendían. La lucha a vida o muerte de la revolución en aquellos años necesitaba un arte más próximo de la propaganda política que de la revolución formal que se había iniciado en la pintura. La solución que se dio a este problema fue cerrar toda su posibilidad de desarrollo a esas innovaciones formales. Sus representantes cayeron en el olvido o emigraron, yendo a fecundar la revolución pictórica que se desarrollaba en los países capitalistas. Los efectos negativos de aquella actitud hacia las artes plásticas se agravaron posteriormente bajo el imperio del llamado culto a la personalidad, de la esclerosis que este introdujo en diferentes dominios del pensamiento filosófico y artístico. El retraso actual de la plástica soviética, sus dificultades para expresar adecuadamente las nuevas realidades sociales, científicas y técnicas del mundo socialista, son en gran medida, el resultado de aquel proceso, de aquella concepción unilateral del desarrollo del arte.

²¹ Michel Ragon, *L'aventure de l'art abstrait*, pp. 50-51.

El desarrollo paralelo de un "arte de masas" y de un arte más complejo, más de vanguardia (en el sentido formal) con una misma orientación general pero con diferentes niveles de comunicabilidad, con diferentes tareas, hubiera fecundado a ambos y hubiera colocado probablemente a la pintura soviética en el primer plano de la pintura mundial, no sólo por lo revolucionario de su contenido sino por lo revolucionario de su forma.

Mientras la pintura ha quedado en retraso, se ha ido elevando el nivel cultural y científico de las masas soviéticas, de las nuevas generaciones de artistas, su sensibilidad estética. Hoy existe un país en el que el nivel cultural medio hace objetivamente posible la comprensión de la pintura moderna, de su nuevo lenguaje, por amplios sectores sociales, ese país es la Unión Soviética.

Yendo más lejos. Si hay una sociedad en la que puede estar justificado un arte muy alejado de la utilidad práctica inmediata, un arte creador ante todo de placer estético, esa es la sociedad comunista, que deja atrás la explotación del hombre por el hombre, la miseria y la guerra, la alienación del ser humano. No pretendemos pintar la sociedad futura comunista, como una sociedad sin conflictos y sin dramas. Los habrá, aunque sean de otra naturaleza. Pero el hombre del comunismo será, indudablemente, un hombre mucho más cultivado, más complejo, más rico espiritualmente, con una sensibilidad estética infinitamente más elevada que el actual. Estará en condiciones de captar más profundamente lo específico de la creación artística, las formas más refinadas y sutiles del arte.

IX
ARTE Y CAPITALISMO

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI
EL ARTISTA Y LA ÉPOCA

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ
EL ARTE DE MASAS

BERTOLT BRECHT
NOVEDADES FORMALES
Y REFUNCIONALIZACIÓN ARTÍSTICA

MIJÁIL LIFSHITS
LA LATA DE CONSERVAS
COMO OBRA DE ARTE

RAYMONDE MOULIN
VIVIR SIN VENDER

LA CREACIÓN Y LA ABOLICIÓN DE LAS
RELACIONES MERCANTILES
(RESOLUCIÓN DEL SEMINARIO PREPARATORIO
DEL CONGRESO CULTURAL DE LA HABANA)

INTRODUCCIÓN

El problema de las relaciones entre arte y capitalismo —objeto del presente capítulo— fue abordado resueltamente por Marx al señalar que el modo de producción capitalista es desfavorable u hostil al arte. Situándonos en el marco de ese planteamiento, hemos seleccionado diversos trabajos en los que se demuestra, en planos distintos pero concordantes, esa hostilidad del capitalismo a la creación artística. No se insiste en ellos en otro modo específico de darse esa contradicción, a saber: entre el arte como expresión de una ideología verdaderamente humanista y revolucionaria que aspira a contribuir a la transformación de la realidad capitalista y las relaciones e instituciones diversas que tienden a mantener

y justificar esa realidad. Esta contradicción es insuperable por razones fundamentalmente ideológicas. Pero, en el presente capítulo, en los textos seleccionados, se aborda dicha contradicción en los términos en que Marx la plantea implícitamente a lo largo de toda su obra, y expresamente en su *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*: "Así se explica que la producción capitalista sea hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, tales como el arte y la poesía." Se trata de la contradicción entre el arte como actividad creadora y el capitalismo como sistema de producción en el cual se niega o mutila al hombre como ser productor o creador. Por lo que toca al arte, esa hostilidad tiene por base la degradación de la obra artística en mercancía.

En un artículo publicado en 1925, el gran escritor y dirigente político peruano, José Carlos Mariátegui, quien por entonces descubre el socialismo como alternativa necesaria al capitalismo, muestra una aguda sensibilidad para el enfoque de nuestra cuestión en los términos antes citados. Mariátegui pone la actitud antiburguesa y de protesta del artista contemporáneo en relación con las condiciones económicas en que se desenvuelve su trabajo. Pero, al buscar las raíces de esta situación, sale al paso de los que esperan la solución de una vuelta al pasado, a los tiempos en que el artista no se hallaba sujeto a la servidumbre del dinero. Ahora bien, la liberación del arte no se encuentra, a juicio suyo, en una "romántica nostalgia de la realidad pretérita", sino en la emancipación del trabajo; o sea, en la liberación de los artistas de una civilización en la que el dinero, la publicidad o la propaganda del comerciante decide el destino de la mayoría de ellos.

A la explicación del verdadero sentido, alcance y límites de la contradicción entre el capitalismo y el arte, pero referida no sólo a la producción sino también al consumo artístico, hemos consagrado un extenso trabajo, del que reproducimos aquí algunas secciones. En los textos que seleccionamos hemos pretendido demostrar que la tendencia capitalista a integrar la creación artística en la producción mercantil desemboca necesariamente en la aparición de un arte banal o de masas, caricatura o degradación del arte verdadero, y hecho a la medida del hombre cosificado o enajenado de la sociedad capitalista. Este "arte de masas" es el que mejor responde a los intereses del capital, en su fase actual, no sólo desde el punto de vista económico —como una industria—, sino también desde el punto de vista ideológico —en cuanto que contribuye a mistificar la realidad y a mantener en su oquedad espiritual al hombre cosificado. El dilema, pues, arte de minorías-arte de masas se da objetiva y forzosamente en la sociedad burguesa de nuestros días sin que pueda ser resuelto al margen de un cambio radical de su estructura económica y social.

En un breve pero sustancioso texto, Bertolt Brecht pone de relieve la vinculación entre la producción artística y los grandes aparatos culturales —que no pertenecen a los productores— a los cuales ha de ajustarse

necesariamente la producción. Esta vinculación, que pasa inadvertida para muchos intelectuales confirma una vez más que el arte es una mercancía, y que la creación artística no puede dejar de estar en consonancia con las exigencias de esos medios de producción, cuyas necesidades imponen también un límite a las novedades formales.

Mijáil Lifshits toma como punto de partida de su análisis el pop-art y, en general, la incorporación de objetos cotidianos como tales al arte, viendo en esto la culminación de un proceso de degradación del arte que es inseparable de cierta actitud espiritual de impotencia ante la marcha espontánea de las cosas. En esta situación —que Lifshits ejemplifica con la transformación de la lata de conservas en obra de arte— la contradicción entre capitalismo y producción artística alcanza su máxima agudeza. El pop-art es un eslabón extremo del proceso de supeditación del artista a la producción material, y a su administración.

Raymonde Moulin aborda también la situación creada, sobre todo al artista, al degradarse su obra en mercancía. Pero, tomando en cuenta los acontecimientos concretos de mayo de 1968 en Francia, pone de manifiesto la actitud del artista al impugnar el mercado artístico y, consecuentemente, el estatuto económico y social de la obra de arte. Al plantearse la salida a esta situación, pone de relieve que los artistas revolucionarios de mayo eran hostiles tanto a las presiones del mercado como a la subyugación ideológica “que amenaza a la creación en las sociedades socialistas.” Es evidente que en la caracterización de esta actitud, a la vez que en la suya propia, Moulin se deja llevar sobre todo por una experiencia socialista de tipo zhdanoviano. Ello explica que no establezca la necesaria distinción entre la sujeción económica de la obra de arte, que es inseparable de su estatuto económico bajo el capitalismo, y la sujeción ideológica en el sentido zhdanoviano-staliniano, que es fruto de una deformación burocrática del socialismo.

Por último, reproducimos una resolución de los intelectuales cubanos por la que condenan el estatuto de los productos científicos, artísticos y literarios como mercancía, a la vez que expresan su completo acuerdo con la abolición de las relaciones mercantiles, llevada a cabo en su país, en la esfera de la ciencia, el arte y la literatura.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI EL ARTISTA Y LA ÉPOCA*

I

El artista contemporáneo se queja, frecuentemente, de que esta sociedad o esta civilización, no le hace justicia. Su queja no es arbitraria. La conquista del bienestar y de la fama resulta en verdad muy dura en estos tiempos. La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere, en todo caso, un arte consagrado por sus peritos y tasadores. La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario. Los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados. El éxito de un pintor depende, más o menos, de las mismas condiciones que el éxito de un negocio. Su pintura necesita uno o varios empresarios que la administren diestra y sagazmente. El renombre se fabrica a base de publicidad. Tiene un precio inasequible para el peculio del artista pobre. A veces el artista no demanda siquiera que se le permita hacer fortuna. Modestamente se contenta de que se le permita hacer su obra. No ambiciona sino realizar su personalidad. Pero también esta lícita ambición se siente contrariada. El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre.

De este trato injusto se venga el artista detractando genéricamente a la burguesía. En oposición a su escualidez, o por una limitación de su fantasía, el artista se representa al burgués invariablemente gordo, sensual, porcino. En la grasa real o imaginaria de este ser, el artista busca los rabiosos aguijones de sus sátiras y sus ironías.

Entre los descontentos del orden capitalista, el pintor, el escultor, el literato, no son los más activos y ostensibles: pero sí, íntimamente, los más acérrimos y enconados. El obrero siente explotado su trabajo. El artista siente oprimido su genio, coartada su creación, sofocado su derecho a la gloria y a la felicidad. La injusticia que sufre le parece triple, cuádruple, múltiple. Su protesta es proporcionada a su vanidad generalmente desmesurada, a su orgullo casi siempre exorbitante.

II

Pero, en muchos casos, esta protesta es, en sus conclusiones, o en sus consecuencias, una protesta reaccionaria. Disgustado del orden burgués,

* Artículo publicado con este título en *Mundial*, Lima, 14 de octubre de 1925. Recogido en el volumen: J. Carlos Mariátegui, *El artista y la época*, "Biblioteca Amauta", Lima, Perú, 1959, pp. 13-17.

el artista se declara, en tales casos, escéptico o desconfiado respecto al esfuerzo proletario por crear un orden nuevo. Prefiere adoptar la opinión romántica de los que repudian el presente en el nombre de su nostalgia del pasado. Descalifica a la burguesía para reivindicar a la aristocracia. Reniega de los mitos de la democracia para aceptar los mitos de la feudalidad. Piensa que el artista de la Edad Media, del Renacimiento, etc., encontraba en la clase dominante de entonces una clase más inteligente, más comprensiva, más generosa. Confronta el tipo del Papa, del cardenal o del príncipe con el tipo del nuevo rico. De esta comparación, el nuevo rico sale, naturalmente, muy mal parado. El artista arriba, así, a la conclusión de que los tiempos de la aristocracia y de la Iglesia eran mejores que estos tiempos de la Democracia y la Burguesía.

III

¿Los artistas de la sociedad feudal eran, realmente, más libres y más felices que los artistas de la sociedad capitalista? Revisemos las razones de los factores de esta tesis.

Primera. La élite de la sociedad aristocrática tenía más educación artística y más aptitud estética que la élite de la sociedad burguesa. Su función, sus hábitos, sus gustos, la acercaban mucho más al arte. Los Papas y los príncipes se complacían en rodearse de pintores, escultores y literatos. En su tertulia se escuchaban elegantes discursos sobre el arte y las letras. La creación artística constituía uno de los fundamentales fines humanos, en la teoría y en la práctica de la época. Ante un cuadro de Rafael, un señor del Renacimiento no se comportaba como un burgués de nuestros días, ante una estatua de Archipenko o un cuadro de Franz Marc. La élite aristocrática se componía de finos gustadores y amadores del arte y las letras. La élite burguesa se compone de banqueros, de industriales, de técnicos. La actividad práctica excluye de la vida de esta gente toda actividad estética.

Segunda. La crítica no era, en ese tiempo, como en el nuestro, una profesión o un oficio. La ejercía digna y eruditamente la propia clase dominante. El señor feudal que contratava al Tiziano sabía muy bien, por sí mismo, lo que valía el Tiziano. Entre el arte y sus compradores o mecenas no había intermediarios, no había corredores.

Tercera. No existía, sobre todo, la prensa. El plinto de la fama de un artista era, exclusivamente, grande o modesto, su propia obra. No se asentaba, como ahora, sobre un bloque de papel impreso. Las rotativas no fallaban sobre el mérito de un cuadro, de una estatua o de un poema.

IV

La prensa es particularmente acusada. La mayoría de los artistas se sienten contrastada y oprimida por su poder. Un romántico, Teófilo Gautier, escribía hace muchos años: "Los periódicos son especies de corredores

que se interponen entre los artistas y el público. La lectura de los periódicos impide que haya verdaderos sabios y verdaderos artistas." Todos los románticos de nuestros días suscriben, sin reservas y sin atenuaciones, este juicio.

Sobre la suerte de los artistas contemporáneos pesa, excesivamente, la dictadura de la prensa. Los periódicos pueden exaltar al primer puesto a un artista mediocre y pueden relegar al último a un artista altísimo. La crítica periodística sabe su influencia. Y la usa arbitrariamente. Consagra todos los éxitos mundanos. Inciensa todas las reputaciones oficiales. Tiene siempre muy en cuenta el gusto de su alta clientela.

Pero la prensa no es sino uno de los instrumentos de la industria de la celebridad. La prensa no es responsable sino de ejecutar lo que los grandes intereses de esta industria decretan. Los *managers* del arte y de la literatura tienen en sus manos todos los resortes de la fama. En una época en que la celebridad es una cuestión de *réclame*, una cuestión de propaganda, no se puede pretender, además, que sea equitativa e imparcialmente concedida.

La publicidad, el *réclame*, en general, son en nuestro tiempo omnipotentes. La fortuna de un artista depende, por consiguiente, muchas veces, sólo de un buen empresario. Los comerciantes en libros y los comerciantes en cuadros y estatuas deciden el destino de la mayoría de los artistas. Se lanza a un artista más o menos por los mismos medios que un producto o un negocio cualquiera. Y este sistema que, de un lado, otorga renombre y bienestar a un Beltrán Masses, de otro lado condena a la miseria y al suicidio a un Modigliani. El barrio de Montmartre y el barrio de Montparnasse conocen en París muchas de estas historias.

V

La civilización capitalista ha sido definida como la civilización de la Potencia. Es natural por tanto que no esté organizada, espiritual y materialmente, para la actividad estética sino para la actividad práctica. Los hombres representativos de esta civilización son sus Hugo Stinnes y sus Pierpont Morgan.

Mas estas cosas de la realidad presente no deben ser constatadas por el artista moderno con romántica nostalgia de la realidad pretérita. La posición justa, en este tema, es la de Oscar Wilde quien, en su ensayo sobre *El alma humana bajo el socialismo*, en la liberación del trabajo veía la liberación del arte. La imagen de una aristocracia pródiga y magnífica con los artistas constituye un miraje, una ilusión. No es cierto absolutamente que la sociedad aristocrática fuese una sociedad de dulces mecenas. Basta recordar la vida atormentada de tantas nobles figuras del arte de ese tiempo. Tampoco es verdad que el mérito de los grandes artistas fuese entonces reconocido y recompensado mucho mejor que ahora. También entonces prosperaron exorbitantemente artistas ramplones.

(Ejemplo: el mediocrísimo Cavalier d'Arpino gozó de honores y favores que su tiempo rehusó o escatimó a Caravaggio.) El arte depende hoy del dinero; pero ayer dependió de una casta. El artista de hoy es un cortesano de la burguesía; pero el de ayer fue un cortesano de la aristocracia. Y, en todo caso, una servidumbre vale lo que la otra.

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ EL ARTE DE MASAS*

El principio de la propiedad privada entra en contradicción con la función social del arte que tiene que apoyarse en una amplia vinculación entre el artista y el público, es decir, en la posibilidad efectiva de que el goce estético deje de ser patrimonio de una minoría, para convertirse en un goce cada vez más profundo y humano. Ya sabemos que este goce no es accidental; es esencial para la creación en cuanto que en ella se cumple en definitiva, y es esencial, a su vez, para el consumidor, en cuanto que el arte es una de las vías más fecundas de que el hombre dispone —no sólo el creador— para elevarse como tal. Independientemente de las limitaciones de ese contacto que puedan provenir del lenguaje mismo empleado por el artista o de la insuficiencia del consumidor para entenderlo, el principio de la propiedad privada —con independencia de estas limitaciones de la obra y del contemplador— establece ya un divorcio entre el artista y el público.

Pero ¿qué alcance o vigencia tiene este principio en la sociedad capitalista? Si se entiende por él la relación de exclusividad del poseedor y la obra —particularmente en la forma de posesión individual— casi se restringe hoy a la pintura, sobre todo a la pintura de caballete, así como a la escultura y a la arquitectura. El principio de la propiedad privada en las demás artes —literatura, teatro, cine, música, etc.— se manifiesta, sobre todo, en el uso que se hace de este derecho, uso que, en muchos casos, se traduce en una limitación de libertad de creación.

Ahora bien cuando la propiedad privada sobre la obra tiene el carácter de propiedad sobre un producto que puede rendir elevados beneficios, los intereses de ella exigen no ya su goce exclusivo o privado, sino su goce o consumo público, de masas.

Este goce no podía darse mientras que la relación del consumidor se estableciera, como sucedía en otros tiempos, solamente con un ejemplar único e irreplicable, aunque el acceso a ella pudiera extenderse en el contacto colectivo permitido por las exposiciones de pintura, lecturas públicas, conciertos musicales, representaciones teatrales, etc. Fue preciso que la obra de arte única e irreplicable pudiera ser estandarizada, reproducida masivamente, para que pudiera darse un consumo masivo e ilimitado de ella. Las posibilidades de esta reproducción o estandarización mecánica del ejemplar único no era —ni es— un problema estético sino científico, técnico, material. Fue preciso que la ciencia y la técnica avanzaran como

* En: *Las ideas estéticas de Marx*, "El destino del arte bajo el capitalismo". Ed. Era, México, 1965, pp. 236-260.

habrían de avanzar precisamente en el seno mismo del capitalismo para que se crearan los medios técnicos que habrían de permitir una difusión en masa de las obras de arte.

Ya la invención de la imprenta en los albores del capitalismo inicia la posibilidad de un consumo masivo al reproducir ilimitadamente una y la misma obra. Sin embargo, solamente en nuestra época se inventan los medios técnicos que hacen posible un consumo verdaderamente masivo de los productos artísticos. Así, por ejemplo, los medios tipográficos se han perfeccionado hasta el punto de poder ofrecernos magníficas reproducciones de cuadros, lo que permite que nos familiaricemos en nuestro propio domicilio o en la escuela, con las joyas artísticas del museo más lejano. La reproducción de obras de arte ha multiplicado en forma insospechada la relación de los hombres con ellas. Cierto es que esta enorme conquista técnica para el goce estético tiene su contrapartida en el hecho de que una reproducción artística por fiel que sea jamás podrá sustituir a la relación directa con la obra original; con todo, desde el punto de vista de la necesidad vital de que el arte esté abierto ilimitadamente para que pueda cumplir su función social, este contacto aproximado, relativo y un tanto infiel será siempre preferible a la ausencia de toda relación. Lo mismo puede decirse de la música grabada que, al difundir una buena ejecución más allá del marco estrecho de la sala de concierto, abre el acceso a una creación musical a un número ilimitado de oyentes. Cierto es que el concierto público como las exposiciones de pintura, marcaban ya en el pasado una nueva etapa, propia de la sociedad burguesa, frente al concierto o exhibición privados en el palacio del noble, a través de los cuales se establecía una relación limitada y estrecha entre la creación artística y sus consumidores. Sin embargo, sólo en nuestra época, con los progresos de la técnica moderna, se hace posible un consumo público en gran escala de las obras literarias, pictóricas o musicales, sobre todo cuando se utilizan medios de difusión como la radio, la prensa o la televisión.

Nuestra época, además, ofrece un arte nuevo —el cine— cuyos productos exigen, desde sus orígenes, un goce o consumo de masas jamás exigido por ningún otro tipo de producción artística. El número de espectadores que ven una película, sobre todo cuando ésta se distribuye internacionalmente, se cuenta por millones y, en ocasiones, por decenas de millones. La radio y la televisión cuentan también con un público formado por millones de radioyentes o televidentes.

¿Qué se desprende de todo esto? Que si la apropiación privada, como relación de posesión sobre el producto artístico, impide que el arte cumpla su función pública, social, de comunicación, en nuestra época, con el desarrollo de las fuerzas productivas —y dentro de ellas, la ciencia y la técnica— existen las condiciones técnicas y materiales más favorables para que el arte pueda cumplir esa función social al extender su goce a un público vastísimo, formado por millones y millones de hombres,

estableciendo lazos de una extensión y diversidad que el artista de otros tiempos jamás hubiera podido soñar.

Ahora bien, como hemos señalado en otro lugar,¹ la técnica es ambivalente, no tiene su fin en sí misma y, por ello, puede contribuir a elevar o a degradar al hombre. Pero como su valor y su fuerza lo reciben del hombre mismo es éste, en última instancia, quien decide el uso que se hace de ella y, por tanto, el que sea una fuente de bienes o de males para la sociedad. Por supuesto, cuando hablamos del hombre nos referimos al hombre social; por tanto, el uso de la técnica es un uso social, inseparable de las relaciones sociales dominantes en el marco de las cuales se aplica dicha técnica. Existe, naturalmente, la posibilidad de que sus aplicaciones sean un bien o una desdicha para los hombres, pero esa posibilidad sólo se convierte en realidad a través de unas relaciones humanas concretas —relaciones de producción— en una sociedad dada.

Por lo que toca al arte, también aquí ofrece la técnica la posibilidad de su aplicación en las direcciones que antes señalamos y que se convierta, en este terreno, en un bien al ampliar, en forma ilimitada, las posibilidades del consumo artístico. Pero la realización de esta posibilidad y el contenido concreto que reciba este vasto consumo, dependerá de las relaciones de producción y del carácter de la ley fundamental de la producción material que rija en estas relaciones. Como sabemos, esta ley, en la sociedad capitalista, es la creación de plusvalía, o sea, la ley de la ganancia. Ya vimos en capítulos anteriores las dificultades con que tropieza el capitalismo para extender dicha ley —que rige, sobre todo, en la producción material— a la producción artística. Las dificultades provenían, como ya subrayamos, de la imposibilidad de reducir el trabajo concreto artístico a un trabajo general, abstracto, o sea, a las condiciones del trabajo asalariado. La individualidad de la obra artística hace difícil —y, en algunos casos, imposible— la aplicación del criterio de productividad que rige en la esfera de la producción material capitalista. Sin embargo, al asegurar la técnica actual la reproducción mecánica, y en gran escala, de la obra de arte y permitir su consumo masivo, surge la posibilidad de que también, en esta esfera, sea aplicable en amplia escala la ley de la producción material capitalista. La condición necesaria para ello es que el arte, aprovechando las posibilidades que el desarrollo técnico e industrial ofrecen, se organice como una industria y que el consumo se estructure también comercialmente a fin de que revista el carácter de un verdadero consumo de masas, pues sólo un consumo de esta naturaleza puede asegurar el cumplimiento de la ley fundamental de la producción capitalista. Las cualidades estéticas de los productos y su contenido ideológico pueden darse en la medida en que no entran en contra-

¹ Cf. mi trabajo: "Mitología y verdad en la crítica de la época" (particularmente los apartados: "Crítica de la cultura y la técnica", "Un nuevo fetichismo: el fetichismo de la automatización"). En: *Memorias del XIII Congreso Internacional de Filosofía*, vol. IV, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

dicción con la ley de la obtención del máximo beneficio. No se excluye, por ello, la posibilidad de que los medios de difusión puedan ponerse al servicio de un arte superior —particularmente de obras literarias, musicales o pictóricas que gozan ya del prestigio de las obras maestras al resistir a la acción del tiempo, prestigio que se traduce, a su vez, en un valor económico—, pero la utilización de los medios masivos de difusión, en las condiciones de capitalismo, no impulsa a difundir un arte superior sino un arte inferior, banal, rutinario que es el que corresponde a los gustos del hombre-masa, hueco y despersonalizado de la sociedad capitalista y que el propio capitalismo está interesado en mantener en su ocuad espiritual.

Ya Marx hace más de un siglo señaló en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* en qué condiciones históricas, económicas y sociales —las propias de la sociedad capitalista— se da la enajenación del obrero al convertirse su trabajo, de actividad creadora que es la esencia del hombre, en trabajo enajenado, es decir, en una actividad en el curso del cual el hombre, lejos de afirmarse, se niega a sí mismo, ya que no se reconoce ni en los productos de su actividad ni en su actividad misma ni en sus relaciones con los demás hombres. En cuanto que el hombre no se reconoce en sus productos ni se reconoce a sí mismo como sujeto creador, él también, una vez perdida su esencia humana, se vuelve objeto, cosa. En pocas palabras su existencia se cosifica, se torna instrumento, medio o mercancía. Pero en la sociedad capitalista el fenómeno de la enajenación se extiende hasta abarcar, con otras características, incluso a los capitalistas, y el resultado es que, en general las relaciones humanas adoptan la forma de relaciones entre cosas y que todo se vuelve abstracto, impersonal, deshumanizado.

Esta doctrina de la enajenación del hombre, que constituye en Marx una de las piedras angulares de su crítica de la sociedad capitalista y de su concepción del hombre, no ha hecho más que confirmarse en la medida en que el capitalismo adquiere la forma de un capitalismo monopolista de Estado y fortalece al máximo su organización burocrática. El poderoso desarrollo de la técnica vuelta contra el hombre en las condiciones de una sociedad enajenante, hace aún más patente la “cosificación” o “despersonalización” de las relaciones humanas. Este fenómeno es hoy tan evidente que la mayor parte de los pensadores burgueses de nuestro tiempo tratan de abordarlo, por supuesto sin hacer referencia a Marx, bajo la forma de una crítica del “hombre-masa”, del “uno” o del “Don Nadie” cuya existencia inauténtica se opone a la existencia auténtica de las “minorías egregias” (Ortega y Gasset) o del hombre como “ser para la muerte” (Heidegger). Lo que es esencial en el sistema capitalista, puesto que este sólo puede afirmarse en la medida en que mantiene la “cosificación” de la existencia humana, se convierte en una categoría de la existencia humana en general, o en el fruto de toda sociedad industrial desarrollada con independencia de su estructura económico-social —ca-

pitalista o socialista—, con lo cual se eluden sus raíces concretas, económicas, de clase, así como la vía revolucionaria para extirparlas. Sin embargo, como hemos tratado de demostrar en contraposición a una serie de concepciones filosóficas que hoy están en boga en Occidente,² el fenómeno de la “despersonalización” o “cosificación” de la existencia humana pertenece, por esencia, al capitalismo, lo cual no implica negar que en una sociedad socialista puedan darse, como efectivamente se han dado, manifestaciones de ese fenómeno justamente en la medida en que se aplican métodos de dirección estatal que son ajenos o contrarios a los principios del socialismo. Es decir, lo que *esencialmente* se da bajo el capitalismo, sólo como una deformación de su esencia misma puede brotar en el socialismo.

Que la despersonalización o cosificación de la existencia humana forma parte de la entraña misma del capitalismo puede verse hoy por el hecho de que este fenómeno no hace más que desarrollarse y adquirir caracteres aún más monstruosos en una sociedad, como la norteamericana, en la que impera el capitalismo en su fase superior, monopolista. Justamente en ella encontramos las formas más refinadas y, a la vez, más repulsivas, de manipulación de los individuos y de las conciencias tendientes a lograr, por todos los medios, la máxima transformación—en extensión y profundidad— del hombre en cosa, en objeto.³ El ca-

² Cf. mi trabajo antes citado.

³ Cf. Vance Packard, *The hidden persuaders*, David MacKay edition, Nueva York, 1957. El interés de esta obra reside no tanto en su análisis de un aspecto importantísimo del “modo de vida” norteamericano como en los hechos sorprendentes que en ella se aportan. Su autor nos revela el gigantesco esfuerzo que se realiza en los Estados Unidos, redoblado en los últimos años, en el que participan profesores de ciencias sociales, psiquiatras, psicólogos y personal especializado de grandes firmas comerciales, para modelar la conciencia de los norteamericanos en cuanto consumidores y ciudadanos, a fin de que acepten pasivamente —una vez derribados sus mecanismos psíquicos e ideológicos de defensa— las propuestas y decisiones que interesan a los grandes trusts yanquis. Todos los medios son buenos para alcanzar el fin, y este fin, en definitiva, no es otro que el de convencer a los consumidores de que consuman precisamente aquellos artículos que no desean ni necesitan, pues sólo así puede alejarse el fantasma de la depresión económica que ronda constantemente sobre la industria norteamericana. Se explica que esta tarea, por las enormes esperanzas que se cifran en ella, no se deje exclusivamente en manos de los jefes habituales de los departamentos de propaganda y publicidad, y que toda una legión de profesores, psiquiatras y psicoanalistas tomen parte en ella. Por ejemplo, según informa V. Packard, en la Universidad de Columbia se han organizado seminarios especiales en los que profesores de ciencias sociales enseñan a grupos de expertos en “relaciones públicas” los métodos más adecuados para mejorar las conciencias. Nuestro autor protesta tímidamente contra las “implicaciones antihumanistas” de estas técnicas de *persuasión*, pero sin percatarse de toda la gravedad de sus consecuencias para el hombre, puesto que, en fin de cuentas, no son sino técnicas de enajenación o cosificación de la existencia humana, es decir, métodos elaborados fría y conscientemente para mantener a los hombres—por razones económicas, políticas e ideológicas— en ese estado de despersonalización y deshumanización que Marx señaló categóricamente en su época, cuando esa enajenación era engendrada espontáneamente por el capitalismo y aún no

pitalismo que conoció Marx llevaba en su entraña la tendencia a cosificar o masificar la existencia; pero nunca, como hoy en la sociedad norteamericana, se ha impuesto esta tendencia tan plena y amenazadoramente. El hombre ideal, desde el punto de vista de los intereses de este capitalismo voraz, es el hombre engendrado por sus propias relaciones; es decir, el hombre despersonalizado, deshumanizado, hueco por dentro, vaciado de su contenido concreto, vivo, que puede dejarse moldear dócilmente por cualquier manipulador de conciencias; y pocas palabras, el hombre-masa. Ahora bien, ¿cuál es el arte o seudoarte que este hombre-masa puede digerir o consumir?; ¿cuál es el arte que el capitalismo, ya en estado de descomposición, tiene interés en impulsar fundamentalmente, sobre todo en una sociedad industrial, y altamente desarrollada desde un punto de vista técnico, en la que se dan las condiciones para extender y profundizar el proceso de despersonalización o masificación? Es precisamente el arte que podemos llamar, con toda propiedad, *arte de masas*.⁴

cobraba las formas monstruosas que se ponen de manifiesto en la sociedad capitalista actual.

⁴ El lector habrá advertido que para nosotros el término "masas" en expresiones como "hombre-masa" o "arte de masas" sólo tiene una significación peyorativa, ya que, como hemos señalado anteriormente, la masificación de la existencia humana es un fenómeno característico de la sociedad capitalista y encaja perfectamente dentro del concepto de "enajenación" o "cosificación" del hombre (transformación del hombre en cosa, del sujeto en objeto, del fin en medio), señalado por Marx.

Este hombre-cosa que no se reconoce a sí mismo como sujeto, como ser humano, ni en sus productos ni en sus actos, Marx lo ve originariamente en la relación que, en el proceso de trabajo, se establece entre el objeto y sus productos. Pero sabemos también que Marx no reduce este fenómeno al trabajador, sino que lo señala, asimismo, con otras características, en el no obrero, es decir, en el capitalista. Por ello una sociedad enajenante, como la capitalista de nuestros días —sobre todo, en el ejemplo tan elocuente de la sociedad norteamericana— trata de extender el proceso de cosificación a la humanidad entera. De ahí el empleo de las técnicas de manipulación de las conciencias con el fin de reducir al hombre a la condición de objeto y mantenerlo en esta condición. La aplicación de estas técnicas en forma deliberada por unos hombres —los capitalistas— significa que no sólo se encuentran, de hecho, en una relación de enajenación con respecto a otros a los cuales ven como objetos suyos, sino que conscientemente tratan de afirmar su posición económica y social afirmando en otros hombres su condición de objeto o cosa. Pero este mantener al otro en su enajenación es, a su vez, en él mismo, en el capitalista, una manifestación peculiar de su propia enajenación. Por otra parte, el obrero, en cuanto carece de conciencia de clase se halla inerte ante este frío y deliberado moldeamiento de su conciencia espontánea y pasa así a formar parte también de ese universo de "hombres-masa" que el capitalismo está interesado en construir y mantener.

Ahora bien, el proletariado revolucionario que guía sus actos públicos y privados por la conciencia de sus intereses de clase y por la misión histórica que le corresponde, conciencia que adquiere en la medida en que asimila su ideología de clase —el marxismo-leninismo—, no sólo puede resistir venturosamente a los intentos *masificadores* de los manipuladores profesionales de conciencias, sino que el proletario mismo, en las condiciones enajenantes de la sociedad capitalista, es ya un hombre que se aprehende a sí mismo como sujeto, no como objeto, y, ade-

Por arte de masas entendemos aquel cuyos productos satisfacen las necesidades pseudoestéticas de los hombres-masa, cosificados, que son, a la vez, un producto característico de la sociedad industrial capitalista. Su goce masivo se halla asegurado por la existencia de un público potencial, cuantitativamente inmenso, así como por las posibilidades de acceder a esos productos artísticos en virtud de los poderosos medios de difusión (prensa, radio, cine y televisión) que la técnica actual pone a su disposición. Esos productos son, en el terreno literario, las historietas y toda clase de novelas (fotonovelas, radionovelas y telenovelas), así como la mayor parte de la novela policial; en la música, gran parte de las canciones llamadas modernas, románticas o populares y, en el cine, la mayor parte de la producción filmica. En este tipo de producción pseudoartística los grandes problemas humanos y sociales se descartan al amparo de una supuesta necesidad de satisfacer un legítimo deseo de entretenimiento y cuando se toca alguno de ellos, se transita siempre por la superficie, con soluciones que no quebranten la confianza en el orden existente, recortando las ideas, achatando los sentimientos y abaratando las pasiones más hondas. Este *arte de masas* no es sino un arte falso o falsificado, un arte banal o caricatura del arte verdadero, un arte producido cabalmente a la medida del hombre hueco y despersonalizado al que se destina. Si hay una plena correspondencia entre producción y consumo, entre objeto y sujeto o entre obra y público, ésta la hallamos en la relación entre el arte de masas y los gustos y necesidades de sus gozadores o consumidores.

Es, pues, un hecho innegable la existencia de este arte trivial, apto para un público ayuno de sensibilidad estética; un arte que deja al hombre en la superficie u orilla de las cosas y que se distingue, a su vez, por un lenguaje arteramente fácil que corresponde a su falta de profundidad humana; un lenguaje que asegura una inteligibilidad y comunicación

más, como sujeto activo, creador, tanto de su propia emancipación como de la emancipación de la humanidad entera. El obrero, por la conciencia de su propia enajenación y por la lucha organizada y consciente que libra por cancelarla no sólo en el recinto de su conciencia, sino en la vida real, práctica, es ya —en plena sociedad capitalista— la negación misma del hombre-masa, es decir, del hombre inerte, cosificado, que se deja moldear pasivamente su destino. Las “masas” obreras que luchan por su emancipación y por la instauración de una nueva sociedad en la que el hombre sea fin y no medio, sujeto y no objeto, luchan precisamente porque no quieren ser tratadas como masas, y justamente con su lucha revolucionaria, crean las condiciones para acabar con la masificación de la existencia humana, propia de la sociedad capitalista. Por esta razón, cuando empleamos la expresión *arte de masas* lo hacemos en un sentido peyorativo, dándole la significación de un pseudoarte producido, deliberadamente, desde arriba, por voluntad de la clase dominante y para el goce o consumo de las masas, o, más exactamente, de los hombres-masa, producidos precisamente, junto con sus productos materiales, por la producción material capitalista.

El proletariado revolucionario, justamente porque es la clase que reivindica la esencia humana, merece un arte superior, no esos subproductos artísticos que embotan la sensibilidad, mutilan la mente y desvían las energías creadoras.

tanto más extensa cuanto más superficial y hueco es su contenido, y cuanto más pobres, banales y endebles son sus medios de expresión.

Ante este hecho se desata —legítimamente— la inquietud, el malestar y la desazón de quienes aman verdaderamente al arte; a veces, las críticas contra este *arte de masas* se traducen en una exaltación de un arte minoritario que vendría a ser el antípoda de ese arte degradado o cosificado. Pero estas críticas no pueden dar en el blanco y no harán más que enturbiar las aguas mientras no se examinen las fuentes económicas sociales e ideológicas del *arte de masas* en la sociedad actual. Así, por ejemplo, existe la tendencia a explicar este fenómeno pseudoartístico, con las características que hemos señalado, pero tergiversando por completo la dialéctica de la producción y el consumo. El objeto correspondería a las exigencias o necesidades del sujeto (el público), y los productores no harían más que satisfacer esas necesidades; el producto no haría más que adaptarse a las exigencias del consumidor. Tal es, en general, el punto de vista de los productores capitalistas cuando alguien les pide cuentas por la baja calidad estética e ideológica de sus productos. El arte de masas aparecería así como un fruto de las masas mismas, como el arte querido e impuesto por ellas y, por tanto, como un hecho fatal e inexorable tomando en cuenta las relaciones entre la oferta y la demanda.

Un importante teórico del arte contemporáneo, Wilhelm Worringer, llega a hablar de la "dictadura de los consumidores" para fundamentar la necesidad de un arte para artistas no sujetos a los dictados de los consumidores.⁵

El consumidor aparece aquí dotado de un poder absoluto, imponiendo sus gustos y deseos al productor, en tanto que este último se presenta como un hombre solícito que sólo vive para satisfacer las necesidades de los consumidores. Pero todo esto es aparente; la realidad profunda es otra, pues las relaciones entre la producción y el consumo, en la sociedad capitalista, se hallan mistificadas ya que la producción no está ahí al servicio del hombre, no se halla dirigida a la satisfacción de sus necesidades, sino a la creación de plusvalía. Aparentemente, el consumo, el goce influye sobre la producción, determina su cauce y su extensión, pero en realidad, el consumo mismo se halla dirigido y organizado para satisfacer las exigencias de la producción.

Las relaciones normales entre la producción y el consumo, es decir, las que pueden y deben establecerse en una sociedad en la que la economía sirva al hombre, reserva, por supuesto, un papel importante al consumo, al goce, ya que como vimos es el móvil de la producción y no se halla, por tanto, en una relación exterior, accidental con ella. Ya se trate de productos materiales o artísticos el consumo o goce determina, no en forma absoluta, sino relativa, la producción. Pero también señalamos

⁵ Wilhelm Worringer, *Problemática del arte contemporáneo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, p. 9.

anteriormente que en esta relación entre la producción y el consumo, incluso aunque éste desempeñe un papel activo, la primacía corresponde, en última instancia, a la producción, ya que ésta produce no sólo objetos, sino incluso el sujeto, el modo de consumirlo. Al afirmar Marx que el objeto crea también el sujeto capaz de gozarlo pone de manifiesto la verdadera relación entre la producción y el consumo cuando ésta no se halla mistificada: ni dictadura de los productores que, en el terreno artístico, significaría una producción exclusiva del artista *para sí*, como expresión de sus necesidades, cortando los vínculos con los otros, cuya necesidad de apropiación tiene también que ser satisfecha con la obra de arte; ni dictadura de los consumidores que haría de la necesidad interior de crear una mera exigencia exterior, limitando así la libertad de creación del artista. Ni un consumo que se imponga absolutamente a la producción, ni un poder tan absoluto de ésta que niegue toda influencia al consumo.

Ahora bien, en el arte de masas se rompe esta relación natural, humana, entre la producción y el consumo. Aparentemente, son las exigencias de este último —“el público manda”— las que determinan el carácter de la producción artística; aparentemente, es el consumidor —las masas—, el que fija el móvil, el fin de ella de tal manera que los productores no hacen más que satisfacer dócilmente sus necesidades. Nos hallaríamos así, empleando la expresión de Worringer, ante una dictadura de los consumidores; pero en realidad, no hay tal, sino más bien una dictadura de los productores. En una sociedad en la que rige la ley fundamental de la ganancia, del máximo beneficio, la producción no sólo produce productos que satisfacen determinadas necesidades sino también las necesidades mismas, y con ellas, los consumidores. Bajo los efectos de las técnicas de *persuasión*, de la publicidad, de una educación unilateral y cosificante, los hombres acaban por desear lo que no necesitan o no corresponde a sus verdaderas necesidades humanas. La satisfacción de ellas pierde su carácter individual, concreto, para convertirse en algo general y abstracto. El hombre queda separado de sus verdaderas necesidades y sus deseos no apuntan ya, en realidad, a la satisfacción de sus propias necesidades, sino a las de los otros. Tal es la situación del hombre-masa en una sociedad capitalista altamente desarrollada. Su cosificación se pone de relieve en este abandono suyo de sus propias necesidades para acabar por desear satisfacer las necesidades que le imponen, con sus técnicas de persuasión y manipulación de conciencias, los dictadores de la producción que son también los amos y señores del consumo.⁶

⁶ En la obra antes citada de Vance Packard, *The hidden persuaders*, puede encontrar el lector abundantes datos extraídos de la realidad social norteamericana que demuestran hasta qué punto son manejados o dirigidos los consumidores. De acuerdo con dichos datos, el consumidor obedece a sugerencias externas y, por tanto, sus motivaciones no son sino la expresión aparentemente propia, interna, de sugerencias o mandatos que le llegan de fuera. Aunque el consumidor cree sin-

Esto que es patente en la esfera de la producción material se extiende también al tipo de producción que denominamos *arte de masas*, sobre todo al cine y a los productos artísticos o pseudoartísticos que se difunden por la prensa, la radio y la televisión. Si el público prefiere un arte trivial, hueco, de baja calidad estética y humana, esta preferencia es un tanto aparente ya que le ha sido inducida, fabricada o producida desde fuera. El productor ya no se conforma con ponderar falsamente y recurriendo a toda clase de señuelos las cualidades de su producto; para asegurar el consumo más vasto posible de sus mercancías se desprecupa de las cualidades objetivas de ellas y, sobre la base de unas cualidades imaginarias, crea artificialmente el deseo de consumirla, aunque se trate de un producto que, en realidad, no satisface una verdadera necesidad del que lo adquiere. En una sociedad enajenante y mistificada, las relaciones entre la producción y el consumo llegan a ser tan mistificadas y enajenantes que tanto el producto como la necesidad, el objeto como el deseo, se vuelven artificiales desde un punto de vista verdaderamente humano. El hombre se halla tan enajenado que ni siquiera *su* goce, su consumo, es propiamente suyo.

Por lo que toca al *arte de masas*, el cine ofrece pruebas muy elocuentes de esta acomodación de los gustos y necesidades del público a las necesidades de los productores. Así, por ejemplo, el *star system* en que descansa, en general, la industria cinematográfica capitalista y, en particular, la norteamericana es una creación artificial de los productores para asegurarse el máximo beneficio, ligado, a su vez, al número de espectadores que pueden ver una cinta. Y junto al *star system* (o *vedetismo*) hay que poner también la preferencia de los espectadores —preferencia fabricada o inducida desde fuera— por ciertos temas o géneros de películas que acaban por convertirse en el tema o género que el público *necesita* ver, aunque, en definitiva, su necesidad no sea tanto suya como de los propios productores.⁷

ceramente que, al decidirse a adquirir tal o cual producto, obra espontáneamente y cumple sus propios deseos, en verdad no hace sino satisfacer los deseos de los productores.

⁷ La importancia del *star system*, desde el punto de vista de los intereses de la producción capitalista, es innegable. En efecto, el espectador medio que en una sociedad enajenada corresponde a Don Promedio o Don Nadie "prefiere" ir a ver una cinta no tanto por el prestigio de su verdadero artífice —el director— ni siquiera seducido por el tema o el título y, menos aún, impulsado por el juicio de un crítico especializado, sino muy particularmente por el nombre famoso de la estrella favorita que figura al frente del reparto. El que las preferencias de los espectadores se canalicen, ante todo, por la vía del *vedetismo*, no es, en modo alguno, un hecho casual. No es casual, en efecto, que el 89% de las personas a las que se preguntó en Francia (según datos de una estadística del Centre National de la Cinématographie) qué es lo que les decidía a asistir a la proyección de una película contestaran que sus "estrellas". Ciertamente, el productor cinematográfico se dirige a un público potencial formado por millones y millones de espectadores de diferente origen nacional, de clase, y con diversos grados de for-

Vemos, pues, que por primera vez en la historia el desarrollo de la ciencia y la técnica brinda al arte la posibilidad de ser gozado por un público potencial, formado por millones y millones de seres humanos. Y, por primera vez, también, en las condiciones concretas de la sociedad capitalista, este goce o consumo de los productos artísticos se frustra y entra en contradicción con su propia naturaleza —como asimilación o apropiación verdaderamente humana del objeto— en cuanto que es un goce o consumo dirigido, o sea, “prefabricado”. Pero, a su vez, este modo de consumo es el que corresponde más adecuadamente al tipo de producción artística o pseudoartística que hemos denominado *arte de masas*. Pues ¿cómo podría el sujeto apropiarse humanamente, en toda su riqueza de manifestaciones y significaciones estéticas y humanas, lo que ya de por sí se ofrece como un producto pobre y desvaído desde el punto de vista estético y humano?; ¿cómo podría entrar en relación con un pseudoarte que resbala por nuestra epidermis, que no exige poner en tensión nuestras fuerzas humanas esenciales, que no aborda con profundidad ningún problema, que no cala en las fibras más hondas de nuestro ser y, finalmente, que, en lugar de esperanzas fundadas, sólo ofrece el señuelo de falsas o achatadas soluciones y de narcotizantes ilusiones?

EL CAPITALISMO Y EL ARTE DE MASAS

Cada semana, cerca de mil millones de personas consumen, en los países capitalistas, los productos artísticos o pseudoartísticos que les brindan las salas cinematográficas, los receptores de radio o las pantallas de los

teatros, las emisoras de radio y televisión, etc. Estas diferencias debieran traducirse, en principio, en la asistencia al cine por los motivos más diversos. Con ello, la exhibición de una película tendría que hacer frente a contingencias imprevisibles, imuestas por la diversidad de intereses, gustos o inclinaciones. Para asegurar el consumo más amplio el productor tiene que vencer la incertidumbre que implicaría la asistencia al cine por razones tan distintas. Por ello, tiene que uniformar la producción misma para uniformar, a su vez, las preferencias del público. Con este fin, destaca un elemento entre la pluralidad de los que intervienen en la filmación —director, “estrella”, operador, tema, etc.— para asegurar así una adhesión más firme, general y constante. Ese elemento, dentro de la producción cinematográfica capitalista, es la “estrella”. En torno suyo puede aglutinar a un vasto público que otros elementos de la cinta pudieran diferenciar. El *star system* responde, pues, a una imperiosa y objetiva necesidad económica, y no es casual, por ello, que el financiamiento de una cinta vaya acompañado, a veces, de cláusulas especiales que exigen la inclusión de determinada “estrella” en el reparto porque sólo así puede garantizarse la recuperación del capital prestado o invertido. La “estrella” aparece así como el eje del *film* y dotada, para el productor, de excelentes cualidades económicas. Claro está que estas cualidades no le pertenecen naturalmente, no se dan en ella por sí mismas, sino a través de ciertas cualidades —físicas o profesionales— que, en muchos casos, son también un producto de una imponente publicidad. En suma el *star system*, característico del cine en los países capitalistas es un ejemplo muy patente de cómo en el *arte de masas* el gusto y las preferencias del público se ajustan a las necesidades de los capitalistas, verdaderos dictadores de la producción y el consumo.

aparatos de televisión. Las cifras son, en verdad, impresionantes: decenas o centenares de miles de espectadores —y, a veces, millones— para una sola película en miles de salas de exhibición distribuidas en gran número de países y continentes diversos; millones de radioyentes de un solo programa de una sola estación que, en ocasiones, se encadena con gran cantidad de ellas para encadenar así las dóciles e indefensas mentes de sus huecos consumidores; programas de televisión que hoy, merced a los *video-tapes*, cruzan las fronteras y extienden así, más y más, el círculo de su influencia. Pues bien, esta enorme potencia de comunicación, puesta al servicio de la difusión de productos artísticos o pseudoartísticos, ¿a quién beneficia o perjudica?, ¿quién o quiénes tienen que perder o ganar con ella?, ¿qué es, en definitiva, lo que se hunde o se levanta en el hombre cuando esos poderosos y eficaces medios se ponen al servicio no de un arte verdadero sino de un *arte de masas*?

Quien pierde, ante todo, es el propio hombre-masa, cosificado, que absorbe sus productos, ya que su goce o consumo de ellos aunque se presenten, muchas veces, como una distracción o diversión inocentes, no hacen más que afirmarle en su oquedad espiritual, en su estado miserable de objeto, medio u hombre-cosa.

En este sentido, el *arte de masas*, incluso cuando se presenta en la forma más banal y, en apariencia más intrascendente, o cuando roza fugazmente los problemas humanos más profundos para quedarse, al fin, en su epidermis, después de velar las contradicciones vivas y reales, este pseudoarte cumple una función ideológica bien definida: mantener al hombre-masa en su condición de tal, hacer que se sienta en esta masicidad como en su propio elemento y, en consecuencia, cerrar las ventanas que pudieran permitirle vislumbrar un mundo verdaderamente humano, y, con ello, la posibilidad de cobrar conciencia de su enajenación, así como de las vías para cancelarla.

Pero no sólo pierde el hombre-masa con todo lo que ello significa: es una pérdida para todos los hombres o, más exactamente, para los hombres verdaderos que aspiran hoy, con su lucha consciente y real, a instaurar un orden social verdaderamente humano. Pierde, a su vez, el arte auténtico, el arte como expresión de lo específicamente humano, de la naturaleza creadora del hombre, y pierde en cuanto que el goce o consumo de masas ciega las vías para una apropiación verdaderamente estética y, por tanto, humana. Entre el arte verdadero y el hombre-masa se establece, en efecto, un diálogo de sordos porque este último no puede entrar en la relación propia, exigida por el objeto artístico y, consecuentemente, no puede apreciarlo. Esta sordera o ceguera con respecto a la verdadera creación artística es un hecho comúnmente admitido —aunque insuficientemente explicado—; las estadísticas, en este terreno, son tremendamente reveladoras. Lo menos que podemos decir, sobre la base de ellas, es que no hay una concordancia entre calidad y popularidad. El público, en general, en las condiciones propias del consumo de masas, prefiere casi siempre

los productos más deleznable, desde el punto de vista estético, a los que ofrecen valores estéticos más altos.⁸ Esto no significa, en modo alguno, que no reconozcamos la existencia de un sector que rechaza esos productos y busca otros más elevados, como no dejamos de reconocer tampoco la labor positiva de los cine-clubs, de ciertas editoriales o estaciones de radio y televisión, de determinadas instituciones culturales o universitarias que tienden, sobre todo, a satisfacer las necesidades estéticas verdaderas. Pero la realidad es que, pese a los esfuerzos de estas instituciones y pese, a su vez, a los nobles deseos de un sector más exigente, el público otorga su preferencia a los subproductos artísticos o a obras de baja o dudosa calidad estética.

No se trata de algo casual, sino de un hecho que se da necesariamente, pues, como ya señalamos con anterioridad, el gusto y el criterio estético del consumidor se halla conformado o adaptado para apreciar determinados productos y descartar otros, justamente aquéllos que tienen más alto valor estético, o los que ofrecen un contenido ideológico que entra en oposición con el pobre y mezquino molde en que ha sido encerrada su mente. Así, se aprecia una obra convencional, con personajes de cartón, con falsas soluciones y un sentimentalismo barato, en tanto que en nombre de la diversión o el entretenimiento puros, se rechaza todo hurgar profundo en los problemas fundamentales del hombre concreto y real. El hombre abstracto, deshuesado que consume estos productos artísticos los mide con la vara de su propia existencia abstracta y deshuesada, una existencia en la que no cabe ya una relación propiamente estética, pues ésta sólo puede darse allí donde el hombre se manifiesta con todas sus fuerzas esenciales, y es afectado en todo su ser. En este goce o consumo de masas, la pérdida para el arte no puede ser más dramática: el sujeto no tiene, en realidad, ante sí un objeto verdaderamente estético, sino esos productos o pseudoproductos artísticos que el llamado *arte de masas* le ofrece: por otra parte, aunque el arte verdadero se ofrezca al sujeto, este será incapaz de reconocerlo por su imposibilidad de establecer una relación propiamente humana —estética— con él.

El consumidor no gana con esta forma de consumo artístico ya que no hace más que afirmarle en su existencia humana abstracta, cosificada, impidiéndole entrar en la relación exigida por el verdadero objeto estético; si, por otro lado, el arte y la sociedad —en cuanto que el arte es un fenómeno social— no tienen tampoco nada que ganar con este goce o consumo de masas, ya que establece una relación inadecuada entre el sujeto y el

⁸ En el cine, por ejemplo, es frecuente, como es sabido, que una buena película sólo pueda exhibirse una semana o dos, mientras que otras de ínfima calidad prolongan su exhibición durante meses y meses. En ocasiones, una cinta de innegables valores artísticos obtiene una adhesión más entusiasta, pero ello obedece a consideraciones extrartísticas (erotismo, *vedetismo*, sensacionalismo de diverso género, etc.). En otro campo, las encuestas que suelen realizarse para auscultar los gustos y preferencias de los radioyentes o televidentes registran, en general, más votos en favor de los programas de más baja calidad artística.

objeto estético, en virtud de la cual se subvierte el orden de valoración, y el arte verdadero se queda sin el goce o consumo que le corresponde, ¿quién sale ganando entonces con esta mistificación de las relaciones entre el sujeto y el objeto estético que se pone de manifiesto, en toda su gravedad, en el consumo de masas?

Si no es el consumidor ni el arte mismo, sólo puede serlo el productor, no entendido aquí como creador individual del producto artístico, sino como productor de un consumo o apropiación inadecuada del objeto, o sea, como capitalista.

El arte de masas es el que interesa, sobre todo, al capitalista; por principio, nadie puede estar más interesado que él en su goce o consumo masivo. Y ello por dos razones esenciales: una, económica y, otra, ideológica.

Desde un punto de vista económico, sólo el consumo de masas de un producto artístico asegura los más altos beneficios. Ello implica que el *arte de masas* es, ante todo, una industria y que, en consecuencia, su goce o consumo se ve, ante todo, por sus resultados económicos. En el cine, el consumo es dirigido u organizado con el fin de asegurar el mayor número de espectadores, es decir, los más altos beneficios. Y a este mismo fin se atiene el productor en las demás manifestaciones del arte de masas. Pero, como ya señalamos anteriormente, ello sólo puede lograrse mediante una nivelación tanto del objeto como del sujeto, es decir, tanto de ciertas particularidades de los diferentes productos artísticos como de los gustos, deseos y necesidades del consumidor. Es forzosa una *estandarización* tanto del objeto como del sujeto, pues sin ella el consumo de masas no podría darse ni aportar, por tanto, grandes beneficios. En efecto, si la diversidad cualitativa de los productos se encontrara con un consumidor unilateral, incapaz de absorber esa diversidad y riquezas de la producción, el consumo tendría un carácter limitado; desde el punto de vista de su rendimiento económico, esa limitación entraría en contradicción con los intereses del capitalista que sólo puede ampliar la producción y, en consecuencia, su fuente de beneficios en la medida en que amplía el número de consumidores. Si, por el contrario, la producción artística tuviera un carácter unilateral, nivelado, uniforme y se encontrara con un público que reclamase una diversidad de manifestaciones artísticas para satisfacer su propia diversidad y riqueza espiritual, el carácter uniforme y limitado de la producción significaría un freno para el consumo mismo, ya que esta última no podría atender los múltiples y diversos deseos de los consumidores. Cabe una tercera posibilidad: una producción artística rica y diversa para un público rico y diverso a la vez. Ahora bien, desde el punto de vista de la productividad en sentido capitalista, ninguna de estas posibilidades es aceptable. En los dos primeros casos, el desajuste entre los productos y el consumidor, se traduce en una limitación del consumo y, por tanto, de los beneficios; en el tercero, el desajuste desaparece, y el consumo se asegura, incluso en gran escala, pero, al ser

logrado sobre la base de una producción diversa y rica en sentido espiritual y de los gustos más variados y diversos, no sería ventajosa económicamente, aunque sí, y en grado sumo, desde un punto de vista espiritual y estético. Este tipo de relación entre producción y consumo sólo podrá darse en una sociedad comunista y particularmente en su fase superior, cuando el individuo se desenvuelva en toda su plenitud en el marco del propio desarrollo social. Este tipo de relación es, seguramente, el que tenía a la vista Mayakovsky cuando pedía: "¡Muchos poetas buenos y diferentes!"

El capitalismo está, pues, interesado en una nivelación tanto de la producción artística como de los gustos que determinan su goce o consumo. En primer lugar, por razones económicas ya que este consumo de masas es el que rinde más altos beneficios; en segundo lugar, desde un punto de vista ideológico, ya que es uno de los medios más efectivos para mantener las relaciones enajenantes, cosificadoras, características de la sociedad capitalista. En las condiciones actuales de esta sociedad, cuando la tarea de manipular las conciencias en escala masiva se convierte en una necesidad vital para el capitalismo tanto desde el punto de vista económico como ideológico, la producción y el consumo de un arte de masas responden a sus objetivos cosificadores tan plenamente que podemos decir que este *arte de masas* es, hoy por hoy, el arte verdaderamente capitalista. Él es propiamente el antípoda de un arte verdadero y, por su contenido ideológico, o sea, por su afirmación de la condición del hombre como cosa, como instrumento, se opone al esfuerzo teórico y práctico que, en nuestro tiempo, se lleva a cabo por desmistificar y desenajenar las relaciones humanas. La efectividad de ese *arte de masas*, desde el punto de vista ideológico, se halla determinada por estas dos razones: en primer lugar, es el que dispone fundamentalmente de los medios de difusión en masa y, por tanto, su mensaje ideológico puede penetrar allí donde no tiene acceso al arte verdadero; incluso el mensaje ideológico, abiertamente al servicio del capitalismo, pero con el revestimiento artístico normal que puede ofrecer una novela, por ejemplo, jamás podrá lograr la difusión de un relato radiofónico que, con un tema análogo, exprese el mismo mensaje. Así, pues, para el capitalismo es mucho más efectivo este arte de masas, con sus productos vulgares y simplistas, que cualquier forma de creación artística que aspire a cumplir ciertos objetivos ideológicos sin renunciar, por otra parte, a determinadas exigencias estéticas. En segundo lugar, su eficacia no estriba exclusivamente en el hecho de que el *arte de masas* monopolice el uso de los grandes medios de difusión, sino en que siendo como es el arte que corresponde a las necesidades de las masas —es decir, el arte que puede consumir el hombre que ha sido despojado de su riqueza espiritual—, siendo el arte que habla el único lenguaje que esos hombres despersonalizados y masificados pueden entender, es, hoy por hoy, el único que puede aspirar a un consumo masivo.

Los millones y millones de espectadores que ven una película vulgar, que excita sus bajas pasiones o contribuye a ampliar su vacío espiritual,

se encuentran en ella en *su* elemento, escuchan en ella *su* lenguaje —el lenguaje fácilmente comprensible para ellos de un mundo enajenado— y comparten su indigencia espiritual y su mistificación de las relaciones y los valores porque ellos mismos llevan una existencia espiritual indigente, hueca y mistificada. Sería inútil que se les ofreciera otro producto artístico, pues lo rechazarían; sería vano que se les hablara otro lenguaje: no lo entenderían. En el *arte de masas*, tienen *su* arte; en su lenguaje, el suyo propio. Por tanto, una vez que en la sociedad capitalista dominan las relaciones enajenadas que el capitalismo está interesado en mantener, el arte de masas surge como una de las vías más adecuadas para llegar a la conciencia del hombre cosificado y, a la vez, como el arte que, con ayuda de los poderosos medios de difusión de nuestra época, es una verdadera industria.

En suma, el *arte de masas* de nuestro tiempo es el que mejor corresponde a los intereses del capitalismo tanto desde el punto de vista económico como ideológico.

EL DILEMA "ARTE DE MINORÍAS O ARTE DE MASAS"

En la sociedad capitalista actual —y tanto más cuanto más se extiende en ella la acción de la ley de su producción material hasta adoptar las formas extremas que hallamos en la sociedad norteamericana actual en la que los hombres no sólo pierden su autonomía al producir sino incluso al consumir los productos—, la producción y el consumo de obras artísticas se traducen en un divorcio cada vez más profundo entre el arte y amplios sectores sociales.

El artista que objetiva sus fuerzas esenciales crea un producto que exige, a su vez, una verdadera apropiación, una asimilación humana, estética; sin embargo, esa apropiación no se produce en la escala necesaria porque todo un sector social de hombres enajenados, cuyas conciencias están siendo manipuladas por otros y que carecen ya, por su condición de hombres-cosa, de esta integridad y riqueza humanas sin las cuales no puede haber propiamente goce o consumo artístico, quedan al margen de una verdadera relación estética. En la sociedad capitalista hay millones de hombres con los que un verdadero artista no puede entablar un diálogo. Para millones de hombres se han roto los puentes que debieran ponerlos en relación con el arte. Pocos son los que negarán este hecho innegable; en cambio, son muchos los que culpan, de un modo simplista, unas veces al artista creador de nuestros días, otras, al público de nuestro tiempo. En uno y otro caso, no dan en el blanco. La culpa no es del artista que habla un lenguaje verdaderamente humano —el de la creación— ni tampoco del lector o espectador que permanece sordo o ciego ante su obra, porque sus ojos u oídos ya sólo son aptos para consumir o gozar los productos de un arte de masas. Tampoco hay que buscarla

en la persona concreta o capitalista de carne y hueso que le ofrece esos productos. La culpa —más propiamente, la causa— hay que buscarla en las relaciones económico-sociales que encarna el capitalista y que, al volverse contra el arte, perjudican por igual al creador (el artista) como al consumidor (el público). Al primero porque acorta el tono de su voz, el radio de acción de su palabra y, de este modo, le cierra el camino para llegar a un público cada vez más vasto; al público porque mantiene a muchos hombres en una actitud cosificada, enajenada, que le impide el goce apropiado de un verdadero producto humano como es la obra de arte. Así, pues, en una sociedad en la que un amplio sector de ella —obrero y no obrero, como decía Marx— vive una existencia enajenada, existe por principio un divorcio entre el artista y un amplio sector de la sociedad, un divorcio con el cuál tienen poco que ganar y sí mucho que perder, como lo demuestra la experiencia artística de nuestro siglo, tanto el arte como la sociedad.

De este hecho, a saber: del hecho de que en la sociedad burguesa —y como manifestación profunda de la hostilidad del capitalismo al arte— el artista se divorcia *necesariamente* de las masas porque no puede descender al nivel de ellas ni éstas quieren —ni pueden— elevarse al nivel del arte; del hecho de que el artista no puede aspirar hoy a compartir su mensaje con los millones de seres humanos que el capitalismo mantiene en su condición de hombres-cosa; de este hecho histórico —divorcio real, efectivo, entre el arte y las masas— hay quienes deducen que el arte de nuestro tiempo ha de ser necesariamente un arte minoritario, para iniciados o escogidos.

Tal es el punto de vista de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, que, después de haber sido expuesto hace unos treinta años, sigue siendo muy representativo de este modo de concebir las relaciones entre el arte y las masas. Las tesis orteguianas son muy conocidas en los países de lengua española, pero vale la pena recordarlas. En sustancia, con palabras del propio Ortega, pueden formularse así: “El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún es antipopular.”⁹

Ortega parte, por tanto, no sólo del reconocimiento de que existe un divorcio entre el arte y el público —la masa—, sino de la afirmación de que este divorcio es insuperable; al arte nuevo solamente llega a “una minoría especialmente dotada”. Como para Ortega el concepto de masa no tiene un carácter concreto, histórico-social, ya que en él subsume a todo aquél que no pertenece a la minoría “egregia”, el arte nuevo es, por esencia, minoritario, o, como él dice, “un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva”.¹⁰ Se trata de un arte que no es, por principio, para todo el mundo, sino “para los que entienden”,

⁹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. En: *Obras completas*, 4a. ed., Revista de Occidente, Madrid, 1957, t. III, p. 354.

¹⁰ *Ibid.*, p. 355.

sin que Ortega se proponga siquiera calar en el problema de cómo puede ganarse el acceso a ese círculo privilegiado o la posibilidad de pasar de un plano a otro. Sus círculos —minoría “egregia” y masa— son inexorables: “Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana.”¹¹

Todo esto concuerda perfectamente con la concepción aristocratizante de Ortega que divide a los hombres en dos órdenes o rangos —egregios y vulgares—; el arte nuevo sería el propio de los primeros. Lo que asegura la inteligibilidad y adhesión, en un caso, y la incompreensión y repulsa en otro, es su desrealización o irrealismo, así como su deshumanización, o rechazo del arte como expresión o representación de lo humano.

No nos proponemos ahora entrar en una caracterización del arte moderno en cuanto tal. Nos limitaremos a reiterar que, a nuestro juicio, el divorcio entre el arte y el público existe, efectivamente, y existe, a su vez, entre otras razones porque el artista, en su afán de afirmar su independencia y su subjetividad en un mundo cosificado, ha acabado en gran parte por hacer saltar los puentes que debían hacer posible la comunicación. Esto visto desde el ángulo del creador. Ahora bien, desde el ángulo del consumidor, existe asimismo una situación, en la que hemos insistido anteriormente, en virtud de la cual, por la profunda enajenación en que ha caído como ser humano, se le cierra la posibilidad de una verdadera asimilación estética. Contra el arte moderno, contra sus realizaciones valiosas, están los mismos que están contra todo arte verdadero. Las mismas razones que impiden a un hombre sumido en la miseria espiritual entrar en una relación propiamente humana con un cuadro de Picasso, un poema de Paul Eluard o una cinta de Fellini le impedirán establecer esa misma relación —verdaderamente estética, humana— con la obra de un Velázquez, un Góngora o un Tirso de Molina.

No podemos hablar, por principio, de un nivel absoluto de incomunicabilidad sino de dos casos extremos de ella que pueden darse, en circunstancias determinadas, tanto por culpa del creador como del lector o espectador: cuando el artista no logra hacerse entender porque no ha querido —o no ha podido— forjar el lenguaje adecuado y no consigue, entonces, objetivar su expresión en formas que aseguren un mínimo indispensable de comunicabilidad; o bien, cuando el hombre, convertido en cosa, deshumanizado, sordo y ciego para la riqueza humana, se queda, por principio, sin posibilidad de entrar en comunicación con una obra de arte.

Pero incluso estos casos extremos —solipsismo o subjetivismo radical del creador, o impermeabilidad del hombre-masa al goce propiamente estético— son casos que sólo se dan históricamente en una sociedad determinada como la capitalista actual e incluso en ella no abarcan la totalidad

¹¹ Ibid.

del arte ni la totalidad de la sociedad.

El dilema: arte verdadero (minoritario) o arte inauténtico (mayoritario, de masas) es falso, planteado en términos absolutos, aunque en una sociedad enajenante el segundo pueda contar con la adhesión de la mayoría. El arte puede reducir su capacidad de comunicación por razones de orden histórico-social, como las que determinan el hermetismo de la creación artística o el alejamiento de grandes grupos humanos de las posibilidades de su goce, pero esta situación particular del arte en una sociedad dada y del hombre cosificado de ella, no puede elevarse, como pretende Ortega, a la categoría de un principio absoluto, pues ni el arte es, por esencia, hermético, minoritario, ni tampoco, necesaria, esencialmente, la mayoría ha de volver sus espaldas al arte. El arte de nuestro tiempo acabará por rebasar las limitaciones que un lenguaje hermético opone a su función social y las masas, hoy alejadas de él, volverán al arte, pero esta vuelta será índice, a su vez, de la cancelación de su enajenación. El arte cumplirá, entonces, propiamente su función social. Estas condiciones, las de un arte dirigido a *todos* los hombres porque todos lo necesitan para afirmarse a sí mismos como seres humanos, para apropiarse la riqueza humana que el arte les brinda, sólo se darán en una sociedad futura en la que las relaciones humanas tengan un carácter verdaderamente humano. Pero este acceso de grandes núcleos de la sociedad a la creación artística, por compleja y rica que pueda ser, no será —como sucede en la sociedad actual, en el consumo masivo de un arte de masas— el exponente de un empobrecimiento espiritual humano, sino por el contrario el índice de la elevación y del enriquecimiento de la sensibilidad humana, en general, y estética, en particular. El artista no sentirá, entonces, este acceso de enormes contingentes humanos a su creación como una bárbara incursión de la “masa” en el sagrado recinto del arte, sino como el cumplimiento mismo del verdadero destino de su creación.

Vemos, pues, que en las condiciones de la sociedad capitalista, los intereses económicos e ideológicos de la clase dominante se hallan vinculados a un consumo o goce estético en masa que sólo puede serlo, en general, de un arte banal, en tanto que el arte verdadero, al que no tienen acceso grandes núcleos humanos masificados tiende a convertirse en un arte privilegiado. Esta situación, que se da efectivamente, tiene que sentirla el artista como una limitación del radio de acción de su obra. De ahí que, objetivamente, su destino sea solidario del destino de las fuerzas sociales que luchan por la abolición de las relaciones humanas enajenantes que alejan del arte a grandes sectores sociales al anular o deformar su capacidad de goce o consumo estético.

El problema de restablecer las relaciones propiamente estéticas entre el artista y el público, problema capital en nuestros tiempos, no puede plantearse, por tanto, al margen de los cambios profundos, radicales, que exigen las contradicciones irreconciliables de la sociedad capitalista. No se puede pensar en ampliar y enriquecer el consumo verdaderamente

estético, es decir, el modo de gozar el verdadero arte, sin elevar y enriquecer en amplia escala la sensibilidad humana, tarea que es inseparable, a su vez, de la transformación radical y profunda de las relaciones sociales, políticas, económicas y espirituales. El intento de establecer un diálogo masivo, a todo trance, adaptándose pasivamente a una sensibilidad estética ya existente, llevará a buscar la comunicación por una vía fácil, limitando el enriquecimiento de los medios de expresión y, con ello, rebajando el valor estético del arte. La producción, como ya vimos, crea el modo de gozar o consumir el producto y, por tanto, el artista no puede esperar pasivamente a que la sociedad cambie y, con ello, a que se creen las condiciones favorables para un cambio radical de la sensibilidad. No; el artista ha de contribuir a que se opere ese cambio creando, como decía Marx, el público capaz de gozar de su obra, pero sin sobreestimar sus propias fuerzas ni olvidar que este poder suyo de crear un público no es directo e inmediato, sino que se despliega en el marco de unas condiciones sociales dadas que lo frenan o favorecen. En la sociedad capitalista, los poderosos medios técnicos de difusión y comunicación escapan al control del artista y, por tanto, no está en sus manos utilizarlos para crear el público capaz de consumir una verdadera obra de arte. La posibilidad de un goce o consumo artístico mayoritario se convierte así en un problema que rebasa los límites de la capacidad del arte para formar un público a su medida. Para arrancar a los hombres cosificados, enajenados, del *arte de masas* que consumen cada día y hacerles gozar de un arte auténtico, hay que arrancarlos, primero, de su cosificación o enajenación. Ahora bien, aunque el arte pueda contribuir también a ello, la tarea es, fundamentalmente, de otro orden: es una tarea crítico-revolucionaria que se plantea al nivel de las relaciones reales, materiales, y que corresponde, sobre todo, a la clase social —el proletariado— más interesada en poner fin a toda enajenación.

La sociedad capitalista plantea este dilema: arte minoritario o arte de masas, consumo privilegiado de las obras artísticas o consumo masivo de subproductos artísticos. Aunque algunos teóricos del arte moderno, haciéndose eco de este dilema, lo plantean como un dilema inexorable, cuyas raíces están, supuestamente, en la esencia misma del arte de nuestros días, las raíces profundas son, como hemos tratado de demostrar, de carácter histórico-social. Ahora bien, cuando se cobra conciencia de que esas raíces existen y se tiene presente que toda verdadera obra artística, por esencia, establece siempre un diálogo a través de todas las particularidades de tiempo, clase o nación con los hombres de ayer, de hoy o mañana, la respuesta al dilema anterior debe ser el rechazo del dilema mismo: ni arte minoritario ni arte de masas: *arte para todos*; es decir, para todos los hombres que sienten la necesidad de una apropiación humana de las cosas y que encuentran en la relación estética una forma de satisfacer profundamente esta necesidad, y en el objeto estético, una utilidad humana. Quedan transitoriamente fuera de ese *todos*, de esa "inmensa minoría", en la sociedad capitalista, los hombres-cosa, que mientras no recuperen su con-

dición humana, no pueden entablar una relación verdaderamente humana —y, en consecuencia estética— con los objetos artísticos. Con ello se pone de manifiesto, una vez más, la hostilidad del capitalismo al arte, pero extendida ahora al goce o consumo estético.

El artista crea para los hombres que sienten la necesidad de una totalidad de manifestaciones vitales humanas —como dice Marx—, aunque la sociedad capitalista actual engendre, en gran medida, un tipo de hombres masificados que, hoy por hoy, no sienten esa necesidad. Por el hecho de crear para todos los hombres, aunque ese *todos* no abarque real, efectivamente a todos los hombres de hoy, el artista, por un lado, produce para un consumo o goce amplio de su producto, sin plegarse a las exigencias de un consumo de masas y, por otro, mantiene las más elevadas exigencias estéticas en su creación, sin reducirla a una creación para minorías o privilegiados.

Así, pues, el dilema "arte de minorías o arte de masas" que el capitalismo pugna por mantener es un dilema falso, desde un punto de vista estético y humano. Responde a intereses ajenos al arte y al hombre. Sin embargo, pese a las condiciones desfavorables en que se encuentra el artista para rechazarlo, puede esquivarlo pugnando por hacer un arte que no sea minoritario, exclusivo para iniciados ni tampoco un arte de masas que, en aras de las exigencias económicas e ideológicas del capitalismo, sólo aspire a un consumo masivo. El arte para un público capaz de apropiarse humanamente, es decir, estéticamente, sus productos, sólo será aquél que, por ser viva palabra del hombre, no se dirija a un público privilegiado ni enajenado, sino al pueblo. Sólo un arte así —un arte verdaderamente popular— podrá rebasar su condicionalidad histórico-social y establecer un diálogo, desde este ahora y este aquí, no sólo con los hombres no enajenados de hoy sino con los hombres, libres ya de toda enajenación, del futuro. Sólo un arte así podrá sobrevivir a sus circunstancias cuando éstas sean ya mero recuerdo o materia del olvido.

BERTOLT BRECHT
NOVEDADES FORMALES Y
REFUNCIONALIZACIÓN ARTÍSTICA*

Los grandes aparatos culturales —teatros, editoriales, etc.—, imponen su ideología, por así decirlo, clandestinamente. Hace ya mucho tiempo que se sirven del trabajo intelectual (obras musicales, literarias, críticas, etc.) con el único objeto de alimentar a sus organizaciones de público; hace mucho que los aparatos culturales dirigen el trabajo intelectual y determinan su valor. Y mientras esto sucede, los intelectuales —económicamente miembros de la clase dominante, aunque proletaroides desde el punto de vista social— se mantienen todavía en la ficción según la cual todo este mecanismo sirve únicamente para hacer ostensible el valor de su trabajo y constituye un proceso secundario que, sin influir para nada en su obra, le proporciona mayor influencia pública. Esta falta de claridad de los intelectuales respecto a su propia situación tiene consecuencias muy graves, que no han recibido la atención que merecen. Creyendo encontrarse en posesión de algo que en realidad los posee, defienden un aparato sobre el cual ya no tienen ningún control, que ya no es un medio para el productor, como ellos piensan todavía, sino que se vuelve contra él y contra su producción, en la medida en que ésta sigue tendencias propias, nuevas, en desacuerdo o en oposición con las del aparato. Su producción se vuelve una confección a la medida. Se presenta un concepto de valor proveniente de una valorización basada en la adecuación de la obra de arte al aparato cultural y desentendida de la incompatibilidad que pueda mostrar el aparato en referencia a la obra.

Se afirma: esta obra es buena, y se quiere decir (pero no se dice): buena para el aparato. Éste, por su parte, se encuentra determinado por el tipo de sociedad existente y sólo acepta aquello que le permite mantenerse en cuanto tal. El aparato acepta toda innovación que no pone en peligro su función social (el entretenimiento por identificación, por ejemplo) pero no discute siquiera aquellas innovaciones que tienden a su refuncionalización, que pretenden ubicarlo de manera diferente en la vida social (el entretenimiento crítico, por ejemplo). A través del aparato, la sociedad existente absorbe lo que necesita para autorreproducirse. Sólo pasan las “innovaciones” que conducen a la renovación de la sociedad existente, no las que llevan a su transformación.

Los “progresistas” no piensan en modificar el aparato porque creen disponer, con él, de un instrumento que se transforma por sí solo bajo la

* En: *Schriften zum Theater*, t. II, pp. 109-112, y t. III, pp. 273-275. Trad. de Bolívar Echevarría.

acción de cada una de sus ideas. Sin embargo, es el aparato el que, con ellos o sin ellos, cumple su función: los teatros dan funciones todas las noches, los periódicos aparecen varias veces por día; absorben lo que necesitan y no necesitan más que una determinada cantidad de material.

Considerada abstractamente, esta reducción de las posibilidades individuales de creación constituye un progreso. El individuo va siendo incluido cada vez más en grandes procesos transformadores del mundo. Ya no puede simplemente "autoexpresarse". Se le incita y se le pone en capacidad de resolver tareas de la comunidad. La falla está en que los aparatos todavía no son de la comunidad, en que los medios de producción no pertenecen a los productores y en que, de esta manera, el trabajo adquiere el carácter de una mercancía y está sometido a sus leyes generales. ¡El arte es una mercancía —que no puede crearse sin medios de producción (aparatos)!

1930

MIJÁIL LIFSHITS

LA LATA DE CONSERVAS COMO OBRA DE ARTE*

LA ECONOMÍA DE LA PINTURA

La venta de lienzos en el mundo occidental es un ejemplo brillante, si no el más, del predominio del capital en todas las esferas de la vida. La transformación de la batalla de los talentos y las tendencias en una especie de juego bolsista se inició ya a fines del siglo XIX en tiempos de Durand-Ruel y Vollard. Este es un tema aparte que reviste interés en el aspecto sociológico. El valor global de la exposición póstuma de Pollock en 1963 montó a cinco millones de dólares. Mientras tanto, esos lienzos no eran en sustancia más que símbolos de la celebridad del pintor: manchones que Pollock dejó en el lienzo. Se sobrentiende que la base consumo del costo de tales obras es bastante efímera y depende íntegramente de que el abstraccionismo sea reconocido como arte por los órganos de opinión, en especial, la prensa, lo que a su vez está supeditado al juego de los intereses reales, y es sumamente precario. El capital, colocado en esos lienzos, pende de un hilo y la danza de millones, la frenética especulación en su torno sirve de ejemplo descomunal de la condicionalidad intrínseca en ciertas relaciones de cosas.

La muerte moral de la máquina, bien conocida en la economía política, es nada en comparación con la vida, puramente condicional, de las obras de Ives Klein, quien en un periodo de su insólita carrera artística no vendía cuadros, sino el vacío. El semanario *Arts* (del 21 al 27 de abril de 1965) describe la "fase neumática" de la obra de ese pintor: "Klein propuso en vez de pinturas 'estados figurativos inmateriales', accediendo a venderlos sólo por lingotes de oro. En 1958 invitó al público a su 'vernissage' y los visitantes sólo vieron unas paredes desnudas."

Tales salidas de tono podrían parecer estrafalarias, mas si se toma en cuenta el capital activo del comercio de cuadros y las fortunas invertidas por los coleccionistas en algunos espectros pictóricos debe reconocerse que la vida económica del arte, enteramente ficticia desde el punto de vista de su calidad y de su base natural, es un hecho de la historia contemporánea, más asombroso que los relatos de los viajeros acerca de las extrañas costumbres de los salvajes.

Por eso, los pantalones usados de Kariánis y otras expresiones estrambóticas de la más desatada fantasía no son sólo objeto de burla. Cuando el capital supedita la creación espiritual a las leyes de la producción ma-

* Del artículo "La fenomenología de la lata de conservas". En: *Problemas de actualidad*, ed. esp. mimeografiada, Moscú, 1968, pp. 93-102, 108-117.

terial, todo lo antinatural de ese orden económico, su intrínseca hipertrofia de la forma social, separada de su contenido real, se hace sentir en una condicionalidad febril que adquiere tamaño ciclópeo. La obra del pintor modernista, en la que el lado condicional relega cada día más el valor de la representación de la vida real es un objetivo ideal para la especulación. El capital entra en esa esfera, aprovechando los borrones de Pollock o las facturas que entregaba Klein a sus compradores en vez de cuadros, como simple signo de su costo y, en esencia, le deja indiferente el valor estético de la pintura.

El lector puede pensar que esta tirada es un ajustamiento demasiado franco de los caprichos del arte a la realidad económica. Para tranquilizar su conciencia basta con aportar el breve testimonio de un líder de la "vanguardia" contemporánea. El conocidísimo Michel Ragon dice: "Al fin y a la postre, como resultado de todo lo anterior la propia concepción de pintor ha cambiado un tanto desde la época de los infelices pintamonas de Montmartre o Montparnasse, inflamados por el romanticismo de la miseria y el alcohol. Ha cambiado también el concepto de aficionado al arte. El pintor moderno se va pareciendo más cada día a un encopetado funcionario o industrial, y el aficionado a las bellas artes adquiere a menudo los lienzos únicamente como una buena inversión, por cuanto que, en fin de cuentas, las acciones de Cezanne son ante sus ojos más sólidas que las del Canal de Suez."¹ Aparte del esnobismo y la especulación por la subida de los precios, en el comercio de lienzos reviste enorme importancia el hecho de que el capital colocado en obras de arte no está sujeto a ningún impuesto.

En lo que toca al condicionalismo de esa mercancía, que linda a veces con lo absurdo, por ejemplo en Ives Klein, quien sólo llevó hasta el fin la tendencia general, ¿qué se le va a hacer si en la propia realidad hay mucho de condicional? Por su propia naturaleza, el capitalismo supeedita todos los bienes, es decir, el costo del consumo (o el "valor") a los valores de cambio, yugula el aspecto cualitativo del trabajo en pro del cuantitativo y transforma la producción de mercancías de medio en un fin. Para el capital es indiferente crecer sobre el terreno de la producción de artículos útiles o de sustancias tóxicas; se producen artículos alimenticios o armas letales. Así, el propio concepto de bien toma un carácter *convencional*. La convencionalidad radical, masiva, puede decirse, que a veces llega hasta la paradoja, es inherente a toda la civilización burguesa y ese rasgo se ha acrecentado particularmente en estos decenios.

En el presente la flecha magnética de las ganancias se torna gustosa hacia la producción de objetos de consumo (incluyendo máquinas, residencias y utensilios domésticos). Esto ha brindado posibilidad a los sociólogos occidentales, por ejemplo al profesor Riesman de la Universidad de

¹ Michel Ragon, *Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel*. París, 1963, p. 17.

Harvard, autor de *The Lonely Crowd*, de destacar la *era del consumo*. Sin embargo, como el principio básico del capitalismo sigue invariable, las necesidades efectivas del individuo asoman aquí sólo desde el ángulo de la ventaja comercial. La paradoja estriba en que, al dirigirse desde un nuevo peldaño técnico a la esfera del consumo en la que lo más importante es el lado natural y cualitativo, el capital sigue indiferente al contenido del negocio y es impelido por el mismo espíritu de crecimiento ilimitado del costo como por doquier. *Aun siendo de la mejor calidad*, la utilidad de un producto puede ser totalmente ficticia e incluso negativa y pese a ello, la producción masiva, determinada por el *business* os inducirá y os será impuesta por todo el ambiente que os rodea.

Con lo que acabo de exponer está ligado el desarrollo amplísimo del aparato de propaganda y venta, en parte históricamente justificado, en parte artificioso. Entre 1952 y 1962 la ocupación en la red comercial de los EE.UU. creció aproximadamente 30 veces más de prisa que en la producción. De ahí la transformación de la publicidad en una fuerza gigantesca autónoma, cuya misión radica en apoderarse por entero de la conciencia del consumidor, borrando la diferencia entre lo que *parece* y lo que *es*, que tanto inquietaba a Hamlet. Todo puede ser bueno o malo, eso depende de la reputación del artículo, creada por los expertos en el arte de influir en las mentes. Hay que obligar al público a creer que entre las 279 marcas de jabón en polvo, sólo una es un verdadero prodigio. Claro está, el consumidor no es tan ingenuo como para creérselo todo a pie juntillas, pero tampoco se le exige eso. Coaccionado por el medio ambiente, el ciudadano del "siglo del consumo" ha alcanzado ya las profundidades del doble sentido, cuando acepta condicionalmente la existencia de cualquier bien.

En opinión de Vance Packard, uno de los que han estudiado con más perspicacia la sociedad norteamericana de nuestros días, el propio consumo se reviste cada día más de carácter "ritual" que viene a sustituir el verdadero gusto de la vida. La longitud del automóvil, el apartamento en un barrio determinado, distintos bienes ofrecidos por la industria constituyen el "símbolo de la posición social". Packard compara el papel condicional, ideológico, del consumo con el circo de la antigüedad que servía de desfogue al descontento social de las masas.

"La gente que trabaja en enormes entidades o empresas se da perfecta cuenta de que su labor es impersonal y fragmentaria. Quizá se opere un desligamiento inconsciente de contactos entre los altos y bajos empleados de una misma especialidad. Crece fatalmente el número de personas que se aburren en su trabajo, de hombres que desconocen el orgullo de una actividad de iniciativa y creación. Esas gentes tienen que buscar una satisfacción fuera del trabajo. Muchos, aprovechando su sueldo, se apasionan por las adquisiciones, a semejanza de las turbulentas masas de la Roma antigua que buscaban la distracción en los circos que les ofrecía el

desvelo de los emperadores.”²

En los estados imperialistas contemporáneos, que se basan en la producción en aras de la ganancia, el simbolismo del consumo entra en los cálculos del capital. Por otro lado se refiere también a la psicología social, es decir, a los “espectáculos”. El público busca nuevas distracciones para sofocar el sentimiento de la soledad que le corroe, y la industria convierte en fuente de ingresos el descontento por el régimen imperante. La sed de consumo, acicateada por los anuncios se acrecienta hasta convertirse en un simulacro del interés espiritual, ahogando necesidades más elevadas.

Se tiende al proceso continuo de adquisición de objetos último modelo, a su rápido consumo, mientras no se pasan de moda y su trueque por otros nuevos. Movido por su lógica interna y por el miedo a la hecatombe, el capital necesita del crecimiento constante de ese mecanismo que borra la linde objetiva entre lo fantasmagórico y lo real. La novedad se transforma en el valor principal, y el choque entre el estándar nuevo y el anticuado no es más que un esquema formal de la vida, igual que en el mundillo del arte ultramodernista.

Desde ese ángulo resulta más fácil comprender la manida clarividencia del hombre del montón conforme a la cual todo puede ser creado. ¡No existen hoy valores objetivos, jamás han existido ni existirán en los siglos de los siglos! La verdad, el bien y la belleza son condicionales y pasajeros y están supeditados a la costumbre y a la acción externa. La facultad mental es sustituida por la información y el comando como en la automática moderna.

“¿Por qué creéis —pregunta Roy Lichtenstein, uno de los pioneros del pop-art— que una loma o un árbol son más bellos que una bomba de gas? Porque es una condicionalidad transformada en hábito. Yo centro la atención en las propiedades abstractas de las cosas más banales.” Los mismos argumentos se esgrimían para demostrar la legitimidad del abstraccionismo, del cubismo, etc., en sentido inverso. Todo eso se formula como la lucha contra las dimensiones exteriores de lo bueno y lo malo, independientes de la voluntad creadora del artista. ¿Por qué pensáis que el clasicismo griego o el arte renacentista son superiores a un dibujo trazado en una valla? Porque así os lo han enseñado. En el arte no hay progreso ni retroceso, todo depende del condicionalismo habitual. Al tachar todo rastro de contenido objetivo de la vida estética, esa presión del relativismo andante —uno de los resortes principales de la ideología burguesa contemporánea— conduce a la idea de posibilidad de crear en toda su plenitud juicios masivos del gusto. ¡No lo dudéis! Os induciremos a creer que una lata de conservas no es peor que la Venus de Milo y lo tendréis que aceptar.

La íntima ligazón interna entre tales criaturas de la publicidad y del bluff como el pop-art y el “siglo del consumo”, o sea el novísimo méto-

² Vance Packard. *The Status Seekers. An Exploration of Class Behavior in America...* London, 1960, pp. 9, 317.

do del funcionamiento del capital que ha hallado una fuente profunda de ganancias en la constante formación y reformación de los gustos del consumidor, constituye un hecho demasiado palmario y tangible. De todo esto escriben también los críticos occidentales de la "sociedad industrial" con cierta perspicacia, aunque en forma aproximada y con inexactitudes.

Reproduzcamos unos fragmentos de un artículo de Mathew Bagell en *Studio International* (enero de 1966, p. 15): "Si para introducirnos en el cosmos del expresionismo abstracto leímos a Jean-Paul Sartre, hoy es imprescindible empaparnos de otros autores. Se puede, por ejemplo, comprender el pop-art incluyéndolo, por decirlo así, en la 'Sociedad de la abundancia' de John Kennet Galbraith, ya que éste sostiene que el problema No. 1 de Norteamérica no es la producción, sino la esclavitud ante las cosas. La carga de la producción como la carga de las cosas engendra lúgubres pensamientos, desde luego, si lo consideramos dentro del marco de las sociedades estudiadas por Jacques Elule en su *Sociedad técnica*, y Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional*. Los dos señalan la sumisión del individuo a la técnica creada por él, esa técnica que fluye en todos los aspectos de su vida y en notable medida determina nuestras reacciones a distintos estímulos (es notorio que en nuestros días, incluso las horas de asueto están sujetas a un plan o 'programa')." Según Bagell, el pop-art es la apoteosis de los retazos de la civilización industrial.

Mas aquí surge una cuestión delicada. Si se mira la lata de conservas o la llave del agua corriente como obra de arte, porque el artista ha entresacado esos objetos de su "contexto habitual", infundiéndole un nuevo sentido, está claro, que la escala de la condicionalidad en esa obra es bastante más vasta que en cualquier objeto al que jamás se haya llamado pintura o escultura. Lo importante aquí es el acto de destacar las cosas que deberá ser conocido por los iniciados. La propia sustancia de la lata, lo mismo que su aspecto externo no se ha modificado un ápice.

En resumidas cuentas, el "contexto", sujeto a negación y con ello elevado en potencia, desempeña un papel primordial. Los iniciados deben conocer el asunto, ya que, fuera del marco de la condicionalidad psicológica, una lata expuesta por un pintor no puede distinguirse de otra colocada en el mostrador de una tienda. "Mas el tiempo pasa —observa Pierre Schneider, crítico de *L'Express*— y la desaparición del contexto conducirá a la imposibilidad de descifrar la obra, que por sí misma no encierre ningún sentido."

El movimiento al reino de la condicionalidad, a menudo creada de la nada —de desperdicios, por ejemplo, como en las obras del pintor alemán Karl Mann que, según la prensa, se componen de objetos viejos, recogidos en los muladares, y que llevan la fecha y las señas de los montones de basura de donde se extrajeron³— entraña un giro peligroso para los

³ Karl Mann afirma que cualquier objeto puede convertirse en obra artística si el artista lo selecciona entre millares de objetos y lo bautiza. Mann cree también que las cacerolas desportilladas, los cepillos quebrados y otras muestras de su ex-

valores artísticos, dominantes en el mercado, pertenecientes a galerías privadas o a dueños de copiosas colecciones. No es fortuito que el mundialmente famoso Salvador Dalí, uno de los campeones del modernismo, dijera: “¡Comprad Meissonier!” Eso significa que la pintura de Meissonier, maestro realista de la segunda mitad del siglo XIX, puesta a menudo como ejemplo de mal gusto por los pintores de nuevo cuño, será un buen día un seguro más sólido para el dinero excedente que las obras de las numerosas escuelas del arte supermoderno.

Cuanto más nos alejamos del legado realista, tanto mayor es la publicidad y las reputaciones pergeñadas, tanto mayor es la distancia que media entre el precio del lienzo que depende de los accesos dirigidos, con todo espontáneos, del “boom” mercantil, y el valor estético de ese extravagante artículo. No todo puede realizarse mediante los métodos modernos del comercio y la presión: la condicionalidad tiene también sus fronteras. De ahí el excepcional nerviosismo del mercado del arte desde que en él impera el negocio que fabrica las “olas” del éxito. Por muy vasto que sea el aparato que hace mucho sustenta (por lo menos medio siglo) a ese mundo artificioso e insano, inflado como una pompa de jabón, más pronto o más tarde, en las manos de los poseedores de esos ficticios valores quedará lo mismo que en las del abuelo de *El lugar encantado*, de Gogol: “¡Inmundicias, basura... vergüenza de decirlo!” He ahí por qué su estrategia básica estriba en lucrarse con el alza de precios y renovar a tiempo su ficticio capital.

Dejemos a un lado esa mezcolanza de especulación, de la publicidad y la coerción, tan característica en la vida cotidiana de la época del imperialismo. Entremos en su aspecto más espiritual, si puede hablarse del espíritu en esta casi automática vida del arte “en medio del horrendo imperio de las fuerzas”, repitiendo al poeta alemán Schiller.

¿Qué nos dice el alma de la lata de conservas?

LA ENFERMEDAD DE LAS REFLEXIONES

Para comprender sus extraños discursos es preciso ante todo abstraerse de la habitual costumbre de ver en esos caprichos del arte, dignos de la clínica del doctor Krúpov, simples “trucos”, “invención” o “marasmo”.

Primero, abrir una exposición de trapos viejos o de latas de conservas no es mayor marasmo que el odio racial. En nuestros días hay no pocos ejemplos de demencia social.

Segundo, la “invención” que adquiere proporciones no es ya una simple estupidez, sino un fenómeno objetivo, una fuerza que debe tomarse en cuenta, como tenemos en cuenta la existencia de la gripe virulenta, aunque no sea un fenómeno positivo.

posición son tan bellos y significativos como los fragmentos de diversos objetos, hallados en las excavaciones de los templos griegos antiguos (*Der Spiegel*, 18, VIII de 1965, p. 82).

De mofarse simplemente de tales "trucos" a conciliarse con ellos ingenua o diplomáticamente no hay más que un paso. La moda y el sentimiento de protesta contra las conclusiones impuestas y adobadas influyen con frecuencia en el hombre de nuestros días. Para conservar una forma independiente de pensar, libre de cualquier reflejo imitativo o negativo, para apartarse con firmeza del influjo de las falsas ideas es necesario comprenderlas, y, si es posible, más a fondo que las puedan comprender desde dentro los propios portadores de esas ideas.

Un hombre no ducho, un visitante dominical de una de las galerías de arte se quedaría perplejo. ¿De dónde provienen esas fantasías del abstraccionismo o del pop-art? ¿Por qué escriben tanto de ello los periódicos de todo el mundo? ¿Por qué la escala de esos fenómenos es tal que el propio Sumo Pontífice y los jefes de Estado de los grandes países opinan sobre ello de vez en cuando?

Claro, sería erróneo pensar que la patología social, más o menos conocida por el nombre de "modernismo", ha sido concebida por los mercaderes y los ricachones coleccionistas. No es así. El modernismo ha echado raíces en el propio desarrollo de la conciencia humana. Los intereses económicos y políticos de la clase pudiente hallan amplio campo para sus manipulaciones en un estado determinado de las mentes, pero en el fondo hay algo más sustancial: la enfermedad del espíritu que refleja las hondas contradicciones de la vida histórica de los pueblos en el periodo de decadencia de la anterior civilización y de tránsito a una estructura social nueva, todavía desconocida [...]

¿Qué "actitud espiritual" expresa la estética fundada por Duchamp y otros dadaístas que consiste en exponer los vulgares *ready mades*, antítesis de la poesía? ¿Por qué Van Rie, Picabia, Kurt Schwitters y otros que hace ya mucho entraron en la historia del arte (lo queramos o no) compusieron toda clase de *collages* y contrarrelieves a base de utensilios domésticos, trapos, piezas mecánicas, naipes, hojalatas, periódicos viejos? ¿Qué "lirismo" han encontrado en los artículos higiénicos y sanitarios, en los mecánicos y en la instalación eléctrica? Por muy extraño que parezca al lector no avezado oír hablar de esas tendencias del arte debe habituarse a saber que existen y que incluso se han transformado en algo cotidiano.

La "actitud espiritual" del dadaísmo o del pop-art es el suicidio del alma o, hablando en términos científicos, el intento de salvarse del exceso de nexos inversos mediante el extremo opuesto, su completo desengranamiento. El dadaísmo y el pop-art son los eslabones extremos de ese proceso, ligado a la sensación enfermiza de la impotencia del espíritu ante la marcha espontánea de las cosas, su transformación en un género de artículos confeccionados, supeditado a las leyes de la producción material y de su administración.

Sobre la base de esa "materialización del pensamiento" se produce la fuga de la conciencia del individuo y surge un tipo de goces perversos

que consiste en corromper los valores espirituales, en mofarse de ellos, poniéndolos patas arriba, para que lo más barato, vulgar, vergonzoso sea lo más distinguido. Así el esclavo se venga de su esclavitud, reforzándola por eso mismo. Si no puede alcanzarse la libertad anhelada hay que matar la conciencia de la necesidad, humillar el espejo en el que se refleja ese mundo repulsivo, acabar con todo lo que difiere la conciencia de su objeto. De ahí el extraño pensamiento de trocar el objeto pintado en el lienzo por un objeto real, lo más sin sentido posible. La imagen se suprime como un segundo mundo innecesario.

La naturaleza de la conciencia burguesa de nuestros días que vive, claro está, no sólo en la mente de los capitalistas, diverge bastante del cristal transparente, ideal de la vida consciente en tiempos de Descartes. Justamente es la intransparencia lo que debe lograrse. Tal es la meta ansiada. Hay que volver a la niñez, a la ingenuidad infantil, hay que "hacerse tontos", según expresión de Gorki. Porque el pop-art es la nostalgia por ese tradicional y espeso norteamericanismo, retratado con horror por los escritores de espíritu crítico. Pasando por la "negación de lo pequeñoburgués", la llamada vanguardia anhela hoy encontrar su sosiego en brazos de la trivialidad filistea, de la que tanto tiempo se había mofado. De ahí la implantación deliberada de la moda de cualquier género de *trivia*: ideas, sujetos, formas banales, "objetos norteamericanos que se han logrado imponer porque se apoyaban en las estampas que inculcaron ya en la escuela". El pop-art es la estética de la estampa. Un sentimiento estético demasiado sutil visto desde ese ángulo es considerado una fuente de sufrimientos, deficiencia y hasta de amenaza para la sociedad.

"El pop es execrado por los intelectuales —dice Andy Warhol—, en cambio, gusta al hombre de la calle." La ensordecedora campaña del pop-art conduce a un nuevo nivel de renacimiento de algunas estampas específicas norteamericanas como la llamada cultura masiva. Han revivido los superhéroes de los films policíacos al estilo del invencible agente de espionaje James Bond, con la particularidad de que todo lo condicional que encierra la habitual personificación del sano optimista, que no pone nada en tela de juicio, es recalcado hasta el absurdo. En opinión de Iván Karp, director de una galería de arte privada que vende obras de Andy Warhol, el nuevo supermán es la antítesis del individuo que piensa críticamente; es un optimista que eleva la actividad del espectador, rebajando sus demandas espirituales. "Es una personalidad estilizada, sin defectos, sin autoobservación, sin autoanálisis."

No cuesta trabajo notar que los autores de esa "personalidad estilizada" —el dibujante y su *manager*— se reservan el piso superior de la conciencia, desde el cual deben regularse y regular a los demás, excitando la psique del público en el espíritu de una autosuficiencia optimista. Por consiguiente, surge una dualidad característica: el juego radica en enmascarar su auténtica conciencia bajo el membrete "completamente confidencial", inculcarse en la propia mente que uno es simple e impenetrable

como una máquina.

¿Es factible dar esa marcha atrás? En cierto modo sí, pero... El artificioso primitivo del siglo xx que empezó imitando las mascarillas de los salvajes hasta la falsificación de los tiempos de Ford I presupone una plena carencia de verdadera candidez. Es dificultoso poner en duda que el pop-art es el peor género de esnobismo, porque no sólo la simple postura ante el mundo, sino el mismo refinamiento son para él demasiado inocentes. En resumen, esa vuelta a la "cultura masiva" presupone la compleja metaestructura del alma.

Si el dueño de un parque de taxis puede alegrarse con la idea de que la última palabra de la vanguardia es el entusiasmo ante la vulgar atmósfera del negocio, para los autores de la nueva moda, la vulgaridad es triplemente refinada. No es fortuito que paralelamente al pop exista otro para los consagrados, para la élite, el "min-pop". Así, no ha tenido lugar ninguna disolución en la "cultura masiva". A resultas de todas esas figuras especulativas el arte ha perdido muchos de sus valores reales, mas no se ha librado de su ociosa reflexión que le persigue y le arrastra hacia la nada. Con toda su sed de simplismo, pese a todo tenemos ante nosotros el hombre desdoblado que a menudo sufre de esa dualidad, aunque con mayor frecuencia encuentra en ella su vocación y una sólida fuente de ingresos.

EPILOGO

Habría sido más fácil demostrar el gran parecido de esa dualidad con los rasgos más reales de la conciencia burguesa contemporánea en la economía política, en la sociología y en la política (sin hablar ya del irracionalismo filosófico del presente siglo). De ahí no debe deducirse que en el mundo occidental no haya hombres sensatos, capaces de buscar muy concienzudamente la solución de los complejos problemas planteados ante la cultura de nuestra época. Mas tampoco debe verse en las invenciones de Rauschenberg o de Warhol una simple adaptación a los intereses reaccionarios de clase. Esa apoteosis del gusto comercial puede ser una tentativa sincera, aunque también absurda de conservar una singular "actitud espiritual". Aquí no se trata más que de la desesperanza de tal actitud que atrae al artista con la promesa de devolverle la lozanía. Claro, cuando existe un sobrante de ociosas reflexiones puede darse el lujo de "mistificarse" y mistificar a los demás. Sin embargo, no podrá uno librarse de su ignominioso estado espiritual; al contrario, cuanto más grande sea la aspiración de la conciencia superflua de retornar a la materia impensante, tanto más abstracta e impotente será la "postura espiritual" del artista.

Miguel Angel, al imitar en sus obras a la naturaleza las creaba con el sudor de su frente. En cambio, Andy Warhol no ha hecho más que comprar su lata de conservas. La mayor obra artística del pop, dice Warhol, es nuestro planeta, la Tierra. Pero, como es notorio, la Tierra no necesita

que nadie la cree: existe. Basta con destacarla de su "habitual contexto" o contemplarla desde el ángulo de una determinada "postura espiritual". En tal transformación se la investirá de un sentido condicional (el segundo), y eso ya es arte. Así, el supremo misterio del arte estriba en llevar una vida simple de filisteo, como la máquina, sofocando la propia indignación contra todo eso mediante una superconciencia peculiar.

El pop-art no ha inventado ese procedimiento, sólo le ha infundido una claridad meridiana. He ahí por qué la furiosa polémica de los paladines del arte abstracto contra la incursión en los dominios del arte de la lata de conservas, de los objetos de plástico, adquiridos en el comercio próximo, o de las cacerolas desportilladas es francamente ridícula. "¿No es ése el material del que nace lo bello?" —pregunta Geneviève Bonnefoi en *Les Lettres Nouvelles*. No obstante, páginas antes reseña con admiración el arte de los famosos maestros Dubuffet y Fautrier, de la postbélica "escuela de París". Veamos el contexto de la notabilidad de su arte.

"Por esta vez se ha mostrado tal descortesía —escribe Geneviève Bonnefoi— con la pintura tradicional como jamás se había hecho. La delicada paleta de los maestros italianos y la transparente e imponderable pintura al óleo que parece deslizarse suavemente, todo se ha precipitado a una sima como si no hubieran existido los hermanos Van Eyck. En cambio, se han abierto paso en la pintura los materiales groseros: el alquitrán, el betún, la escayola y hasta el estuco, los guijos, la arena, el albayalde o el cemento. Desaparece el lienzo por ser incapaz de sostener tal peso, siendo sustituido por madera, cartón o estuco, imitando a veces el mármol."

A los críticos académicos les disgustan esos burdos materiales, comenta burlona Geneviève. ¿Por qué cambia de tono ante el arte de la lata de conservas o los trastos viejos de un albañal? ¿Acaso es peor que el barro disuelto en el albayalde? La pintura abstracta último modelo está tan sedienta de ayuntarse con sustancias toscas y con las fuerzas espontáneas de la naturaleza que crean efectos visibles sin ayuda del hombre, ha caminado tan lejos, traspasando el límite de la imagen, al mundo de las cosas que a los pioneros de la "nueva realidad" al estilo de Warhol no les ha quedado más que salvar una línea casi inexistente.

Otro enemigo del pop-art, el venerable Herbert Read, toma una octava más baja, respecto a Geneviève Bonnefoi. Autor de numerosos tratados, escritos en el espíritu de formas más tempranas del modernismo que siempre defendió y justificó, Read sigue considerándolas hoy como la última palabra de la innovación. A su juicio no debe pasarse de ahí. Piensa que el arte moderno corre el peligro de la incoherencia, la insensibilidad, la rudeza, el individualismo. Read todavía comprende la pintura abstraccionista incipiente, mas en el paroxismo de Pollock y de otros "artistas de la acción" ve una amenaza para el arte auténtico. En lo que toca al pop-art, Herbert Read opina que es un "antiarte, carente de estilo". "¿Qué ligazón pueden crear entre el pintor y el público esos torpes garabatos y esos montones de cachivaches?" Por lo demás, "ese anti-

arte no tiene raíces en la historia de la cultura de los pueblos, sólo sirve a los mercachifles para reclamar sus artículos"; el "pop-art es producto de la competencia capitalista"; "llegamos de lleno al problema de la decadencia de 'la civilización'", etc. Es curioso. Todo lo anterior lo ha escrito un prestigioso representante de la nueva ola. Herbert Read desea el triunfo del modernismo sin sus irresistibles, pero completamente absurdas secuelas. Su actitud estriba en marchar por el "camino medio", generalmente admitido como una virtud de los ingleses.

"¿O es que el movimiento iniciado por Cezanne debía ineuctablemente conducir a la decadencia? Claro que no. El arte debe ser revolucionario, porque es la expresión de la lucha contra el decaimiento espiritual. Mas las condiciones sociales de nuestra época han engendrado el antiarte. Si el arte llega a fenecer, el alma humana será estéril y la barbarie se apoderará del mundo."⁴

¡Hermosas palabras! Por desgracia, luego de ceder de buena voluntad parte de su territorio a los vándalos atacantes, Herbert Read es impotente para mantener su Dunkerque, pequeña cinta de tierra pelada. A lo largo de varios decenios él mismo se hincaba de rodillas ante la estética de la voluntad artística agresiva, capaz de imponer el cumplimiento de cualquier orden a la conciencia ajena. El mundo clásico de Read es el cubismo y sus engendros. ¿Cómo retener el arte en esa frontera al margen de los "burdos garabatos"?

"¿O es que el movimiento iniciado por Cezanne debía ineluctablemente conducir a la decadencia?" —se pregunta Herbert Read. Por supuesto, tal fatalidad no existe si el pintor moderno es capaz de retornar a la verdad objetiva del contenido y a su modelo real. Mas, para Read lo que principalmente distingue el arte del antiarte no es el realismo en su más elevado significado, sino el *estilo*. Si el artista es capaz de crear una forma organizada, coherente, aunque sea informe e incluso tosca, esa obra queda dentro del marco del arte.

Sin embargo, el criterio del nuevo academismo no resiste comparación con los hechos. Si todo se circunscribe a supeditar la forma a la unidad de estilo, el pop-artismo, con su "personalidad estilizada" se ajusta perfectamente a ese signo. El profundo vicio de esas corrientes, el pop-art, por ejemplo, radica justamente en que no les interesa el contenido real del asunto. No importa en aras de qué, lo que importa es poseer una fuerza elemental y la integridad de un ser sano. Y si para ello es preciso sacrificar la aversión que nos produce la vulgaridad, ¡abajo la misma! ¡Viva el filisteísmo, último baluarte del inexpugnable equilibrio! Esos muchachos no creen en la verdad, la bondad y la belleza, creen solamente en la organización formal de la psique por medio de métodos agresivos, adobados por la publicidad comercial.

Justamente en esa sustitución de la verdad objetiva y su imagen real

⁴ *Studio International*, 1965, April, pp. 144-145.

por la voluntad artística hipnotizadora, capaz de hacer girar la conciencia humana hacia donde le plazca y de obligar al público a ingerir cuanto quiera, con tal de que la respalde una fuerte "postura espiritual", estriba la esencia de todo modernismo que niega la verdad objetiva de la imagen real apercebida por nosotros. Ese sistema se asienta sobre la estética de la insinuación, la "sugestibilidad". Lo demás son estacionamientos pasajeros, centros de aprovisionamiento en la ruta. Del cubismo al abstraccionismo y de éste al arte de los desperdicios y de los "objetos manufacturados" no conduce un sendero angosto y sinuoso, sino una gran pista automovilística, tendida en flecha.

Herbert Read omite deliberadamente que las primeras pruebas de lienzos con objetos reales se llevaron a efecto ya en la época del cubismo. Baste con recordar los famosos "collages" de 1912 y 1913, es decir, tiras pegadas de papel de tapicería, de telas o papel imitando mármol o madera y la inclusión en la pintura de objetos auténticos. El padrino de ese antiarte fue el poeta Guillaume Apollinaire, amigo de los cubistas. Al defender el derecho del artista a crear una obra de arte con la materia que le plazca, Apollinaire apuntó: "Los mosaístas trabajaban con mármol o con trozos de madera variopinta. Es notorio que un artista italiano pintaba con excrementos. Durante la Revolución Francesa algunos dibujaban con sangre. Se puede pintar con cualquier cosa: con tubos, timbres de correos, tarjetas postales, naipes, candelabros, trozos de hule, cuellos."⁵ Naturalmente, si puede pintarse con pintura, ¿por qué no pintar con cuellos? ¡La idea es bien atrevida! Si se puede arrancar una muela, ¿por qué no cortar la cabeza para quitarse un dolor neurálgico? Todo pensamiento desarrollado hasta su amplitud máxima se convierte en un contrasentido. El Tiziano pintaba a veces con el dedo, por consiguiente, el pincel tampoco es imprescindible. En ese caso, ¿por qué no pintar con la barba o con el cabello, por qué no untar de pintura a la modelo para que ella misma estampe su impronta en el lienzo? (Eso se llama ahora "pincel vivo"). Pero más vale no pintar y dejar a los elementos imprimir su obra en el lienzo. Finalmente, aún mejor, volverle la espalda al arte. En resumidas cuentas, ya Apollinaire resolvía los problemas pictóricos suprimiendo la pintura, su diferenciación de la realidad plasmada. En ese abstraccionismo tope, las obras de arte se identifican con el objeto y entre ellos no existe nada más que la "postura espiritual" del artista.

De tal suerte, Herbert Read pudo observar el inicio de la "atrofia del arte" ya hace mucho, proceso que comenzó al renunciar a la plástica. De ahí la búsqueda de materiales que no pueden plasmar nada, fuera de sí mismos. Serrín o arena sustituyen a la pintura. David Burliuk arroja el lienzo al barro, precediendo en medio siglo al "arte cósmico" de Ives Klein. Nace la "escultura-pintura", compuesta de esculturas cinceladas o de simples objetos, sujetos al lienzo. El cuadro pasa a ser una colección

⁵ Cita de un número especial de *Cahiers d'Art*, París, 1932, vol. VII, p. 117.

simbólica de residuos de la vida real: ruedas viejas, armazones eléctricas. A eso siguen construcciones abstractas de metal, madera, vidrio y otros materiales técnicos. Lo único que queda es decir "adiós" a las artes plásticas y declarar que el tipo supremo de pintura es la vida que no representa nada.

Tal era la situación reinante en los años mozos de Herbert Read. Entonces surgió por primera vez el antiarte seguido de la amenaza de un vandalismo voluntario. En los libros de Read leemos a menudo una extraña idea: ya es tiempo de que el arte deje de plasmar la vida, ya que su misión estriba en crear no el espejo del mundo, sino una realidad independiente. Empezando por el cubismo todas las corrientes modernistas se apropian el mérito del invento del lienzo independiente de la naturaleza, que no la imita, del *objeto* singular. Su ideal deviene la feliz identificación del espíritu sufriente con la materia insensible. El odio del pensamiento a sí mismo, su anhelo de ofuscar ante sí la real fisonomía del universo, mediante una oscura técnica pictórica, hipertrofiada por sustancias groseras, en eso radica hace mucho ya el misterio de la falsa y débil filosofía que por hábito sigue llamándose pintura.

¿Por qué se enjugan las lágrimas, señores míos? ¿No les gusta la mueca repugnante que hace a vuestro arte su mal educada criatura, el pop? Ustedes lo han querido, le han enseñado toda clase de indecencias, habéis quebrado los pilares de la educación normal, levantados por siglos de noble laboriosidad, arrojándolos como trastos inservibles que entorpecen la voluntad creadora. No os quejéis ahora. A lo hecho, pecho.

En tiempos inmemoriales el arte surgió para reflejar el objeto real fuera del ser pensante. En cierta fase del desarrollo artístico las artes figurativas hicieron nacer de sus entrañas una tendencia a la inversa. La imagen va decayendo hasta transformarse en una potencia negativa, en una "postura espiritual" vacía. Es lo que se ha venido llamando pintura abstracta. Queda un paso más y ante nosotros se alza de nuevo el objeto, del cual dio principio el arte. La lata de conservas es una lata de conservas. La identificación absoluta está lograda.

RAYMONDE MOULIN VIVIR SIN VENDER*

Las obras de arte son esos bienes extraordinarios cuya naturaleza especial ha sido reconocida por los economistas, desde Ricardo a Karl Marx, pasando por Stuart Mill. La obra de arte, única e insustituible, que proporciona un goce quasi-indestruible, ya que la mirada que la contempla no la altera, se define económicamente por oposición a los bienes duraderos o no duraderos de consumo, que se hallan destinados por esencia a la destrucción. La obra única es normalmente, mientras llega al museo, un objeto de apropiación y de goce individual, un objeto de prestigio y un objeto de inversión. Como bien mueble que se caracteriza por su fluidez, capacidad de circulación y de clandestinidad, el cuadro de caballete se presta fácilmente a las manipulaciones financieras. El cuadro, bien estéril como el oro, figura como él en la categoría de las inversiones sin beneficios; sin embargo, a diferencia del oro, no puede ser objeto de transacciones bursátiles, sino sólo de transacciones comerciales entre amigos o al mejor postor. En el curso de estas transacciones, las obras de arte se valoran en términos de precios, y estos precios se fijan exclusivamente en el mercado.

El comercio artístico y la especulación con las obras de arte han existido en todas las sociedades en las que la creación artística y la clientela del arte se hallan individualizadas, y en las que el arte, al no responder ya —como en las sociedades primitivas— a una necesidad del grupo en su conjunto, se ha convertido en propiedad, medio de goce o incluso en instrumento de poder de una minoría. La influencia ejercida por el negocio artístico en la situación del artista varía, sin embargo, de acuerdo con el sistema de organización de la vida artística, el cual no puede ser comprendido, a su vez, si se le disocia del todo social que lo hace posible. Fue en Francia en el siglo XIX donde y cuando el mercado de la pintura tomó el lugar del sistema académico para asegurar la difusión del arte, el reconocimiento de las obras y los medios de existencia del artista. A partir del momento en que un contrato sobre una obra venía a ligar al artista al comerciante en cuadros, de la misma manera que el escritor lo estaba al editor, el proceso de circulación se transformó, para emplear el lenguaje marxista, en proceso de producción, y el artista se convirtió de trabajador “improductivo” en “productivo”, al producir capital. La relación directa y personal del artista con el aficionado que prevaleció con el mecenazgo, dejó paso a la relación directa entre el artista y el

* Raymonde Moulin, “Vivre sans vendre”. En: *Art et contestation*, La Connaissance, S. A., Bruselas, 1968, pp. 121-136. Trad. de A.S.V.

comerciante; los imperativos del encargo cedieron su sitio a las presiones insidiosas de la demanda. "El meollo del asunto, como ves —escribía Van Gogh a su hermano Théo— es que mis posibilidades de trabajo dependen de la venta de mis obras [...] El no vender cuando no se tiene recursos, le pone a uno en la imposibilidad de hacer algún progreso, en tanto que éste se daría por sí solo en caso contrario."¹ En el momento en que el comerciante se ha hecho cargo de la defensa de una obra y ha asegurado su comercialización, y el mercado se ha constituido en una estructura que acoge abiertamente a los excluidos del salón oficial, los artistas han tenido la sensación de que conquistaban su independencia. Pero, al quebrantar el absolutismo oficial y liberarse del sistema académico, los artistas no hacían más que conquistar su independencia para enajenarla en un sistema mercantil que, a medida que se racionalizaba, se volvía más eficaz, pero a la vez, tomando en cuenta la prioridad del objetivo económico, más opresor para los creadores.

Desde hace cien años, el proceso capitalista en que se ha visto envuelto el mercado artístico, se ha ido acelerando. Durante la segunda postguerra, los elementos monopolistas han adquirido el predominio en el mercado del arte contemporáneo. Todo artista tiene el monopolio de su producción y, en principio, él es el único que detenta la oferta que le interesa. El artista puede vender sus obras directamente a los aficionados o, en caso contrario, pasar por el conducto de un intermediario. En este último caso, puede conceder o negar el monopolio de la venta de su "producción"; puede hacer una distinción entre los comerciantes al conceder la prioridad a un comerciante privilegiado o, al contrario, poner a todos en pie de igualdad.² La imagen menos infiel de los mecanismos monopolistas la ofrece la zona más especulativa del mercado, en la medida en que es observada desde un punto de vista estático. El comerciante temporalmente monopolista es el que fija el precio. Trabaja en contacto con un número reducido de coleccionistas. Cada comprador compra al por mayor y tiende al acaparamiento. El número de individuos que intervienen es limitado, pero sus posibilidades financieras son considerables. Cada circuito comercial restringido, constituido en torno a un artista, no representa un *gang* (como pueden temerlo los que son sensibles al carácter hipotético del valor estético sobre el que está construido), sino la forma suprema de monopolio que significa, en el sentido económico del término, la coalición. Todo análisis global y dinámico del mercado del arte contemporáneo muestra, sin embargo, las perversiones experimentadas por el esquema monopolista y la introducción de prácticas competitivas.

La competencia se da al nivel del "producto": el mercado es un campo de tensiones en el que las grandes querellas artísticas y las competencias económicas se atraen y responden mutuamente. Para cada uno de

¹ Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, París, Gallimard, 1956, p. 271.

² Cf. Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Les Éditions de Minuit, 1967, cap. 7.

los actores (pintor, comerciante en cuadros, crítico o aficionado), se trata de librar una batalla para imponer, hacer reconocer o valer el arte que él ha creado o decidido defender. Y, si en ciertos sectores esenciales, la organización científica del trabajo, el reparto autoritario de las inversiones y la planificación tienden a reducir los efectos de una competencia implacable, el mundo del arte, en una época en la que la creación es individualista y el artista es divinizado, y en la que cada creador lleva consigo o cree llevar un universo incompatible con el de los demás, es el mundo de la selva darwiniana. La competencia se da asimismo al nivel de los precios, por el camino del "mercado paralelo", es decir, del sector del mercado que escapa a los comerciantes monopolistas, y se encuentra en manos de los revendedores, comisionistas o coleccionistas-comerciantes. Los aficionados de la primera hora que han adquirido cuadros a un precio muy bajo, los comisionados que gozan del beneficio, al hacer sus compras en las galerías, de una tarifa privilegiada, pueden reintroducir las obras en el circuito comercial a precios altamente competitivos. El precio dictado por el comerciante que destila la oferta y estimula la demanda, y puesto así en cuestión en el "mercado paralelo" o en las ventas públicas, no puede dejar de aparecer como arbitrario. Se sitúa en el punto en que se encuentran la oferta y la demanda, ambas deformadas: la primera es arreglada por el que ofrece de acuerdo con las exigencias estratégicas del lanzamiento (y es evidente que el interés del distribuidor no coincide necesariamente con el del artista); la segunda es sometida a diversas manipulaciones psicológicas, entre las que figuran las formas más sutiles de la publicidad.

La estructura y el funcionamiento del mercado artístico traducen el encabestramiento de los valores culturales y de los intereses económicos en nuestro sistema social. De este mercado depende en última instancia, la situación del artista. En la URSS la pintura está sometida a una ideología y la carrera del artista pasa por una carrera institucionalizada: en las escuelas del Estado, los jóvenes son seleccionados, desde los doce años, para recibir, paralelamente a la instrucción general, una educación artística especializada que los prepare para ingresar en la Escuela de Bellas Artes, hacia los 18 años. Al salir de la escuela, se convierten en profesores o, como miembros de la Unión de Pintores, se consagran por completo a la pintura, obtienen distinciones cada vez más honrosas hasta que llegan a la cima de su carrera como miembros de la Academia de Bellas Artes. En los Estados Unidos no hay Escuela ni Academia de Bellas Artes. Los artistas se forman en los talleres privados y sus obras se exponen en galerías particulares o en museos que pertenecen, generalmente, a fundaciones. La evolución de su carrera depende del éxito que obtengan cerca de su clientela. En un esquema muy simple, se pueden contraponer: de un lado, la carrera sometida a una ideología y a la apreciación de las instancias oficiales, y de otro, la carrera libre y mercantil.

En Francia, la libertad de creación artística está asegurada. Más allá

de esta verdad de principio, las dos modalidades anteriores de carrera coexisten: la carrera oficial que conduce a la Academia de Bellas Artes, y la carrera económica, cuya última sanción es la selección económica operada por el mercado. Entre estos dos tipos de carrera, las oposiciones son hoy de principio más que de hecho. La organización del sistema académico implica la circularidad (cooptación de los académicos), quasi-monopolio de la enseñanza y de la atribución de recompensas en particular del Premio de Roma; elección de los académicos entre los laureados de los grandes concursos) y el sistema mercantil se ha constituido a finales del siglo XIX para oponer una estructura abierta a esta estructura cerrada. Durante los últimos veinte años, sin embargo, los premios distribuidos por las instancias internacionales que constituyen, por ejemplo, los jurados de las grandes bienales se han convertido en las etapas normales de la carrera de un pintor: el arte no académico tiene sus artistas condecorados y nuevos mandarines, salidos de medios oficiales paralelos, han sucedido a los artistas malditos. Por otro lado, tal vez no sería exacto contraponer a los grandes jurados internacionales (en los que la colusión entre los que establecen los precios y los que otorgan las recompensas es difícil discutir) los jurados de profesores, ajenos al negocio y prisioneros únicamente de sus tradiciones estéticas. El arte académico no escapa a la servidumbre comercial y los agentes influyentes de su mercado han multiplicado los premios atribuidos por jurados de diverso origen. Es decir, la situación actual no carece de complejidad ni de ambigüedad y las dos modalidades de la carrera se influyen recíprocamente: la carrera académica desemboca en la carrera mercantil y la carrera libre, predominantemente mercantil, tiende a institucionalizarse. Los itinerarios de los honores se presentan, en una y otra, como previsibles y jalonados con pruebas codificadas. En ambos tipos de carreras, la distinción honorífica repercute en la cotización, sin que pueda saberse siempre si el origen de la distinción no está en los grupos de presión económica: "*Pretium*: precio, significa, por un lado *pretium justum*, equivalente medieval del concepto moderno de valor mercantil y, por otro, designa elogio y honor."³ El reconocimiento por el círculo restringido nacional o internacional de los que establecen la clasificación jerárquica de los pintores, y el acceso a las cotizaciones elevadas constituyen las dos modalidades del éxito para el artista, ambas en constante interferencia y avalándose mutuamente.

Baste decir que el artista no se ha liberado, para asegurar su existencia, ni del comerciante ni de la crítica ni de la demanda ni de los mecanismos publicitarios ni de los azares de la economía. Incluso si los artistas rechazan, en sus propósitos, las apreciaciones del mercado acerca de ellos, no es menos cierto que la relación del artista con su obra, vivida como si estuviera cara a cara con ella, se halla mediatizada por su relación con el universo exterior. La relación que el creador mantiene con su creación no puede ser independiente de la idea que los demás se hacen de su

³ J. Huizinga, *Homo ludens*, París, Gallimard, 1951, p. 92.

obra y del precio que pagan por ella.

En una coyuntura en la que el negocio de la difusión del arte es tal que el juicio estético se desvaloriza de acuerdo con las manipulaciones comerciales, toda consagración es equívoca y la satisfacción de ser un artista "caro" no excluye el resentimiento con respecto a los medios empleados para obtener el éxito ni tampoco la inquietud por su significación. El hecho de que el reconocimiento del artista pase por la mediación del mercado y del dinero constituye la forma más evidente de la enajenación del artista en las sociedades occidentales: los creadores se debaten, de conformidad con la naturaleza de la obra realizada y su propia capacidad de integración en un sistema de competencia, entre dos tipos extremos de coacción. La coacción brutal de la falta de ventas compromete la realización misma del proyecto de creación. La coacción solapada del éxito comercial incita al artista a correr el riesgo de orientar el contenido del proyecto artístico en la dirección de la demanda. Dos fases pueden distinguirse, a este respecto, en los años de la segunda posguerra: hasta 1962, a consecuencia de la euforia del mercado, las coacciones vinculadas al éxito han sido particularmente visibles; las perturbaciones posteriores han dado lugar a un resurgimiento de las coacciones ligadas a la inseguridad. Y puesto que la enajenación debida a la pobreza es, ciertamente, más insuportable que la enajenación provocada por la riqueza, se ha visto modificado por esto el modo de vivir los artistas su propia situación.

En los años 50, la prosperidad excepcional del comercio artístico y la adhesión de un sector de la clientela a las búsquedas de la vanguardia han podido hacer creer que una nueva edad de oro se abría a los artistas. No nos proponemos insistir largamente en las circunstancias que han favorecido el alza de los precios en su conjunto. La coyuntura económica general (el crecimiento acompañado de la inflación), la ausencia de impuestos sobre la plusvalía en capital que daba un vivo impulso a las transacciones especulativas, el prestigio especial conferido a los compradores burgueses, pero nostálgicos de los modelos aristocráticos, por la posesión de obras de arte, han constituido otras tantas circunstancias propicias. La generalización de la práctica del contrato de monopolio ha influido en el mismo sentido: ¿qué comerciante habría corrido el riesgo de hacer inversiones elevadas para asegurar la consagración y la comercialización rápidas de una firma, si no se hubiese reservado previamente en exclusividad la producción de un artista? La fiebre especulativa de los años 50, el juego de los mecanismos financieros y publicitarios han asegurado la promoción comercial de las investigaciones artísticas más recientes y han podido hacer creer que se podía tratar la obra de arte como una mercancía ordinaria. Los comerciantes más representativos de este momento privilegiado de la historia del mercado han quemado las etapas. Al especular con el alza, han provocado un gran interés por el arte vivo, han asegurado a los artistas impacientes y con frecuencia cóm-

plices, un éxito comercial rápido, y han hecho ganar sumas enormes a los coleccionistas que consideraban los cuadros como títulos de bolsa. Durante esos mismos años, la prosperidad del mercado dio a los artistas en general una relativa seguridad y a algunos les proporcionó considerables fortunas. Van Gogh no pudo vender más que un cuadro mientras vivió. Los artistas nacidos alrededor de 1900 alcanzaron el éxito comercial a los 50 años. Los nacidos alrededor de 1920 lo obtuvieron más fácilmente entre los 30 y los 40 años. Muchos de estos artistas han podido adaptarse, sin un traumatismo psíquico en apariencia, a un sistema de competencia que otorga la primacía a los hechos económicos y que da un carácter competitivo a las relaciones entre los individuos y grupos de interés. La euforia del mercado coincidía con el "fin de la rebelión" de los artistas. Se podía pensar, sin ser desmentido por los hechos, que era posible la reconciliación de la libertad y la seguridad.

Después de 1962, un clima de prudencia, e incluso de desconfianza, ha sucedido al clima de euforia. En los mercados en los que dominan los factores psicológicos, el entusiasmo y el alza encuentran, como una inevitable contrapartida, el pánico y la baja. Ha habido cierta imprudencia al permitir que suban demasiado los precios de las obras contemporáneas, en tanto que la amenaza de la superproducción, desconocida para el mercado del arte antiguo, acecha al del arte vivo: la especulación con el alza no podía dejar de conducir a una sofocación del mercado. Por otro lado, el malestar bursátil que se ha manifestado a partir de 1963 ha modificado profundamente si no el mercado artístico en su conjunto —los valores artísticos seguros representan inversiones-refugios— sí, al menos, el sector especulativo de las transacciones: el de las obras recientes. Cuando la bolsa baja, los coleccionistas especuladores emprenden la retirada. Finalmente, los norteamericanos que eran los grandes compradores en el mercado francés, no sólo han comenzado a comprar cuadros de sus compatriotas, sino que han impuesto también la Escuela de Nueva York a las europeas. En este contexto de marasmo económico ha vuelto a surgir la mayor interrogación implicada por el sistema mercantil: si la prosperidad del mercado es puesta en tela de juicio ¿qué es entonces de la seguridad del artista? Y, cuando su seguridad es igual a cero ¿puede hablarse todavía de su libertad?

En el momento en que se ha producido la explosión de mayo de 1968, la situación del mercado francés se había vuelto inquietante y, al parecer, no se trataba ahí de un factor desdeñable. Desde la instauración del sistema mercantil como sistema de organización de la vida artística, en los años 70 del siglo pasado, la angustia de los artistas, desaparecida o latente en las fases de prosperidad, se manifiesta en los momentos de crisis (ya se trate por ejemplo de los desastres financieros de 1884 o de la recesión de los años 30). Son estos los momentos en que el sistema es puesto en cuestión y las soluciones de recambio se hallan a la orden del día. Lo mismo ha sucedido en los años 60. Tomando en cuenta las dificulta-

des objetivas suscitadas por la coyuntura general, la fórmula cooperativista que ya había alimentado los sueños de Van Gogh volvía a encontrar adeptos. La concepción del cuadro de caballete, objeto ideal de la apropiación privada, era impugnada —como ya lo había sido en los años 30— por los partidarios de un arte monumental, capaz de servir de marco a la vida social. Por último, las búsquedas innovadoras debían conducir, al parecer, con los “múltiples”, a una transformación radical del estatuto económico y social de la obra de arte. En efecto, si se admite que la idea del “múltiple” implica la utilización de técnicas industriales como medio de creación y no ya de reproducción, la eliminación del original y la fabricación en serie de objetos idénticos e intercambiables, la abundancia sucede al reino de la rareza y la obra de arte pierde con ello, a la vez, su dignidad excepcional y su cualidad de bien económico extraordinario. Detrás de experiencias artísticas diversas, se vuelve a encontrar la voluntad del artista de crear no ya para los privilegiados de la cultura o del dinero, sino para el cuerpo social en su conjunto, ya sea participando en las grandes producciones arquitectónicas, ya sea poniendo la obra de arte, incluida en la categoría de bienes reproductivos, al alcance económico de la mayoría. Aunque dispuestas a poner en cuestión la ideología dominante, las diferentes opciones artísticas no permiten, sin embargo, esquivar el problema de los circuitos económicos. El arte monumental no se halla al margen de la economía capitalista y los artistas que participan, junto con los arquitectos, en su producción se hallan sujetos a las coacciones administrativas, financieras, sociales y culturales que acompañan al encargo en nuestra sociedad. El “múltiple” si no hace su carrera en la red de galerías de arte de tipo tradicional, se ve obligado a entrar en otros circuitos económicos: los de los bienes culturales de gran difusión (como el disco o el libro), o el de los “gadgets”.

Ninguno de los intentos concretos llevados a cabo en estos últimos años para sustraer la producción artística al medio cerrado de las galerías ha logrado desprender a ésta de toda inserción en la economía. Sólo ha cambiado de acuerdo con la naturaleza misma de la búsqueda estética, la modalidad de la economización. A la vez, justamente porque se hallan insertos en la sociedad global, porque han situado los debates a un nivel abstracto y porque han hecho abstracción, al menos parcialmente, de su elección estética respectiva, los revolucionarios de mayo han podido ir mucho más lejos en la impugnación de las instituciones existentes y de la ideología dominante e impulsados por sus aspiraciones creadoras, han tratado de elaborar una ideología de recambio y de sugerir instituciones de reemplazo.

La impugnación del mercado artístico implica, en primer lugar, la del estatuto económico de la obra de arte. La degradación de la obra en mercancía, la sujeción del creador a la lógica de la economía y la degeneración del aficionado en especulador han sido objeto de una negación

ética. Por un lado, la condenación moral del poder del dinero no data de ayer y, en las admirables páginas de los *Manuscritos de 1844*⁴ Marx no se priva de citar a Goethe y a Shakespeare. Por otro lado, no hay esperanza revolucionaria que no vaya acompañada de un anhelo ferviente y riguroso de pureza. La preocupación por escapar del envilecimiento por el dinero se ha manifestado concretamente en mayo en la negativa a comercializar los carteles salidos del Taller Popular de la Escuela de Bellas Artes. Los revolucionarios de mayo no se han limitado, sin embargo, a resucitar las preocupaciones éticas de Marx; los análisis de *El Capital* apuntaban su reflexión, ya se tratase del fetichismo de la mercancía o de la servidumbre, al trabajo del artista "asalariado", cuya producción se halla subordinada, desde el comienzo, al capital y se realiza exclusivamente en beneficio de éste. Y, sin duda alguna, justamente porque los revolucionarios de mayo se situaban, a un nivel de conciencia más o menos claro, en una perspectiva marxista, se han fijado más en el sistema que en los hombres. Ciertamente, no han sido frecuentes las denuncias del comportamiento personal de tal o cual comerciante en cuadros y no ha habido vitrinas rotas.

El estatuto social de la obra de arte no ha sido menos combatido que su estatuto económico, al considerarse que cada uno de ellos venía a reforzar al otro. A la concepción doblemente minoritaria del consumo estético, privilegio de los herederos de la cultura y/o del dinero, se ha contrapuesto una concepción democrática, que implica la igualdad de derecho al arte. El ejercicio de este derecho supone que la educación artística no sea abandonada, en lo esencial, al medio familiar⁵ y que al no estar limitada la difusión artística a un círculo de *happy few*, el arte pueda llegar a todos los grupos sociales.⁶

La doble negación que acabamos de señalar implicaba una tercera: la de la condición impuesta al artista por la sociedad industrial capitalista. No se han contentado [los impugnadores] con poner en cuestión las interferencias entre la jerarquía de los honores y la de las cotizaciones; es decir, la confusión entre valor estético y valor financiero. Cada una de estas jerarquías ha sido condenada en cuanto tal: el "mandarín", cuya especie se trataba de suprimir, era tanto la supervedette del mercado internacional como el pontífice de la Escuela de Bellas Artes de París. La

⁴ C. Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. En: C. Marx y F. Engels, *Escritos económicos varios*, Ed. Grijalbo, México, 1964, pp. 105-106.

⁵ Para la crítica de una ideología que "abandona por completo las oportunidades de la salud cultural a los azares insondables de la gracia, o, más exactamente, a la arbitrariedad de los dones", invitamos al lector a informarse en la obra de Pierre Bordieu, Alain Darbe y Dominique Schapper, *L'Amour de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

⁶ "Necesidad de volver a poner el arte y la sociedad en contacto, lo que sólo es realizable si una formación en este sentido se da desde la juventud [...] Conventrá destruir la red comercial de difusión de obras que sólo tiene por fin la especulación y que no afecta más que a una élite." (Escuela de Bellas Artes, Comisión restringida: Reforma de la enseñanza de las Artes Plásticas.)

negación de todas las jerarquías ha ido acompañada del rechazo de la selección competitiva, ya fuese la que se efectuaba por medio de concursos o a través de la competencia.

La impugnación de las instituciones se ha llevado a cabo con un impetuoso ardor desmistificador. Una sociedad en la que domina el beneficio, pero que tiende a salvar la pureza de sus valores culturales, alimenta ideologías justificadoras que era preciso someter a examen. La ideología de la libertad creadora, sostenida tanto por los artistas malditos como por los elegidos del sistema, ha sido denunciada en términos marxistas, pues esa libertad no puede ser más que una ilusión en una sociedad en la que el arte es monopolio de las clases dominantes. "En segundo lugar, señores individualistas burgueses, vuestros discursos acerca de la libertad absoluta no es más que pura hipocresía, y debemos decíroslo. En una sociedad basada en el poder del dinero, en una sociedad donde las masas trabajadoras padecen miseria y donde un puñado de ricachos vive parasitariamente, no puede haber 'libertad' real y verdadera... Nosotros, los socialistas, denunciarnos esta hipocresía, arrancamos los falsos rótulos, no para obtener una literatura y un arte al margen de las clases (esto sólo será posible en la sociedad socialista sin clases) sino para oponer a esa literatura hipócritamente libre, pero que de hecho está ligada a la burguesía, una literatura verdaderamente libre, *abiertamente* ligada al proletariado."⁷

La ideología del arte por el arte ha sido combatida con acentos proudhonianos y plejanovistas:

"Estamos contra lo que reina hoy. ¿Y qué es lo que reina hoy? El arte burgués y la cultura burguesa.

"¿Qué es la cultura burguesa? Es el instrumento mediante el cual el poder opresivo de la clase dirigente separa y aísla a los artistas del resto de los trabajadores dándoles un estatuto privilegiado. El privilegio encierra al artista en una prisión invisible. Los conceptos fundamentales que subyacen a esta acción aislante que ejerce la cultura son:

La idea de que el arte 'ha conquistado su autonomía'. (Véase la conferencia de Malraux con motivo de los Juegos Olímpicos de Grenoble.)

La defensa de 'la libertad de creación'. La cultura hace que el artista viva con la ilusión de la libertad:

1] El artista hace lo que quiere, cree que todo es posible y no tiene que rendir cuentas más que a sí mismo o al Arte.

2] Es 'creador'; es decir, inventa por completo algo único, cuyo valor permanece por encima de la realidad histórica. No es un trabajador prisionero de la realidad histórica. La idea de creación irrealiza su trabajo.

⁷ Lenin, *La organización del partido y la literatura del partido*, en *Novaia Zhizn* (Vida nueva), del 13 (26) de noviembre de 1905. Texto íntegro de este artículo en el presente volumen, cap. xi.

“Al concederle este estatuto privilegiado, la cultura pone al artista a salvo de una situación perjudicial y funciona como una válvula de seguridad en el mecanismo de la sociedad burguesa.

“Esta situación es la de todos nosotros. Todos somos artistas burgueses. ¿Cómo podría ser de otro modo?

“He aquí por qué cuando escribimos taller popular no puede tratarse de una mejoría sino de un *cambio radical de orientación*.

“O sea, estamos decididos a transformar lo que somos en la sociedad.”⁸

Por último, la ideología carismática del artista, nacida del humanismo renacentista, confirmada y sublimada por el romanticismo y llevada al límite de su lógica por los teóricos del arte por el arte, ha sido desaprobada. Los artistas se han barrenado a sí mismos en cuanto semidioses sustraídos a las normas comunes. Una fiebre de renuncia casi mística se ha apoderado de ellos: “Abdico como artista”; “hay que hundirse en el anonimato”. Los pintores, desde los más famosos a los más oscuros, hubiesen podido hacer suyo este último desvanecimiento de sí al que Jean-Louis Barrault dio esta formulación teatral: “Jean-Louis Barrault ha muerto.” Pero, como el trapense que se olvida para abismarse en Dios, el artista se niega para fundirse con la colectividad, para ser uno con el pueblo, abriéndose a la sociedad entera [...]

No todos los comerciantes ni todos los críticos de arte han resistido a la tentación de la autocrítica. Y algunos han encontrado, indudablemente, un medio para expresar su conciencia desdichada: no siempre los comerciantes, concilian sin malestar, en su actividad práctica cotidiana, el amor por el arte y la búsqueda de dinero ni que los críticos se transformen en empresarios. Los más conscientes del sistema y los más irracionales, movidos por su simpatía por la rebelión de los artistas, estaban dispuestos a cavar su propia tumba. Los irrecuperables del mercado se retiraban al Aventino. Veinticuatro comerciantes firmaron —unos por convicción y otros por oportunismo— un texto mesurado en el que reconocían el poder impugnador del arte, sin impugnar los medios actuales de su difusión [...]

Si la crítica del mercado y la de la ideología dominante estaban impregnadas de referencias, implícitas o explícitas, al marxismo, los revolucionarios de mayo no ignoraban los avatares del realismo socialista ni los imperativos doctrinarios del zhdanovismo. Tal es, sin duda alguna, la razón de que llegaron a un sincretismo ideológico en el que el ingrediente surrealista no fue de menor importancia que el ingrediente marxista. El escepticismo encarnizado de Dadá que condujo a un proceso contra el arte y, finalmente, a su negación total inspiró los vengativos y perfumados propósitos nihilistas dirigidos contra la cultura, contra el instrumento de su transmisión —la universidad— y contra sus conservatorios los museos.

⁸ Manifiesto del Taller Popular de la Escuela de Bellas Artes: *Taller popular “sí”, taller burgués “no”*.

La apología del azar, de la irrupción pura y de la espontaneidad, la exaltación del amor loco, la voluntad de restablecer los contactos primordiales del hombre con el universo y de realizar una revolución psicológica utilizando esta forma particular de acción que es la creación artística han demostrado abundantemente que el pensamiento de André Breton forma parte del aire de nuestro tiempo. Los revolucionarios de mayo han sentido la tentación, sin sucumbir más que simbólicamente a ella, de hacer suya la nostalgia anarquista del movimiento surrealista.⁹

Las "hordas de palabras"¹⁰ que se han precipitado en mayo recubrían simultáneamente, para limitarnos a un esquema simplificador que no deja de traicionar la complejidad de lo real, temas marxistas y temas surrealistas. La originalidad consistía en el hecho de que los revolucionarios de mayo, "visionarios definitivos"¹¹ o profetas auténticos, creían que era posible una reconciliación de la práctica política revolucionaria y de la libertad creadora, reconciliación que André Breton había vivido como dramáticamente imposible.

Si se pasa del análisis del discurso al del comportamiento revolucionario durante el mes de mayo, se comprueba sin embargo que no se ha dado una superación de las contradicciones que suscite un tipo inédito de conducta revolucionaria. Simplemente, la actitud surrealista ha prevalecido sobre la actitud marxista. Gran número de artistas revolucionarios, como por parte gran número de estudiantes, han vivido la revolución poéticamente. La revolución, como la vida, es un arte y cada quien ha de vivirla como artista. Erigir el adoquín en obra de arte, como algunos lo han hecho, es situarse en la tradición de Marcel Duchamp más que en la de Lenin. Concebir la revolución como una fiesta liberadora, como una especie de gigantesco *happening*, que exige la participación de todo el mundo y arranca a los actores de la pasividad y de la morosidad cotidianas, es ejercer como artistas el arte de cambiar el mundo cambiando la vida, y es ponerse a una distancia considerable del modelo marxista clásico. Si se releen las descripciones antitéticas que hace Marx de las revoluciones burguesas y de las revoluciones proletarias, se ve que la revolución de mayo se inscribe más fácilmente en el primer esquema [...]

La ideología de la sustitución elaborada en mayo en los medios artísticos trata de conjugar, no sin cierta confusión generosa, la crítica marxista de la sociedad capitalista, la negación dadaísta de la legitimidad de la cultura y de la legitimidad del tedio, y la aspiración surrealista a todas las formas de liberación. Los artistas revolucionarios de mayo son hostiles a las presiones del mercado, pero no lo son menos a la subyugación ideológica que amenaza a la creación en las sociedades socialistas. Rei-

⁹ "El acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar contra la multitud durante el tiempo que sea posible." André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, París, Collection Idées, 1965, p. 78.

¹⁰ Expresión tomada de André Breton.

¹¹ Ibid.

vindican la seguridad tanto más fuertemente cuanto que han medido su fragilidad: la venta de los cuadros está a la merced de los agentes del mercado, de las crisis económicas y de la incomprensión de los consumidores. Pero no estarían dispuestos a pagarla con el sacrificio de la libertad, en el sentido occidental del término, incluso aunque haya aparecido singularmente precaria, en el curso de los encendidos debates del mes de mayo. Los artistas sabían lo que no querían ya. El paso de esta ética, o estética, de la negación a la instauración de instituciones sustitutivas no era evidentemente fácil.

La amplitud de las contradicciones que hay que superar se ha puesto de manifiesto, por ejemplo, en relación con la democratización de la educación artística. ¿Hay que aspirar a que todos puedan acceder a la cultura sabia o hay que acabar con ésta? "Reprochar a las casas de la cultura sabia (y son los animadores quienes lo dicen) no llegar al *no-público*, es admitir el valor mismo de esos valores que se trata de transmitir a todos. Considerar estos valores como burgueses y suponer que dejarán de serlo cuando la universalidad de hecho responda a la universalidad de derecho es contradictorio."¹² Resolver el problema sugiriendo una educación que "desarrolle la creatividad" es "montessorizar" la educación artística (lo que no deja de tener interés pedagógico), es formular la hipótesis reconfortante de que en cada individuo dormita un creador, es asimilar para todos el arte por todos.

La comisión encargada de estudiar el estatuto del creador profesional ha proscrito el término de artista y ha sugerido que la condición del ex artista sea asimilada a la del investigador. Los créditos del Estado asegurarían a los creadores, en el orden de las artes plásticas, medios de existencia comparables a los que se otorga a los investigadores científicos. Aunque la identificación del artista con el investigador no deja de mostrar, a nuestro juicio, la marca de una sociedad racionalizada, científica o técnica, no deja de tener ventajas: el artista, como el científico, escaparía al menos parcialmente al mercado.¹³ El mes de mayo ha sido bastante largo para que los promotores de esta revolución en el estatuto del artista no hayan advertido sus dificultades. ¿El Estado podría hacerse cargo de toda persona que sintiera una vocación artística? Es evidente que no. Ninguna sociedad ha alcanzado hasta ahora el nivel de abundancia que le permita asegurar la existencia de todos los que sientan, aunque sólo sea para paliar su neurosis, el deseo de pintar o de esculpir. El estatuto del investigador no permite esquivar la trampa de la selección. ¿Quiénes serán los jueces competentes para escoger a los artistas remunerados por el Estado, y cuáles serán los criterios conforme a los cuales habrán de juzgar? El mes de mayo no ha sido lo suficientemente largo para poder dar respuestas precisas a estas preguntas. Hay sin

¹² Gaétan Picon, "Contestation et culture", en *Le Monde*, 6 de agosto de 1968.

¹³ También existe un mercado de la investigación científica.

embargo oportunidades para que la reflexión constructiva pueda sobrevivir, en este terreno, a la primavera revolucionaria.

Todos los temas discutidos en los medios artísticos revolucionarios —y han sido muchos—, así como todas las soluciones propuestas, no han podido hacer abstracción de dos comprobaciones históricas. Con excepción del breve periodo del *Prolet-Kult*, no se encuentra un ejemplo de que el arte revolucionario haya sido el de los revolucionarios. Y esto es tan cierto que en mayo, en las asambleas y los comités en los que se codeaban, en una gran fraternidad revolucionaria, artistas académicos, surrealistas, representantes del arte cinético, del pop-art o del realismo comprometido, el hecho estético fue puesto entre paréntesis: se abordaban todos los temas, políticos, económicos, sociológicos, pero previamente se habían silenciado las querellas estéticas. Tregua sagrada, pero ciertamente provisional. No existe tampoco un ejemplo histórico de una sociedad que haya resuelto de un modo duradero la contradicción siguiente: lo que el artista gana en seguridad, lo pierde en libertad. Los revolucionarios no pretendían negarlo: no se referían a ningún modelo, ya que rechazaban simultáneamente la condición del artista norteamericano, la del artista soviético y la del artista francés, en la cual han visto más bien una conjugación de inconvenientes que una acumulación de ventajas. Algunos han evocado la fiesta cubana o las hazañas de la revolución cultural china, pero, evidentemente, a juicio de ellos no existía en ninguna parte un paraíso para los artistas. Este habrá que buscarlo más allá, en la sociedad futura que haya cambiado el mundo como deseaba Marx y cambiado la vida, como anhelaban Rimbaud y Breton, en la sociedad que haya reconciliado las esperanzas. El observador racional comprobará que captar lo mejor de cada sistema omitiendo restituir a cada uno de ellos el todo social que lo ha hecho posible, alimentar la nostalgia del mecenazgo ejercido por las fundaciones norteamericanas y aspirar conjuntamente al igualitarismo socialista, tomando el “derecho” de cada tipo de sociedad y excluyendo el “revés” es entregarse a una empresa utópica. Notará que, por lo pronto y en Francia, la explosión de mayo ha agravado las dificultades económicas y que el artista, condenado hoy como ayer a vender para vivir, no se encuentra ante una situación simple. Los revolucionarios cuya pasión prevalece sobre la razón —y es bien sabido que nada grande se ha hecho nunca sin pasión— continúan abrigando la esperanza entusiástica de una sociedad que les permita disociar el arte de la economía y de la cultura burguesa para asociarlo a la vida de una sociedad que les autorice a prender fuego al arte como mercancía y como objeto de veneración, de una sociedad que ofrezca al artista la oportunidad de ser libre, viviendo sin vender.

LA CREACIÓN Y LA ABOLICIÓN DE LAS RELACIONES MERCANTILES*

(RESOLUCIÓN DEL SEMINARIO PREPARATORIO
DEL CONGRESO CULTURAL DE LA HABANA)

El capitalismo, como toda formación económico-social, establece sobre el humano y sus productos las leyes que le son inherentes. La ley del valor se extiende así en toda su amplitud sobre productos tan ajenos a la valoración mercantil como lo es el producto de la creación intelectual.

Bajo el capitalismo este acto de creación humana se convierte en un producto enajenado de su creador científico, artístico o literario, en una mercancía más del mercado y el sujeto en una figura sometida a su acción. El resultado de la inteligencia deviene, por obra y gracia del capitalismo, un elemento cuyo producto irrepetible, único e invaluable, está sujeto a precio. Nadie puede "valorar" cuánto de creación encierra una obra. Si la obra de arte, literaria o científica, tiene interés para la humanidad es por el contenido creativo que ésta reúne; sin embargo, el capitalismo ha sido capaz de "valorar" objetos únicos y aun de establecer relaciones cuantitativas entre una y otra creación.

Por otra parte, el capitalismo no reconoce que cada acto de creación humana es el resultado del acervo cultural de la humanidad, el producto de una secuencia en la que el conjunto de la humanidad y su historia intervienen; pero de ese resultado se aprovecha ampliamente. Así, el creador se convierte en un asalariado acuciado por la reproducción de su organismo y su creación en una mercancía instituida como tal, entre otras formas, por el llamado "derecho de autor".

El socialismo debe y convierte en reales las relaciones que los hombres contraen entre sí. De esta forma, los creadores tienen la efectiva posibilidad de liberarse de su necesidad y de ser ellos, y por tanto su creación, libres.

Los planteamientos que nuestro primer ministro Fidel Castro hiciera en su discurso del 29 de abril de 1967 en Guane, expresión de nuestras concepciones revolucionarias, nos llevan a proclamar la necesidad de que se reproduzcan las obras que nuestro desarrollo cultural exija, sin reconocer derechos de propiedad que sobre la creación humana alguien enarbola. Todos sabemos que en definitiva, el llamado derecho de autor es el escudo que a nombre del creador esgrimen los verdaderos usufructuarios de la obra arrancada a su creador por un precio, para realizar con ella una transacción mercantil que mediante ese derecho se convierte en un producto mono-

* *Materiales del Seminario Preparatorio del Congreso Cultural de La Habana*, p. 61. La Habana, 1968. Dicho seminario, previo al Congreso Cultural, se celebró del 25 de octubre al 2 de noviembre de 1967 con la asistencia de los más importantes científicos, técnicos, escritores y artistas cubanos. En él se adoptó la presente resolución sobre "Problemas de la creación y abolición de las relaciones mercantiles".

polístico, la obra pierde así su carácter de objeto específicamente cultural, su verdadero sentido, al negar su disfrute a las masas explotadas del mundo y concretamente al hombre de los países subdesarrollados, que en gran medida ha hecho posible el proceso de creación y para el cual esa creación es esencial en la lucha por la plena dignidad, una vez liberado de sus enemigos que tantas veces le negaron el derecho a la cultura.

Los creadores cubanos proclamamos al mismo tiempo, nuestro más completo acuerdo con la abolición a todos sus efectos de esa institución, convencidos de la profunda significación ideológica y de la repercusión nacional e internacional que esta actitud tiene.

En nuestra sociedad, donde la dignidad del hombre y consecuentemente la del creador comienza a desarrollarse plenamente, donde su obra no es una mercancía y por lo tanto se garantiza y respeta plenamente cualquier forma de creación, el valor de la misma es inherente al propio acto creador y éste se expresa en el reconocimiento social que el pueblo le otorga desde el mismo momento de su exteriorización; a este fin la sociedad brinda al creador las condiciones necesarias para el más amplio desarrollo de sus facultades.

X
ARTE Y SOCIALISMO

ANATOLI V. LUNACHARSKY
ARTE Y REVOLUCIÓN

NAUM GABO Y A. PEVSNER
MANIFIESTO DEL REALISMO

RODCHENKO Y STÉPANOVA
MANIFIESTO DEL GRUPO PRODUCTIVISTA

VLADIMIR MAYAKOVSKY
¿POR QUÉ COSA SE BATE EL LEF?

V. PLETNEV
EL PROLET-KULT Y EL ARTE

V. I. LENIN
SOBRE LA CULTURA PROLETARIA
SOBRE LA POLÍTICA DEL PARTIDO EN EL
TERRENO DE LA LITERATURA
(RESOLUCIÓN DEL CC DEL PC (B) DE RUSIA,
DEL 18 DE JUNIO DE 1925)

ANATOLI V. LUNACHARSKY
LÍNEAS FUNDAMENTALES DEL ARTE PROLETARIO

SOBRE LA REESTRUCTURACIÓN DE LAS
ORGANIZACIONES ARTÍSTICO-LITERARIAS
(RESOLUCIÓN DEL CC DEL PC (B) DE LA URSS, DEL 23
DE ABRIL DE 1932)

ANDREI ZHDÁNOV
EL REALISMO SOCIALISTA

RESOLUCIONES DEL CC DEL PC (B)
SOBRE CUESTIONES DE LITERATURA Y ARTE
(1946-1948)

BERTOLT BRECHT
DEL REALISMO BURGUES AL REALISMO
SOCIALISTA

KRZYSTOF-TEODOR TOEPLITZ
LA IDEOLOGÍA REALISTA-SOCIALISTA

VLADIMIR DNEI PROV
EN DEFENSA DE LA ESTÉTICA REALISTA

LU TING-YI
QUE CIEN FLORES SE ABRAN; QUE COMPITAN
CIEN ESCUELAS IDEOLÓGICAS

EL ARTE Y LA LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN
CULTURAL CHINA

ERNST FISCHER
EL ARTE SOCIALISTA

JIRI HAYEK
LA INFLUENCIA SOCIAL DE LA LITERATURA
SOCIALISTA

CONCLUSIONES DE UN DEBATE
ENTRE CINEASTAS CUBANOS

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR
VANGUARDIA ARTÍSTICA, SUBDESARROLLO
Y REVOLUCIÓN

LISANDRO OTERO
CUBA: LITERATURA Y REVOLUCIÓN

RENÉ DEPESTRE
EL PODER DE LA LITERATURA
EN LA SOCIEDAD SOCIALISTA

INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo ofrecemos una amplia selección de documentos y estudios diversos en los que se reflejan las vicisitudes del arte bajo el socialismo. Los textos recopilados responden a diferentes etapas del proceso de construcción de la nueva sociedad socialista; primero en la Unión Soviética y, posteriormente, desde los años 40, en otros países. En consonancia con ellas, responden también a tres etapas, bien definidas, en la orientación fundamental de la teoría y la práctica del arte y la literatura bajo el socialismo.

Estas tres etapas abarcan respectivamente: a) desde la Revolución de Octubre de 1917 hasta los años 30 (en que se proclama el realismo socialista como método fundamental y único de la literatura y el arte soviéticos); b) desde los años 30 hasta el XX Congreso del PCUS, de 1956 (en que entran en crisis los principios o las formas de aplicación del realismo socialista); c) desde el XX Congreso hasta nuestros días (años de negación del realismo socialista, o también de vuelta a sus principios y métodos, así como de búsqueda, en otros casos, de nuevas formas de arte socialista).

El primer grupo de textos se inicia con el de Lunacharsky "Arte y revolución"; data de 1918, y expresa claramente las esperanzas, en el alba misma de la nueva sociedad, "en que el arte, sin rebajarse en modo alguno, más bien exaltado, se convertiría en la expresión de las ideas y de los sentimientos de toda la masa, de las ideas y los sentimientos revolucionarios y comunistas". Los textos siguientes de este grupo muestran la diversidad de tendencias estéticas y corrientes artísticas que luchan entre sí por estos años, a la vez que coexisten al amparo de la política del partido en este terreno. Esta política se afirma claramente en la resolución del CC del PC de la URSS, del 18 de junio de 1925 —cuyo texto transcribimos íntegramente—, de acuerdo con la cual, el Partido a la vez que subraya su interés por un arte proletario ideológicamente se niega a otorgar el monopolio a un grupo u organización determinados.

Cuatro textos de este grupo prueban fehacientemente que tal coexistencia se dio efectivamente en los primeros años de la revolución, teniendo como marco común el anhelo de romper con el arte del pasado, de vincularse a la revolución y participar en la creación de una nueva vida. El *Manifiesto del Realismo*, firmado por Gabo y Pevsner en Moscú en 1920, expresaba las ideas del grupo constructivista que tendía a producir un arte reducido a construcciones abstractas y basado en la vida, pero concebida ésta de un modo un tanto irracional. El *Manifiesto del Grupo Productivista*, lleva la firma de Rodchenko y Stepanova, y apareció en Moscú unos meses después del anterior. Trataba de subrayar sus diferencias respecto del grupo constructivista de Gabo y Pevsner, y reflejaba sobre todo las ideas de Tatlin y su grupo. La posición de este grupo se hallaba vinculada ideológicamente a la revolución; aspiraba a integrar

totalmente el arte en la vida, fundiéndolo con la producción y la técnica, hasta hacerle perder su autonomía tradicional. De ahí su consigna: "¡Abajo el arte, viva la técnica!" El manifiesto redactado por Mayakovsky y publicado en 1923 con el título de "¿Por qué se bate el LEF?", expresaba las ideas del Frente de Izquierda de las Artes (LEF), comprometido abiertamente con la revolución. Los escritores, artistas y cineastas agrupados en el LEF trataban de romper radicalmente con el arte del pasado y de llevar, a la vez, el arte a las masas, pero al mismo tiempo aspiraban a renovar audazmente las formas de expresión; querían un arte nuevo no sólo por las ideas y sentimientos que lo nutrían, sino también por su forma. De ahí que los formalistas rusos y los escritores del LEF se encontraran, en más de una ocasión, en el mismo campo.

Con la empresa de crear una nueva cultura, de clase, proletaria, y un nuevo arte, proletario, se vincula estrechamente la labor del Prolet-Kult (Cultura proletaria), organización de masas, fundada en septiembre de 1917, cuyas actividades se extendían por todo el país y se prolongaron hasta 1932. El Prolet-Kult insistía, sobre todo, en la necesidad de crear una nueva cultura rompiendo totalmente con la cultura burguesa del pasado y apoyándose exclusivamente en los esfuerzos del proletariado. El artículo de V. Pletnev, uno de los más destacados teóricos del Prolet-Kult, plantea claramente los fines y tareas de esta organización con vistas a crear una nueva cultura, de clase, y un nuevo arte, proletario. Pletnev publicó su artículo en *Pravda* el 27 de septiembre de 1922. Lenin lo leyó ese mismo día e hizo una serie de anotaciones al margen en las que expresaba categóricamente su disconformidad con sus tesis, particularmente con su modo de concebir la creación de una nueva cultura. No era la primera vez que Lenin se ocupaba del Prolet-Kult. Ya antes, en octubre de 1920, había redactado un proyecto de tesis sobre la cultura proletaria para que fuera presentado en el Primer Congreso del Prolet-Kult. En él rechazaba el intento de inventar una cultura proletaria especial y de consagrar la autonomía del Prolet-Kult. Por esos mismos días y coincidiendo con el citado Congreso del Prolet-Kult volvió a rechazar el intento de crear una nueva cultura, proletaria, como una especie de proceso de laboratorio, y sin asimilar la herencia cultural del pasado. Para Lenin la cultura proletaria debía aparecer como el desarrollo de la suma de conocimientos adquiridos por la humanidad bajo el yugo de las sociedades explotadoras y, particularmente, bajo el capitalismo. Tal fue la posición diametralmente opuesta a la del Prolet-Kult, que Lenin mantuvo en 1920 en su discurso en el III Congreso del Komsomol. Y esta posición es la que se manifiesta en los textos de Lenin incluidos en este capítulo.

El trabajo de Lunacharsky sobre las líneas del arte proletario corresponde a las postrimerías de este primer periodo. En él aborda el problema de las relaciones entre estilos artísticos y clases sociales, cuestión sobre la cual ya había fijado una posición muy precisa la resolución del CC del PCUS de 1925 al declarar que "la noción de clase en las bellas artes

en general y en la literatura en particular, se expresa en formas infinitamente más variadas que, por ejemplo, en política". Pero las posiciones ideologizantes y sociologistas volvían a poner el problema a discusión: "se ha erigido en verdad —reconoce Lunacharsky— la tesis de que a cada estilo corresponde una clase social y de que, desde el punto de vista de una y la misma clase, sólo puede darse un estilo artístico". Pronunciándose contra esta tesis, Lunacharsky defiende la diversidad de estilos (entendidos más bien como métodos de creación) y sostiene, refiriéndose al teatro, la legitimidad del método realista (del Teatro de Arte) y del método estilizante y deformador (de Meyerhold).

Nuestro segundo grupo de textos corresponde al periodo en que se rompe abiertamente con la política cultural y artística que había prevalecido hasta entonces, particularmente en los primeros años de la revolución, y se establece oficialmente el realismo socialista como método fundamental y único del arte bajo el socialismo.

Incluimos, en primer lugar, el discurso pronunciado por Zhdánov, en nombre del CC del PCUS, en 1934, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Este discurso puede considerarse como el acta de fundación de la teoría y la práctica del realismo socialista que habrían de dominar —de un modo absoluto— durante dos décadas. En él se consagra el realismo socialista como método fundamental del arte soviético, se le define en términos generales, se proclama la superioridad de la literatura soviética por ser propia de una sociedad avanzada y, como contrapartida, se condena en bloque la literatura burguesa contemporánea por decadente.

Los principios del realismo socialista, proclamados por Zhdánov, en 1934, conducen a su vez a sus formulaciones de los años 1946-1948 en sus discursos sobre cuestiones literarias y artísticas, que fueron recogidas, a su vez, en las resoluciones del CC del PCUS acerca de las revistas literarias *Sviesdá* y *Leningrad*, sobre el repertorio de los teatros dramáticos, sobre la película *La Gran Vida* y sobre la ópera *La gran amistad*. En estas resoluciones no se hace sino desarrollar los principios ya formulados, en forma más vaga e imprecisa, en el discurso de 1934. Pero el tono se ha vuelto más autoritario y su contenido se halla constituido, en gran parte, por las acusaciones de apoliticismo, formalismo, decadentismo o cosmopolitismo.

Por aquel entonces, la imitación dogmática del zhdanovismo se había extendido a todos los países socialistas, con la excepción de Yugoslavia. Tal es la situación que prevalece, en general, en ellos hasta la celebración del XX Congreso del PCUS (febrero de 1956) en el que se denuncian las graves consecuencias del llamado "culto de la personalidad" o sistema de dirección staliniano que había regido durante más de dos décadas.

La conmoción provocada por el XX Congreso da lugar, en el campo de la literatura y del arte, a una reacción de diverso grado de profundidad tanto dentro como fuera del campo socialista. Esta reacción se pro-

duce asimismo en el terreno de la teoría —como crítica de los principios del realismo socialista y de sus métodos de aplicación— y va desde los intentos de conservar su médula, liberada de su envoltura zhdanoviana, hasta su negación decidida y total.

El tercer grupo de textos seleccionados reflejan la situación existente en el campo de la estética marxista, así como de la práctica artística socialista, desde el XX Congreso, antes citado, hasta nuestros días.

El texto de Brecht, sin embargo, debe ser situado en un marco especial. Data de 1940 y, por tanto, corresponde cronológicamente al periodo anterior; no obstante, no debe ser incluido en éste ya que no comparte el realismo socialista en la forma oficial, institucionalizada que acabamos de ver. Brecht rechaza su falseamiento de la realidad y se pronuncia contra la utilización de la forma burguesa o del “nuevo contenido en viejos odres”. El formalismo significa para él no sólo “buscar siempre nuevas formas para un contenido siempre igual”, sino también “mantener la vieja forma para un nuevo contenido”. Finalmente aunque acepta el realismo socialista, se niega a aceptar que en él permanezca intacto el modo realista de exposición y que sólo se reemplace el punto de vista burgués por el socialista.

El trabajo de Toeplitz apareció en Polonia inmediatamente después del XX Congreso del PCUS. En él encontramos una negación categórica del realismo socialista y una ruptura total con la política del partido dominante hasta entonces en el arte y la literatura. Toeplitz analiza los orígenes y desarrollo del realismo socialista —con referencia especial a su país— y ve en su verdadera faz “la ideología literaria oficial del sistema staliniano”. La experiencia realista-socialista la considera, a su vez, como la aplicación consecuente de un pensamiento voluntarista opuesto al marxismo.

El ensayo del investigador soviético Vladimir Dnieprov expresa la posición soviética dominante después del XX Congreso, sin el tono dogmático ni las formulaciones simplistas de los dirigentes políticos —como Shepilov o Jruschov— que vuelven por estos años a los tiempos del zhdanovismo. Dnieprov reconoce errores del pasado (falseamiento y embellecimiento de la realidad, negación en bloque de la literatura de Occidente, etc.) pero —a diferencia de Toeplitz, Kott y otros escritores polacos— lejos de poner en cuestión por ello el realismo socialista como orientación fundamental del arte y la literatura, reafirma la justeza de esa orientación. Reconoce, sin embargo, que ese realismo “no puede hablar en el lenguaje artístico de los clásicos del realismo del siglo XIX”, y afirma que las posibilidades de expresión del lenguaje de las imágenes realistas son ilimitadas. El realismo socialista se distingue, por todo esto, del arte realista (crítico) del capitalismo y se contraponen, a su vez, al arte abstracto.

A raíz del XX Congreso del PCUS, la China socialista inaugura una nueva política en el terreno intelectual, particularmente en el arte y la literatura. Esta política es proclamada, en nombre del Partido, por Lu

Ting-yi. A los escritores y artistas se les dice: "Que cien flores se abran"; a los científicos y filósofos se les recomienda: "Que compitan cien escuelas ideológicas." Esta política marcaba una ruptura con el zhdanovismo, así como con la versión mitigada de éste que había dominado en la propia China y cuyas tesis fundamentales habían sido expuestas por Mao Tse-tung, en 1942, en sus *Charlas sobre arte y literatura en el Foro de Yenán*. El texto de Lu Ting-yi refleja claramente el aire renovador que, en la década del 50, sopla en China en las cuestiones artísticas y literarias. Se admite la diversidad de corrientes artísticas e ideas estéticas y, consecuentemente con esto, la libertad de creación y expresión. El realismo socialista pierde su posición de monopolio, pues aunque se afirma que es el mejor método creador, se proclama que no es el único.

Pero la política de las "cien flores" no dura mucho. Pocos años después encontramos interpretaciones de ella que la privan ya de su significado originario. Por último, es abandonada en el curso de la Revolución Cultural Proletaria para adoptar una nueva orientación que, por otra parte, se presenta como una vuelta a las ideas de Mao Tse-tung, expuestas en 1942 en el Foro de Yenán. El documento que hemos recogido ("Sumario del Foro sobre el Trabajo Literario y Artístico en las Fuerzas Armadas...") refleja con toda claridad y firmeza la orientación del arte y la literatura bajo la Revolución Cultural, y en la propia China se le atribuye "no sólo una gran significación práctica sino también una trascendental significación histórica" (Editorial del *Renmin Ribao*, 29-V-1967).

Fischer trata de situar el problema del arte bajo el socialismo al margen de la polémica sobre el método mejor. Lo importante para él es la actitud socialista ante el mundo, y no determinado método o estilo artístico. "Todo apego doctrinario a métodos artísticos determinados, sean cuales fueren, está reñido con la tarea de hacer una síntesis del resultado de muchos miles de años de desarrollo humano y de presentar nuevos contenidos en nuevas formas." Fischer postula, pues, una diversidad de métodos, estilos o medios de expresión que tengan por base una común y radical actitud socialista.

El artículo de Jiri Hayek, publicado en Checoslovaquia en 1966, destaca la influencia social de la literatura socialista, de la que forma parte esencialmente su función crítica con respecto a las relaciones sociales y a la situación real "desde el punto de vista de los objetivos históricos de la sociedad socialista". Otra de sus funciones es la proclamación y defensa de los derechos de los individuos a su realización. Pero ésta —como todas las demás funciones sociales de la literatura— ha de tener por centro a la belleza. Tras de examinar los peligros internos y los malentendidos y peligros externos, Hayek llega a la conclusión de que la literatura socialista se está acercando al umbral de su madurez.

Los cuatro textos restantes reflejan la situación del arte y la literatura en las condiciones peculiares de una nueva sociedad socialista como la surgida de la Revolución Cubana e inclinada desde el primer momento —por

las propias peculiaridades de su nacimiento y desarrollo— a no atenerse —en este terreno como en otros— a fórmulas fijas o caminos trillados. El primero de los dos textos (“Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos”) data de 1963; es decir, de un momento en que —a despecho del ímpetu creador de la Revolución Cubana— no falta quienes tratan de trasplantar en el terreno del arte y la literatura las polémicas en torno al realismo socialista, o entre figurativos y no figurativos, con la pretensión de que el nuevo régimen otorgue a determinada corriente artística una posición dominante. Ante esto, los cineastas cubanos sostienen una posición acorde con la fijada, dos años antes, por Fidel Castro: máxima libertad de creación dentro de la revolución. Los cineastas cubanos proclaman la necesidad de la coexistencia de ideas y tendencias estéticas, pero en un proceso de lucha en el que no puede reconocerse la victoria de una tendencia sobre otra mediante la atribución de un carácter de clase a las formas artísticas.

El texto de Roberto Fernández Retamar forma parte de un amplio y profundo ensayo en el que aborda, con respecto a Cuba, los problemas que plantea la formación de una nueva intelectualidad revolucionaria. En el marco de esta problemática, teniendo muy presentes las observaciones de Gramsci y del Che Guevara sobre la creación de un arte nuevo, Retamar examina las dificultades de esta tarea que se acrecientan cuando se trata de crear un arte de vanguardia en un país subdesarrollado en revolución.

Lisandro Otero, por su parte, analiza la situación de la literatura en Cuba partiendo de lo que era antes de la Revolución. Tras de examinar las dificultades del comienzo provocadas por el desarrollo del sectarismo y de mostrar cómo fueron superadas, aborda los problemas fundamentales que arrostra la literatura en la Revolución Cubana: hacia quién dirigir la literatura, la libertad de expresión literaria y el uso de ella en el socialismo, la situación del escritor no revolucionario en un país en revolución, el papel específico del escritor en el perfeccionamiento de la sociedad, etc.

Finalmente, recogemos la intervención de René Depestre, escritor haitiano residente en Cuba, en un intercambio de ideas de un grupo de escritores latinoamericanos, celebrado en La Habana, en 1969.

Toda una serie de cuestiones que, ciertamente, no eran nuevas (libertad de creación, función social del escritor, la literatura como instrumento crítico, relaciones entre el escritor y el político, etc.), fueron examinadas en diferentes planos y tonos en el contexto de la Revolución Cubana desde la altura de sus diez años de existencia. La intervención de Depestre —así como la de sus compañeros de coloquio— responde a las preocupaciones de un momento en que, como se dijo en el curso del mismo intercambio de ideas, “diez años de Revolución piden un salto cualitativo de la cultura cubana”.

ANATOLI LUNACHARSKY ARTE Y REVOLUCIÓN*

Para un Estado revolucionario, tal como el gobierno de los soviets, la cuestión del arte se plantea del modo siguiente: ¿Puede o no la revolución aportar al arte, y a su vez, puede el arte o no dar algo a la revolución? Obviamente, el Estado no tiene la intención de imponer por la fuerza ideas o gustos revolucionarios a los artistas. Semejante violencia únicamente podría dar lugar a un falso arte revolucionario, debido a que la primera cualidad del verdadero arte radica en la sinceridad del artista.

Pero, dejando a un lado la violencia, debemos considerar otros procedimientos influenciadores: la persuasión, el estímulo, la educación apropiada de los nuevos artistas. Deberá acudirse a todos estos medios para lo que podría llamarse: la inspiración revolucionaria del arte.

Lo que caracteriza esencialmente el arte burgués de estos últimos tiempos, es su falta absoluta de contenido. Si conservamos aún algunas apariencias de arte, es un rezago de otrora. La forma carente de fondo se manifiesta por doquier hasta el exceso: en la música, en la pintura, escultura, literatura. El estilo evidentemente ha sufrido mucho. En realidad, la última era burguesa, no pudo producir ningún verdadero estilo, ni siquiera en la arquitectura, como tampoco en el teatro de la vida cotidiana: tan sólo ha producido excentricidades y absurdidades del eclecticismo. Las búsquedas tras formas puras degeneraron en ridículas fantasías, en diversos trucos, o bien en una cierta pedantería, por otra parte bastante primaria, coloreada de racionalizaciones abracadabrantas. Es que la auténtica perfección de la forma no viene de la búsqueda de una forma pura, sino de una correspondencia, para las masas de toda una época, entre la forma y los modos particulares de sentir, de pensar.

De sentimientos especiales, de ideas dignas de expresión artística, carece la sociedad desde hace diez, veinte o treinta años.

La revolución conlleva leyes de extraordinario alcance, de gran profundidad. Ella excita y suscita a su alrededor complejos y heroicos sentimientos.

Naturalmente, los antiguos artistas permanecen impotentes frente a estos nuevos valores, que además no aciertan a comprender. Ellos se creen en presencia de no se sabe qué torrentes bárbaros de pasiones primitivas y razonamientos de limitadas ilusiones que se debe a su propia miopía. Se les puede clarificar a muchos de ellos, de los más talentosos: se les puede abrir los ojos, liberarlos del hechizo que, por así decirlo, pesa sobre

* Escrito en 1920. La presente versión española apareció en *RC (Revolución y Cultura)*, revista bimestral, núm. 3, 30 de noviembre de 1967, La Habana, pp. 61-63.

ellos. Pero es preciso contar mayormente con la juventud, más susceptible de emocionarse, más capaz de hallar su educación en el ardiente torrente de la revolución. Es en este papel que espero ejercerá una fuerte influencia la revolución sobre el arte: en otras palabras, creo que el arte podrá librarse de la peor decadencia, del puro formulismo, y acometer nuevamente su verdadera misión, que es la de expresar poderosamente, sugestivamente, los grandes pensamientos y las grandes emociones.

Mas el Estado no debe tan sólo soñar con esta renovación del arte: existe otra tarea, la de todos los días, para el adelanto de la cultura: deberá éste esparcir el pensamiento revolucionario, el sentimiento y la acción revolucionarios en todos los contornos del país. En este sentido, el gobierno se pregunta: ¿cuál puede ser, dentro de este plan, la utilidad del arte? Y la respuesta es diáfana: si la revolución puede darle un alma al arte, éste podría quizás convertirse en el vocero de la revolución.

¿Quién ignora, pues, la eficacia de la propaganda? ¿Mas cuál es la verdadera propaganda? ¿En qué se diferencia ésta de una fría y objetiva exposición de los hechos, de las demostraciones lógicas, de los argumentos en que se fundamenta nuestra explicación del mundo? La propaganda del verdadero agitador consiste en emocionar a los oyentes, a los lectores y actuar directamente sobre su voluntad. Ella le otorga luminosidad, esplendor y colorido a todo lo que comporta la enseñanza revolucionaria. Debemos aquí hacer mención de la prédica: pues bien, todos somos predicadores. La propaganda, la agitación, no representan otra cosa que una incesante prédica de la nueva fe, basada en un profundo conocimiento.

Pero de que habrá arte en esta prédica, cuanto más fuertemente se produzca, ¿quién lo duda? ¿Acaso no sabemos que el artista orador, el artista publicitario encuentra más rápidamente el camino de los corazones de lo que podrían hacerlo aquellos que carecen de dotes artísticas?, puesto que el propagandista colectivo es, para las masas, el predicador de nuestro tiempo. El Partido Comunista debe por consiguiente hacerse de todos los instrumentos del arte, que se convertirán en medios de agitación. No solamente los cartelones, sino también los cuadros, las estatuas, las obras más imperecederas, que dominan las ideas más profundas, los sentimientos más fuertes, pueden tornarse en fuentes de enseñanza para la comprensión de la verdad comunista.

Hemos oído decir con frecuencia que el teatro es una gran tribuna, un elevado sitio de predicación: no es necesario insistir en este punto. La música ha jugado siempre un papel de primordial importancia en los movimientos de las masas, a las que los himnos y las marchas siempre acompañan. Es necesario tan sólo utilizar más ampliamente esta magia de los sonidos y su poder sobre los corazones e impartirles en grado sumo, la diafinidad de las formas y de las tendencias.

No podemos aún tanto como quisiéramos, servirnos de la arquitectura para nuestra propaganda. Sabemos, no obstante, que la edificación de los

templos ha sido uno de los medios más poderosos de acción dentro de las sociedades, uno de los logros supremos del arte. Cuando construyamos, muy pronto quizás, nuestros inmensos Edificios Populares, podremos oponerlos a aquellas casas del pueblo que antaño fueron las iglesias de todas las confesiones.

Algunas formas de arte, cuya aparición es bastante reciente, tales como el cine o bien las danzas rítmicas, pueden dar magníficos resultados. Sería ridículo recordar minuciosamente el valor propagandístico y de agitación del cine. Reflexiono tan sólo sobre el que podrán gozar en nuestras fiestas populares, cuando nuestras instituciones hayan puesto en movimiento, según el ritmo musical, masas enteras, millares y decenas de millares de personas, no ya de muchedumbres desordenadas, sino de ejércitos pacíficos, ordenados, poseídos de una misma idea de orden y belleza.

Mientras que nuestros cuadros instructores hacen maniobrar las masas, veremos caminar en grupos a los alumnos de nuestras escuelas de rítmica; ellos devolverán la danza a su verdadero lugar. La fiesta del pueblo se embellecerá con todas las artes que puedan tomar parte; participarán la música y los coros en tales fiestas: los sentimientos y las ideas se manifestarán en los escenarios a través del drama y la comedia, por la canción y los poemas declamados, a través de la alegría de todos y este profundo alborozo será la coronación de estas fiestas.

Es esto lo que soñaba; lo que trató de crear la gran Revolución Francesa, lo que contempló la élite más culta de las democracias, aquella de Atenas en la antigüedad, y es lo que esperamos ver en nuestro ambiente.

Sí, después que los obreros de Moscú desfilaron en buen orden ante nuestros amigos de la Tercera Internacional, después de la fiesta de nuestras milicias, ofrecida a continuación en el curso, tras del espectáculo de masas organizado frente a la columnata de la antigua Bolsa en Petrogrado, uno sentía acercarse la hora en que el arte, sin rebajarse en modo alguno, más bien exaltado, se convertiría en la expresión de las ideas y los sentimientos de toda la masa, de las ideas y los sentimientos revolucionarios y comunistas.

NAUM GABO Y ANTOINE PEVSNER MANIFIESTO DEL REALISMO*

En el torbellino de nuestros días activos, más allá de las cenizas y las ruinas del pasado, en los umbrales de un porvenir vacío, proclamamos ante vosotros, artistas, pintores, escultores, músicos, actores y poetas, ante vosotros, personas para quienes el Arte no es una mera fuente de conversación, sino el manantial de una exaltación real, nuestra convicción y los hechos.

Es necesario sacar el Arte del callejón sin salida en el cual se encuentra desde hace 20 años.

El progreso del saber humano, con su penetración potente en las leyes misteriosas del mundo emprendida al inicio de este siglo; el florecer de una nueva cultura y de una nueva civilización, mientras las masas populares alcanzan, de manera excepcional (y por primera vez en la historia), la posesión de las riquezas naturales, y el pueblo surge en una unión estrecha; y por último, pero no menos importante, la guerra y la revolución (corrientes purificadoras de una era futura) nos han inducido a considerar las nuevas formas de una vida que ya latén y actúan.

¿Cómo contribuye el arte a la época actual de la historia del hombre?

¿Posee los medios necesarios para dar vida a un nuevo estilo? ¿O supone tal vez que la nueva época pueda acoger una nueva creación sobre los fundamentos de la antigua?

A pesar de las instancias del espíritu de nuestro tiempo que renace, el Arte todavía se alimenta de impresiones, de apariencia exterior, y vacila impotente entre el naturalismo y el simbolismo, entre el romanticismo y el misticismo.

Los intentos de los cubistas y de los futuristas para sacar las artes figurativas del fango del pasado sólo han conducido a nuevas desilusiones.

El cubismo, que se había iniciado con la simplificación de la técnica representativa, ha acabado por encallarse en su análisis. Despedazado por su anarquía intelectual, el mundo revuelto de los cubistas no puede satisfacer a quienes, como nosotros, ya han realizado la revolución y están construyendo, edificando el mundo nuevo.

* El *Manifiesto del Realismo* fue escrito por Gabo en Moscú en agosto de 1920, y lleva también la firma de su hermano Pevsner. El *Manifiesto*, impreso en los Talleres Gráficos del Estado, se fijó en los muros de la capital, al mismo tiempo que los dos hermanos exponían conjuntamente sus obras en los jardines de la Avenida Tverskoi. La presente versión española está tomada del libro: Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Giannina de Collado, Ed. Unión, La Habana, 1967, pp. 447-453.

Pueden interesarnos las experiencias de los cubistas, pero no podemos unirnos a su movimiento, porque estamos convencidos de que sus experiencias sólo rasguñan la superficie del Arte y no penetran en sus raíces; y también porque nos parece claramente que su resultado final sólo lleva a la misma representación superada, al mismo superado volumen y, una vez más, a la misma superficie decorativa. En su tiempo, se hubiera podido exaltar el futurismo por el nuevo impulso que su anunciada revolución traería al Arte, por su crítica destructora del pasado, como única manera de dar el asalto a las barricadas artísticas del "buen gusto"... exigía mucha dinamita; pero no se puede construir un sistema artístico sobre una sola frase revolucionaria.

Si se mira bien, detrás de la fachada del futurismo sólo se encontraba un parlanchín vacío, un tipo hábil y equívoco, imbuido de palabras como "patriotismo", "militarismo", "desprecio por la mujer", y parecidas sentencias provincianas.

En cuanto a los problemas estrictamente pictóricos, el futurismo no ha podido hacer otra cosa que repetir los esfuerzos para fijar sobre la tela un reflejo puramente óptico, esfuerzos que ya en los impresionistas resultaron ser inútiles. Ya todos sabemos que la simple registración gráfica de una secuencia de movimientos momentáneamente fijados no puede recrear el movimiento. Hace pensar en el pulso de un cuerpo muerto.

El lema pomposo de la "velocidad" fue un clarín de guerra para los futuristas. Admitimos la sonoridad de este lema y comprendemos muy bien que pueda abatir el más potente lema de provincia. Pero probemos a preguntar a un futurista cómo imagina la "velocidad" e inmediatamente aparecerá todo un arsenal de automóviles enloquecidos, depósitos de chirriantes vagones y alambres intrincados, el estruendo y el ruido y el estrépito de calles que pululan de vehículos... ¿Es necesario convencer a los futuristas que todo esto no sucede a causa de la velocidad y de sus ritmos?

Miremos un rayo de sol, la más inmóvil entre las fuerzas inmóviles. Tiene una velocidad de 300 000 km. por segundo. Observemos nuestro firmamento que el rayo atraviesa... ¿Qué cosa son nuestros talleres, en comparación con los del universo? ¿Qué cosa son nuestros trenes terrestres en comparación con aquellos trenes veloces de las galaxias?

Desde luego, todo el alboroto de los futuristas acerca de la velocidad es un hecho demasiado conocido; pero a partir del momento en que el futurismo proclamó que "espacio y tiempo son los muertos de ayer", se hundió en la oscuridad de las abstracciones.

Ni el futurismo ni el cubismo han podido brindar a nuestra época lo que ésta esperaba de ellos.

Aparte dos escuelas artísticas, nuestro pasado reciente no ha tenido nada importante o interesante.

Pero la vida no espera, las generaciones no dejan de crecer, y nosotros,

que seguimos a aquellos que ya han entrado en la historia y poseemos los resultados de sus experiencias, sus errores y sus éxitos, nosotros, después de años de experiencia iguales a siglos, proclamamos:

Ningún nuevo sistema artístico podrá afirmar la acción de una nueva cultura en desarrollo mientras los propios fundamentos del arte no estén contruidos sobre verdaderas leyes de la vida, mientras todos los artistas no digan como nosotros: todo es ficción, solamente la vida y sus leyes son auténticas; y, en la vida, sólo lo que es activo es maravilloso y capaz y fuerte y justo, porque la vida no conoce la belleza en cuanto medida estética. La belleza más grande es una existencia activa.

La vida no conoce ni el bien ni el mal, ni la justicia como medida de la moral... la necesidad es la mayor y la más justa de todas las morales.

La vida no conoce verdades racionales abstractas como medida del conocimiento: el hecho es la mayor y la más segura de las verdades.

Estas son las leyes de la vida. ¿Puede el arte soportar estas leyes, si está contruido sobre la abstracción, el espejismo, la ficción?

Nosotros decimos:

Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros.

Espacio y tiempo son las formas sobre las cuales la vida está contruida; y sobre ellas debe edificarse el Arte.

Perecen los Estados, los sistemas políticos y económicos, se derrumban las ideas bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real. ¿Quién nos mostrará formas más eficaces que ésta? ¿Quién es el genio que nos dará fundamentos más sólidos que estos?

¿Quién es el genio que nos contará una leyenda más maravillosa que la fábula prosaica que se titula vida?

Actualizar nuestras percepciones del mundo bajo la forma de espacio y tiempo es el único fin de nuestro Arte plástico.

No medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza, no lo pesamos con el peso de la ternura y los sentimientos.

Con la plomada en mano, los ojos infalibles como dominadores, un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo plasma la suya, como el ingeniero construye los puentes, como el matemático las fórmulas de las órbitas.

Sabemos que todo tiene una imagen esencial propia: la silla, la mesa, la lámpara, el teléfono, el libro, la casa, el hombre. Todos ellos son mundos completos, con sus ritmos y sus órbitas.

Es por esto que, al crear los objetos, les quitamos la etiqueta del propietario, totalmente accidental y postiza, y sólo dejamos la realidad del ritmo constante de las fuerzas implícitas en ellos.

1. Luego, en la pintura renunciamos al color como elemento pictórico: el color es la superficie óptica idealizada de los objetos; es una expresión exterior y superficial; es un accidente que nada tiene en

común con la esencia más íntima del objeto.

Afirmamos que la tonalidad de la substancia, o sea su cuerpo material que absorbe la luz, es la única realidad pictórica.

2. Renunciamos a la línea como valor descriptivo: en la vida no existen líneas descriptivas; la descripción es un signo humano accidental sobre las cosas; no forma una unidad con la vida esencial y con la estructura constante del cuerpo. Lo descriptivo es un elemento de ilustración gráfica, es decoración.

Afirmamos que la línea vale solamente como dirección de las fuerzas estáticas y de su ritmo en los objetos.

3. Renunciamos al volumen como forma espacial pictórica y plástica: no se puede medir el espacio con el volumen, como no se puede medir el líquido con el metro.

Miremos el espacio... ¿Qué cosa es, sino una profundidad continuada?

Afirmamos el valor de la profundidad como única forma espacial pictórica y plástica.

4. Renunciamos a la escultura como masa, entendida como elemento escultural. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su forma material no dependen de la cantidad de masa. Por ejemplo: un raíl, una voluta en forma de T, etc.

Pero vosotros, escultores de cada sombra y relieve, todavía estáis pegados al prejuicio viejo de siglos, según el cual no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí, en esta exposición, tomamos cuatro planos y obtenemos el mismo volumen como si se tratara de cuatro toneladas de masa.

Por consiguiente, volvemos a introducir en la escultura la línea como dirección y con esto afirmamos que la profundidad es una forma espacial.

5. Renunciamos a la ilusión artística radicada desde hace siglos, según la cual los ritmos estáticos serían los únicos elementos de las artes plásticas.

Afirmamos que en estas artes está presente el nuevo elemento de los ritmos cinéticos en cuanto formas básicas de nuestra percepción del tiempo real.

Estos son los cinco principios fundamentales de nuestro trabajo y de nuestra técnica constructiva.

Hoy proclamamos ante todos ustedes nuestra fe. En las plazas y en las calles, exponemos nuestras obras, convencidos de que el Arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado y una justificación para el perezoso. El Arte debería estar presente dondequiera que la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborables y de vacaciones, en la casa y en la calle, de manera que la llama de la vida no se apague para la humanidad. No buscamos consolación en el pasado ni en el porvenir. Nadie puede decirnos cuál será nuestro porvenir y

con qué instrumentos se le puede comer.

Es imposible no engañarse sobre el porvenir y acerca de él se pueden decir todas las mentiras que se quieran.

Para nosotros, los gritos acerca del porvenir valen tanto como las lágrimas sobre el pasado. El ensueño repetido de los románticos. El delirio siniestro del viejo sueño paradisiaco con trajes contemporáneos.

Quien se ocupa hoy del mañana está ocupado en no hacer nada.

Y quien mañana no nos dará nada de lo que ha hecho hoy no es útil de manera alguna para el porvenir.

El hoy pertenece al hecho.

Lo tendremos en cuenta también mañana.

Dejamos atrás el pasado como una carroña.

Dejamos el porvenir a los profetas.

Para nosotros, tomamos el presente.

A. RODCHENKO Y A. STÉPANOVA MANIFIESTO DEL GRUPO PRODUCTIVISTA*

La tarea del Grupo Productivista es la expresión comunista del trabajo constructivo materialista.

El grupo se ocupa de la solución de este problema, apoyándose en hipótesis científicas y subrayando la necesidad de sintetizar el aspecto ideológico y formal, de modo de orientar el trabajo experimental en el sentido de la actividad práctica.

Cuando el grupo se formó, el aspecto ideológico de su programa era el siguiente:

1. El único concepto fundamental es el comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico.

2. El conocimiento de los procesos experimentales de los soviets induce al grupo a desplazar sus actividades de búsqueda de lo abstracto a lo real.

3. Los elementos específicos de las actividades del grupo, o sea la construcción y el producto, justifican ideológica, teóricamente y por experiencia el cambio de los elementos materiales de la cultura industrial en volumen, plano, color, espacio y luz.

Estas son las bases de la expresión comunista de la construcción materialista. Estos tres puntos unen orgánicamente los aspectos ideológicos y formales.

La tectónica procede de la propia estructura del comunismo y de la explotación efectiva del campo industrial. La construcción, que es organización, acoge los elementos de la cosa ya formulados. La construcción es una actividad de formulación llevada al extremo, que permite, sin embargo, un ulterior trabajo tectónico.

La cosa escogida y usada efectivamente, sin obstaculizar el progreso de la construcción y sin limitar la tectónica, es llamada por el grupo, producto.

Entre los elementos materiales hay:

1] La cosa en general: investigación acerca de su origen, de sus modificaciones industriales y de producción, su naturaleza, su significado.

2] Los materiales racionales: luz, plano, espacio, color, volumen. Los

* El *Programa del Grupo Productivista*, firmado por Tatlin, Rodchenko y Stépanova, se publicó en Moscú, en 1920, algunos meses después del *Manifiesto del Realismo*. El *Programa* fue dado a conocer con motivo de una exposición organizada por Rodchenko y Stépanova, y, en verdad, era la respuesta del grupo de Tatlin, al *Manifiesto del Realismo*. La presente versión española está tomada de: Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ed. Unión, La Habana, 1967, pp. 454-456.

constructivistas tratan de la misma manera tanto los materiales racionales como los sólidos.

Las tareas futuras del grupo son las siguientes:

1] Ideológicamente: a] demostrar con los hechos y con las palabras la incompatibilidad entre la actividad práctica y la producción intelectual; b] la participación real de la producción intelectual en cuanto elemento equivalente en la edificación de una cultura comunista.

2] Prácticamente: a] debate a través de la prensa; b] elaboración de planos; c] organización de exposiciones; d] contactos con todos los centros productivos y con los órganos centrales del engranaje unificado de los soviets que realizan concretamente las formas comunistas de vida.

3] En el sector de la agitación: a] el grupo está en favor de una lucha a todo trance contra el arte en general; el grupo debe demostrar que no hay transición evolucionista entre la cultura artística pasada y las formas comunistas de edificación constructivista.

Las consignas de los constructivistas son:

1] ¡Abajo el arte, viva la técnica!

2] La religión es mentira, el arte es mentira.

3] Se matan hasta los últimos restos del pensamiento humano al ligarlos al arte.

4] Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas, viva el técnico constructivista.

5] Abajo el arte que sólo disfraza la impotencia de la humanidad.

6] ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!

VLADIMIR MAYAKOVSKY ¿POR QUÉ COSA SE BATE EL LEF?*

1905. Después, la reacción. La reacción está garantizada por la autocracia y por el doble juego del mercader y del industrial. La reacción ha creado un arte y un hábito de vida según su propia imagen, su gusto. El arte de los simbolistas (Biely, Balmont), de los místicos (Chiulkov, Hippus) y de los psicópatas sexuales (Rozanov) corresponde a la vida de los filisteos pequeñoburgueses.

Los partidos revolucionarios chocaron contra la vida, el arte se sublevó para batirse contra el gusto.

La primera llamarada impresionista la tuvimos en 1909 (*El criadero de los jueces*).

La llamarada ha sido reanimada durante tres años. La han reanimado en el futurismo.

Primer libro de la unión de los futuristas: *Bofetada al gusto del público*, 1914: D. Burliuk, Kamenski, Kruchionich, Mayakovsky, Ilebnikov.

El viejo régimen valoró exactamente la actividad del laboratorio de los futuros dinamiteros.

Se contestó a los futuristas con cortes de censura, con la prohibición de hablar, con el ladrido y aullido de toda la prensa.

Por supuesto, el capitalista nunca ha sostenido nuestras líneas-latigazos, nuestras líneas-astillas.

El cerco impuesto por la vida diocesana obligó a los futuristas al escarnio con los blusones amarillos y la cara pintada.

Estos métodos poco "académicos" de lucha, el presentimiento del impulso futuro rechazaron de golpe a aquellos estetizantes que se habían adherido al movimiento (Kandinsky, los seguidores del "Sota de Oro", etc.).

En cambio, quien no tenía nada que perder se ha aliado al futurismo o bien se ha aprovechado de su nombre (Scerscenevic, Igor Severianin, el "Rabo del Asno", etc.).

El movimiento futurista, conducido por artistas poco expertos en política, a veces se ha teñido de los colores del anarquismo.

Al lado de los hombres del porvenir estaban los rejuvenecidos que.

* El presente Manifiesto del LEF (sigla rusa del "Frente de Izquierda de las Artes") fue escrito por el poeta Vladimir Mayakovsky, y se publicó en 1923 en el núm. 1 de la revista LEF, con el título de "¿Por qué cosa se bate el LEF?" El LEF agrupaba a artistas, poetas, escritores, cineastas de diferentes tendencias: de los futuristas a los constructivistas y productivistas, pero todos comprometidos con la revolución. Versión española del Manifiesto en: Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, ed. cit., pp. 457-462.

ocultaban la podredumbre estética bajo la bandera de la izquierda.

La guerra de 1914 fue la primera prueba social.

Los futuristas rusos rompieron definitivamente con el imperialismo de Marinetti, a quien ya habían abucheado durante su estancia en Moscú (1913).

Los futuristas fueron los primeros y los únicos que, en el arte ruso, ahogando las voces de los celebradores de la guerra (Gorodecki, Gumilev y otros), la maldijeron batiéndose contra ella con todas las armas del arte (*La Guerra y el Universo*) de Mayakovsky.

La guerra marcó el inicio de la depuración futurista (Severianin se ha ido a Berlín).

La guerra ha ordenado que se mirara hacia la revolución del mañana (*La nube en pantalones*).

La revolución de febrero ha agudizado la depuración, escindiendo el futurismo en "derecha" e "izquierda". Los derechistas se han transformado en un eco de las seducciones democráticas (sus apellidos se encuentran en *Todo Moscú*). Los izquierdistas que esperaban a Octubre han sido bautizados con el nombre de "bolcheviques del arte" (Mayakovsky, Kamensky, Burluk, Kruchionich).

A este grupo futurista se habían unido los primeros "productores" futuristas (Brik, Arvatov) y los constructivistas (Rodchenko, Lavinski).

Los futuristas, ya desde los primeros pasos, ya desde la época del palacio Kscesinskaia, habían tratado de ponerse de acuerdo con los grupos de los escritores obreros (ex-Proletkult); pero estos escritores creían (a juzgar por sus obras) que el espíritu revolucionario se agotara en un contenido propagandístico y han seguido siendo, en el campo de la forma, unos reaccionarios puros, incapaces de cohesión.

Octubre ha despertado, reordenado, reorganizado. El futurismo se ha transformado en el Frente de Izquierda de las Artes, o sea "nosotros".

Octubre nos ha enseñado a trabajar.

Ya desde el 25 de octubre nos hemos puesto a trabajar.

Claro está, ante las huidas de los intelectuales, no se nos ha interrogado mucho sobre nuestras creencias estéticas.

Nosotros hemos fundado las secciones figurativas, teatral y musical, que eran entonces revolucionarias y hemos guiado a los estudiantes al asalto de las academias.

Además de desarrollar un trabajo de organización, hemos realizado las primeras obras del arte de Octubre (el monumento de Tatlin a la Tercera Internacional; *Misterio y bufonada*, dirigido por Meyerhold; *Stenka Razin*, de Kamenski).

No hemos adoptado poses de estetas; no hemos producido por amor a nosotros mismos. Hemos aplicado nuestros métodos de trabajo a la actividad artístico-propagandista que la revolución solicitaba (los manifiestos de ROSTA, los folletines, etc.).

Con el fin de hacer propaganda a nuestras ideas, hemos organizado

un periódico, *Iskusstvo Kommuny* (El arte de la comuna), así como discusiones y lectura de versos en las fábricas y talleres.

Nuestras ideas han conquistado al público obrero. El barrio de Viborg ha organizado un grupo de "comunistas-futuristas".

El movimiento de nuestro arte ha revelado nuestra fuerza mediante la creación de ciudadelas del Frente de Izquierda en toda la URSS.

Al propio tiempo, se ha desarrollado el trabajo de los camaradas del Lejano Oriente (revista *Tvorshestvo*) quienes han afirmado teóricamente la ineluctabilidad social de nuestra corriente, nuestra fusión completa con Octubre (Ciugiak, Aseiev, Palmov). *Tvorshestvo*, sometida a toda clase de atropellos, asumió la tarea de luchar por una nueva cultura de la República del Lejano Oriente y en Siberia.

Uno comprobaba con desilusión progresiva que el poder soviético seguía existiendo, los académicos, solitarios o en grupitos, empezaron a tocar a las puertas de los comisarios del pueblo.

Sin exponerse al riesgo de ocuparlos en un trabajo de responsabilidad, el poder soviético les ha ofrecido, o mejor dicho ha ofrecido a sus nombres europeos, la posibilidad de trabajar en instituciones educativas y culturales.

De allí ha partido la campaña de calumnias contra el arte de izquierda que ha concluido brillantemente con la supresión de *Iskusstvo Kommuny*.

El gobierno, enfrascado en los frentes y en la crisis, se ha intercado muy poco por las discusiones estéticas; solamente ha cuidado de que las retaguardias no hicieran demasiado alboroto y nos ha invitado a respetar los nombres "más ilustres".

Hoy existe una tregua en la guerra y en la carestía. El LEF tiene que presentar el panorama del arte en la URSS, indicar la perspectiva y ocupar el puesto que le compete.

El arte de la URSS, el 10. de febrero de 1923:

1] El arte proletario. Una parte de los escritores proletarios se ha oficializado y oprime con un lenguaje burocrático y, además, con la repetición del ABC político. Otros han caído bajo el influjo del academismo y recuerdan Octubre únicamente con la etiqueta de las organizaciones. Una tercera parte de ellos, la mejor, se reeduca, después de los Biely rosados, estudiando nuestras obras y, creemos, marchará con nosotros.

2] La literatura oficial. En la teoría del arte cada uno profesa su opinión personal; en la práctica, en las revistas abundan todos los nombres con gancho.

3] La literatura "nueva" (Los Hermanos Serapión) ha asimilado y vivificado nuestros métodos, los condimenta con los métodos simbolistas y, con grave presunción, los adapta al público "NEP".

4] El gran viraje. Desde el occidente llega una invasión de maestros célebres. Alexei Tolstoi ya cepilla el caballo blanco de las obras completas para entrar triunfalmente en Moscú.

5] En fin, violando toda perspectiva decorosa, en varios puntos intervienen, solitarios, los de la izquierda: hombres y organismos (el Instituto de Cultura Artística, los estudios técnico-artísticos, el Instituto de Arte Teatral, la Sociedad para el estudio de la lengua poética, etc.). Algunos se esfuerzan heroicamente por roturar en la soledad un terreno muy duro; otros ya liman con sus versos las cadenas de la antigualla.

El LEF debe reunir las fuerzas de la izquierda. El LEF debe pasar revista a sus batallones, repudiando el pasado. El LEF debe unificar el frente para minar todo lo viejo, para conquistar una cultura nueva.

No resolvemos las cuestiones del arte con la mayoría de los votos de un frente de izquierda, mítico, todavía inexistente; lo haremos con la acción, con la energía de nuestro grupo de iniciativa, que dirige año tras año el trabajo de los artistas de izquierda y los orienta ideológicamente.

La revolución nos ha enseñado muchas cosas.

El LEF sabe muy bien que para consolidar las conquistas de la revolución de octubre reforzando el arte de izquierda, introducirá en el arte las ideas de la Comuna y le abrirá el camino del porvenir.

El LEF agitará con nuestro arte a las masas, extrayendo de ellas su propia fuerza organizadora.

El LEF confirmará nuestras teorías con la creación artística efectiva, elevando su calificación.

El LEF combatirá por un arte que sea construcción de la vida.

No pretendemos tener el monopolio del espíritu revolucionario en el arte. Nos revelaremos en la emulación.

Creemos en la justicia de nuestra propaganda y demostraremos, con la fuerza de las obras cumplidas, que estamos en el justo camino del porvenir.

V. PLETNEV EL PROLET-KULT Y EL ARTE*

La creación de una nueva cultura proletaria, *de clase* es el objetivo fundamental del Prolet-Kult.¹ Sacar a la luz y concentrar las fuerzas creadoras del proletariado en la esfera de la ciencia y del arte constituyen su tarea práctica fundamental. Con estas fuerzas debe ser alcanzada también la meta que el Prolet-Kult se ha trazado. La creación de una nueva cultura de clase, proletaria, es un proceso de lucha entre dos ideologías irreconciliablemente hostiles: la de la burguesía y la del proletariado.

Nuestros adversarios del campo burgués (y a ellos se suman también algunos camaradas marxistas que poco meditan sobre los problemas de la cultura)² nos hacen las siguientes objeciones.

No puede haber una cultura especial, proletaria, de clase. No puede darse una matemática de clase, una astronomía de clase o un arte de clase. 2 y 2 son 4 tanto desde el punto de vista proletario como burgués, y Shakespeare y Gorki interesan y gustan por igual al burgués y al proletario. Los científicos y los artistas no resuelven con su creación tareas de clase, sino tareas mucho más amplias que tienen un carácter *universal humano*.

A esto se reducen las objeciones de los ideólogos burgueses, pero nosotros, marxistas-comunistas, razonamos de otra manera. El desarrollo histórico de las formas de la sociedad humana tiene por base el estado de las fuerzas productivas que determinan, a su vez, las relaciones de producción entre los hombres de una sociedad dada, sobre las cuales se erige el régimen económico-social, y todo esto determina la vida psíquica del hombre social y las diferentes ideologías que reflejan esta vida psíquica.³

El ser social determina la conciencia social.

El desarrollo de las formas históricas de la sociedad discurre dialécticamente.⁴

* Artículo publicado en *Pravda* el 27 de septiembre de 1922 con el título de "En el frente ideológico". Lenin leyó el texto ese mismo día, subrayó algunos pasajes e hizo algunas anotaciones al margen. El texto citado, con dichos subrayados y anotaciones fue incluido en la recopilación: *Voprosy kultury pri diktature proletariata* (Los problemas de la cultura bajo la dictadura del proletariado), Guiz, 1925, y se reproduce en el volumen: V. I. Lenin, *O literature i skusstve* (Sobre la literatura y el arte), Moscú, 1957, de donde nosotros lo hemos traducido.

¹ ¡Ja! ¡ja! (Anotación de Lenin al margen.)

² Lenin subraya las palabras entre paréntesis y anota: "NB".

³ Para más detalles véase: G. V. Plejánov, *Problemas fundamentales del marxismo* (Nota de Pletnev).

⁴ Lenin subraya "dialécticamente" y anota: "¡Hum!!"

"Al llegar a una determinada fase de desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad chocan con las relaciones de producción existentes. . . De formas de desarrollo de las fuerzas productivas, estas relaciones se convierten en trabas suyas. Y se abre así una época de revolución social. Al cambiar la base económica, se revoluciona, más o menos rápidamente, toda la inmensa supraestructura erigida sobre ella."⁵

Todo este proceso se opera en medio de una incesante lucha entre las fuerzas de clase de la sociedad dada. El régimen burgués-capitalista lleva en sus entrañas a su sepulturero: el proletariado.

Vivimos en el periodo de la revolución socialista en el que las formas burguesas capitalistas de las relaciones de producción constituyen la última forma antagonica de la producción social, y en el que, en el proceso de una encarnizada lucha de clases de alcance universal, han de dejar paso a una forma superior de producción social, a la socialización de la producción y la distribución, es decir, al socialismo.

Esto es el ABC del marxismo, pero hemos creído que no era superfluo recordarlo precisamente ahora que florece de nuevo el idealismo, la mística y todo el cardo de la ideología burguesa. Agreguemos también que la esencia del desarrollo dialéctico se reduce a lo siguiente:

Las nuevas formas de las relaciones sociales no surgen de la nada: "cada cosa lleva en su seno el germen de su negación", y cada concepto, también.

Por esta razón, toda nueva forma al negar lo viejo y convertirse en su antítesis (su negación), incluyendo fragmentos o partículas de la vieja forma y sintetizarse con ella, se transforma de negación en algo total, en una síntesis.

La dialéctica del desarrollo en el terreno de la lucha ideológica se mantiene plenamente en vigor. Tesis: cultura de clase, burguesa; antítesis: cultura de clase, proletaria; y solamente después de franquearse el umbral de la sociedad de clases, en el socialismo, se llega a la síntesis: la cultura humana universal. Con esto se refuta la acusación que se nos hace en el sentido de que, al aspirar a crear una cultura de clase, queremos destruir los valores materiales de la cultura burguesa.

"En nombre de nuestro futuro quememos a Rafael, cortemos las flores del arte. . ."

Muchos necios han especulado con estas palabras de un poeta proletario. Pero nuestra tarea no es destruir los valores materiales de la vieja cultura, sino acabar con la ideología, con el fundamento en que esos valores se basan. Sabemos que mucho de la vieja cultura formará parte, como material, de la nueva; esto es históricamente inevitable, pero el cimiento de la nueva cultura será la cultura de clase, proletaria.

De lo anterior no se deduce que, en este terreno, podremos pasárnosla sin lucha. La burguesía conoce muy bien la fuerza de su ideología, y la conoce tanto mejor cuanto que la ideología del conservadurismo y "el

⁵ C. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (Nota de Plenev).

fetichismo del pasado” gravitan durante largo tiempo sobre la mente de los vivos. La burguesía no cederá sin lucha al proletariado su primacía en la cultura.

La ideología clasista sólo puede triunfar en una victoriosa lucha de clases.

Pero, ¿cuáles son las formas concretas de esta lucha en la literatura? La tarea de crear una cultura proletaria sólo puede ser resuelta con las fuerzas del propio proletariado. Por más que lleguen a nuestro campo fugitivos del campo burgués, y por más que “acepten” el punto de vista de clase no serán más que unidades —tal vez muy valiosas—, pero sin una significación decisiva.

Las ideas se convierten en una fuerza cuando prenden en las masas.

Y sólo cuando el proletariado tenga sus propios científicos en todas las ramas del conocimiento y sus propios artistas en todas las ramas del arte, sólo entonces la tarea que tenemos planteada será resuelta. ¿Y por qué no puede ser de otro modo? Porque la conciencia de clase del proletariado se forma en el proceso de la producción capitalista, de donde surge la psicología colectivista, de clase.

El sentimiento de la solidaridad de clase, el sentido del “nosotros” se forma en cuanto que “nosotros” construimos locomotoras, transatlánticos, aviones (sin los esfuerzos colectivos esta tarea sería insoluble), de tal modo que en la lucha contra la burguesía cada proletario se halla fundido por la unidad de la desigualdad social de su clase con respecto a otras clases y por la conciencia de que la locomotora de la revolución sólo puede ser construida con “nuestras” fuerzas, con las fuerzas de la unidad de clase. Este ser determina la conciencia de clase del proletariado y es ajeno al campesino, al burgués y al intelectual: al médico, al abogado o al ingeniero educados en los principios de la competencia capitalista en la que el “yo” es el fundamento y *divide et impera* el mandamiento supremo.

El campesino en el proceso de su trabajo individual depende de las fuerzas de la naturaleza (“si llueve, habrá trigo”), y siempre siente sobre sí una fuerza terrible independiente que es la base de los prejuicios religiosos. El proletario se encuentra en una relación perfectamente clara con la naturaleza. Sabe que el golpe de su pico en la mina dará cierta cantidad de mineral o carbón, que el uno y el otro juntos darán hierro fundido, que del alto horno no saldrá leche o agua, que el hierro fundido dará hierro, acero, que estos últimos se convertirán en máquinas, y que éstas permitirán vencer con relativa facilidad la resistencia de la materia, y que el sábado percibirá su salario. Aquí todo está claro y es perfectamente exacto. El campesino se considera “dueño”; pero el proletario no posee más que su fuerza de trabajo. El campesino tiene la esperanza de que “Dios le de una buena cosecha”. El proletario sabe que su “Dios” (el capitalista) no le dará nada, si no se lo arranca luchando directamente con él.

La psicología del proletario tiene, en su propia base, un carácter colectivista-clasista y conscientemente creador.

Por esta razón, consideramos que la fuerza creadora fundamental en la creación de la cultura proletaria es el proletariado *industrial*, y en esto estriba la peculiaridad del Prolet-Kult.

De esto se deduce con toda claridad que en la creación artística el proceso productivo en su conjunto, o en particular, el trabajo con el martillo, por ejemplo, sólo puede ser transmitido por quien participa directamente en él, por el proletario mismo,⁶ y no por un observador extraño. En la creación científica el proletario siempre parte y partirá del proceso de producción; no necesita la ciencia por la ciencia,⁷ sino la ciencia al servicio de su trabajo creador, la ciencia para comprender, partiendo de la herramienta, las relaciones de los fenómenos de la vida económica y social...

La tarea de crear una cultura proletaria sólo puede ser resuelta con las fuerzas exclusivas del proletariado, con los hombres de ciencia, artistas, ingenieros, etc., salidos de sus filas.⁸

Estos científicos, artistas e ingenieros serán completamente distintos por su formación de los del mundo burgués.

Y no sólo por proceder de la clase de los proletarios, sino porque las tareas que se les plantean en el terreno de la ciencia, la técnica, el arte y otras esferas son distintas de las que se les plantean en la sociedad burguesa.

Los programas de los partidos socialistas se plantean la tarea de la democratización de la ciencia. Pero, ante nosotros, se plantea la necesidad de su socialización. ¿Qué significa esto?

La democratización amplía para las masas la amplitud del dominio de la ciencia por la burguesía tanto en extensión como en profundidad; la ciencia en cuanto tal permanece aquí intacta. La socialización de la ciencia comprende también su esencia, método, forma y amplitud.

Nuestra tarea estriba en poner el contenido y los métodos de la ciencia en consonancia con las exigencias que le plantea la producción socialista. Y no sólo en un estado determinado de las fuerzas productivas, sino también en una perspectiva muy lejana.

¿Y esto en un país bárbaro, inculto, casi analfabeto y miserable? —se preguntarán muchos.

Sí, precisamente en él. Precisamente cuando en él existe el poder obrero-campesino. Pues en ninguna otra parte, ya que en Europa está vivo el capitalismo, puede plantearse esta tarea concretamente...

Para terminar: algunas palabras sobre el arte.

La experiencia de nuestra revolución en su conjunto, y, en particular, durante el periodo de la NEP, ha demostrado que el artista del viejo

⁶ "???" (Lenin).

⁷ "???" (Lenin).

⁸ Al margen de este párrafo, anota Lenin: "Archificción".

mundo no puede ser ni será un artista revolucionario. Muchos artistas "aceptan" actualmente el Poder soviético, aceptan a los bolcheviques. Pero en el terreno de la lucha ideológica el problema no estriba únicamente en aceptar el poder, sino en aceptar la ideología comunista. Nos atrevemos a afirmar que la aplastante mayoría de los artistas, incluidos los que pertenecen formalmente al partido, siguen siendo por su ideología artística idealistas y metafísicos.

En la sociedad burguesa el arte se ha convertido en una mercancía, en un adorno comprado de la vida del burgués. El arte de la época actual adorna la vida; el arte del proletariado está llamado a transformarla. El punto de vista consumidor debe ceder su sitio al punto de vista productivo. Esto no quiere decir que suprimamos la belleza. Con ello sólo afirmamos esto: la "belleza" no es un concepto absoluto; la belleza tal como la entiende el artista burgués no es la "belleza" tal como la entiende el proletario. Y ello es así porque en el arte del artista burgués el proceso productivo creador se expresa tal como él *lo ve*, en tanto que el artista-proletario lo interpreta tal como él *lo siente*, es decir, como creador directo del proceso productivo.

El artista proletario será al mismo tiempo artista y obrero;⁹ el abismo abierto entre el primero y el segundo en la sociedad burguesa sólo desaparecerá cuando los obreros destaquen de la masa a sus propios artistas.

Pero, en este caso, el arte no será un adorno externo de la vida, sino creación de ella.

El querubín burgués resulta absurdo en la fachada de una grandiosa central eléctrica y las guirnaldas de flores se vuelven ridículas en el puente tendido sobre un ancho río. Ahora bien, tanto la central como el puente son bellos por la belleza de su potencia, de su fuerza, de la construcción de grandes masas de hierro, cemento y piedra.¹⁰

La belleza del aeroplano no ha surgido del deseo de hacerlo bello, sino de la construcción que facilita su vuelo; sin embargo, su belleza tanto en tierra como en el aire es indiscutible. Esta es la belleza de la funcionalidad productiva, técnica. Las artes plásticas del mundo nuevo serán productivas, o no serán artes en modo alguno. A este respecto, se cacarea la intuición del "yo" del artista, el instinto, el sagrado arte, etc. Todo esto no son más que fruslerías extraídas de la cuna misma del idealismo y la metafísica.

Así son las cosas en las artes plásticas. ¿Y en la literatura?

El avance impetuoso de la revolución ha introducido ya un nuevo contenido en nuestro lenguaje rompiendo sus "nobles" formas clásicas. Nuestro léxico, sujetándose al ritmo de la vida, vuelve telegráficamente exacto, entrecortado y condensado el contenido de la palabra y ello hasta alcanzar dimensiones colosales. Procuren traducir a la vieja y "noble" lengua rusa este par de palabras: "electrificación" y "radiactividad",

⁹ "Absurdo", anota Lenin.

¹⁰ "Es cierto, pero hay que concretar (Ehrenburg)" (anotación de Lenin).

y veremos qué fácilmente asociamos a ellas una enorme cantidad de fenómenos económicos, técnicos y científicos. El esquema de las vivencias individualistas cede su sitio a los movimientos de masas y el fondo de la obra literaria se extiende en una escala inaudita. La capacidad de generalizar y de pensar monísticamente se convierte en una necesidad del artista como la de respirar, comer y beber.

Y en la lucha encarnizada con la literatura burguesa va alzándose el nuevo artista proletario, aunque en gran medida es prisionero todavía de esa literatura. Nuestra misión es educarlo para que siga nuestro camino, poner en sus manos el arma poderosa de la concepción monista del mundo y de la vida e impulsar sus fuerzas creadoras. ¿Hay que dar a este artista la posibilidad de revelarse? ¿Puede el proletariado, la clase que está en el poder, esperar a que el artista mismo salga de las masas? Dos respuestas pueden darse a esta cuestión. La solución de esta tarea hay que buscarla en lo que el Prolet-Kult ha hecho hasta ahora en este terreno. Desde los años de *Pravda* de 1912-1913 gracias al Prolet-Kult ha surgido una pléyade de poetas proletarios, y día tras día va creciendo su fuerza cuantitativa y cualitativamente. La literatura proletaria tiene ya una breve pero gran historia.

Y esto justifica las ideas del Prolet-Kult y su existencia.

El Teatro.

Aquí corresponde al Prolet-Kult el honor de haber ofrecido por primera vez en la historia el primer destello de un teatro proletario. La obra, que marca una etapa de nuestra lucha, (*Lena*), escrita por un autor proletario, ha sido representada por el primer Teatro Obrero por artistas-obreros. Tal vez esto sea débil aún, pero con ello ya se ha señalado el comienzo. Por primera vez se ha lanzado esta consigna: "La historia del movimiento obrero debe ser el material para la creación artística." Hay que mandar al archivo a los "héroes" del teatro burgués. La masa con su vida de lucha debe entrar en el teatro. Y en este momento podemos ver que no estamos solos.

"Hoy he visto *Los destructores de máquinas* de Ernst Toller —escribe un camarada desde Berlín— y me he acordado de vuestra consigna. En esta obra se encarna ella viva y plenamente."

Las obras del citado autor son obras de movimientos de masas, cuadros grandiosos en los que se generalizan formas históricas de la lucha proletaria.

Cerca de mil estudiantes-obreros de nuestras escuelas de arte dramático de toda Rusia trabajan en la creación de un teatro proletario, de clase.¹¹ Resolver esto es una tarea que se plantea el Prolet-Kult, y, una vez más, se justifica con ello la necesidad de su existencia.

Por nuestro trabajo práctico conocemos muy bien la enorme dificultad de las tareas que nos hemos planteado. Pero el proletariado no ha tenido ni tiene ante sí tareas fáciles. Cuatro años de labor del Prolet-Kult en

¹¹ "?" (Lenin).

condiciones sumamente difíciles han dado ya sus resultados y han despejado el camino del futuro. A menudo se nos pregunta: ¿qué habéis hecho en cuatro años de trabajo? ¿en dónde está vuestra pregonada cultura proletaria?

A los que nos preguntan esto les recordaremos que la cultura burguesa se creó en cinco o seis siglos y que durante otros tantos la ideología burguesa ha penetrado en la conciencia de todos. La lucha por la cultura proletaria en su forma práctica sólo la libramos desde hace cuatro años. Que los que nos preguntan mediten en esas cifras, y ésta será nuestra respuesta.

Sobre los métodos, la práctica y los resultados numéricos y prácticos de nuestra labor de cuatro años hablaremos la próxima vez.

V. I. LENIN SOBRE LA CULTURA PROLETARIA

LA CULTURA PROLETARIA Y LA HERENCIA CULTURAL DE LA HUMANIDAD*

El marxismo es un ejemplo de cómo el comunismo ha resultado de la suma de conocimientos adquiridos por la humanidad.

Ya habrán ustedes leído y oído que la teoría comunista, la ciencia comunista, creada principalmente por Marx, que esta doctrina del marxismo ha dejado de ser obra de un solo socialista, bien es verdad que genial, del siglo XIX, para transformarse en la doctrina de millones y decenas de millones de proletarios del mundo entero, que se inspiran en ella en su lucha contra el capitalismo.

Y si preguntan ustedes por qué ha podido esta doctrina de Marx conquistar millones y decenas de millones de corazones en la clase más revolucionaria, se les dará una sola respuesta: porque Marx se apoyaba en la sólida base de los conocimientos humanos adquiridos bajo el capitalismo. Al estudiar las leyes del desarrollo de la sociedad humana, Marx comprendió el carácter inevitable del desarrollo del capitalismo, que conduce al comunismo, y —esto es lo esencial— lo demostró basándose exclusivamente en el estudio más exacto, detallado y profundo de dicha sociedad capitalista, asimilando plenamente todo lo que la ciencia había dado hasta entonces.

Todo lo que había creado la sociedad humana, lo analizó Marx en un espíritu crítico, sin desdeñar un solo punto. Todo lo que había creado el pensamiento humano, lo analizó, lo sometió a la crítica, lo comprobó en el movimiento obrero; formuló luego las conclusiones que los hombres, encerrados en los límites estrechos del marco burgués o encadenados por los prejuicios burgueses no podían extraer.

Esto hay que tenerlo en cuenta cuando hablamos, por ejemplo, de la cultura proletaria. Si no nos damos perfecta cuenta de que sólo se puede crear esta cultura proletaria conociendo exactamente la cultura que ha creado la humanidad en todo su desarrollo y transformándola, si no nos damos cuenta de esto, jamás podremos resolver este problema.

La cultura proletaria no surge de fuente desconocida, no brota del cerebro de los que se llaman especialistas en la materia. Sería absurdo creerlo así. La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del

* V. I. Lenin, *Tareas de las Juventudes Comunistas*. Discurso en el III Congreso de la Unión de Juventudes Comunistas de Rusia. 2 de octubre de 1920. En: V. I. Lenin, *Obras completas*, Ed. Cartago, Buenos Aires, 1960, tomo XXXI, pp. 273-274.

acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad de los terratenientes y los burocratas.

Estos son los caminos y los senderos que han conducido y continúan conduciendo hacia la cultura proletaria, del mismo modo que la economía política, transformada por Marx, nos ha mostrado a dónde tiene que llegar la sociedad humana, nos ha indicado el paso a la lucha de clases, al comienzo de la revolución proletaria...

TESIS SOBRE LA CULTURA PROLETARIA*

Veo en el número del 8 de octubre de *Izvestia* que el camarada Lunacharsky dijo en el Congreso del Prolet-Kult *exactamente lo contrario* de lo que habíamos convenido ayer.¹

Es necesario preparar con toda urgencia un proyecto de resolución (del Congreso del Prolet-Kult), hacerlo aprobar por el C.C. y ponerlo a votación *en la misma sesión* del Prolet-Kult. Es preciso lograr hoy mismo la aprobación del C.C., del Colegio del Comisariado para la Instrucción Pública y del Congreso del Prolet-Kult, porque éste termina hoy.

PROYECTO DE RESOLUCIÓN

1] En la República Soviética obrera y campesina toda la enseñanza, tanto en la esfera de la educación política en general como, específicamente, en la del arte, debe estar impregnada del espíritu de lucha de clase del proletariado por la venturosa realización de los objetivos de su dictadura, es decir, por el derrocamiento de la burguesía, la abolición de las clases y la supresión de toda explotación del hombre por el hombre.

2] Por consiguiente, el proletariado, representado tanto por su vanguardia, el Partido Comunista, como por el conjunto de las organizaciones proletarias en general, debe tomar la más activa y descollante participación en todo el dominio de la instrucción pública.

3] La experiencia de la historia moderna y, en particular, la de más de medio siglo de lucha revolucionaria del proletariado de todos los países del mundo, desde la aparición del *Manifiesto Comunista*, demuestra, sin discusión posible, que la concepción marxista del mundo es la única expresión justa de los intereses, los puntos de vista y la cultura del prole-

* Escrito el 8 de octubre de 1920. Publicado por primera vez en 1926. En: V. I. Lenin, *Obras completas*, t. 31, ed. cit., pp. 302-303.

¹ En el Primer Congreso del Prolet-Kult de Rusia realizado en Moscú en la primera mitad de octubre de 1920, Lunacharsky se manifestó por la autonomía completa del Prolet-Kult en el seno del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública. De acuerdo con la indicación de Lenin, se redactó para el Congreso una resolución inspirada por las directivas expuestas por él en su proyecto. El congreso aprobó por unanimidad la resolución. (Nota del editor de las *Obras completas*, de V. I. Lenin, t. 31, ed. cit., p. 525).

tariado revolucionario.

4] El marxismo adquirió importancia histórica como ideología del proletariado revolucionario debido a que, lejos de desechar las más valiosas conquistas de la época burguesa, aprendió y reelaboró, por el contrario, todo lo que había de precioso en el desarrollo más de dos veces milenario del pensamiento y la cultura humanos. Sólo la labor efectuada sobre esta base y en este sentido, animada por la experiencia de la dictadura del proletariado, que es la etapa última de su lucha contra toda explotación, puede ser considerada como el desarrollo de una cultura verdaderamente proletaria.

5] Ateniéndose rigurosamente a esta posición de principio, el Congreso del Prolet-Kult de Rusia rechaza en forma categórica, como teóricamente falsos y prácticamente nocivos, todos los intentos de inventar una cultura particular, de encerrarse en organizaciones especializadas, de deslindar los campos de acción del Comisariado de Instrucción Pública y del Prolet-Kult o de establecer la "autonomía" del Prolet-Kult dentro de las instituciones del Comisariado de Instrucción, etc. Muy por el contrario, el Congreso impone, como obligación absoluta a todas las organizaciones del Prolet-Kult, que se consideren en todo sentido como organismos auxiliares en la red de instituciones del Comisariado de Instrucción, y que realicen bajo la dirección general del poder soviético (y más en especial del Comisariado de Instrucción) y del Partido Comunista ruso sus tareas, como parte de las tareas de la dictadura proletaria.

El camarada Lunacharsky dice que su pensamiento ha sido tergiversado. *Tanto más* necesaria resulta esta resolución.²

² Refiriéndose a sus relaciones con Lenin en este punto, Lunacharsky recordaba años después: "Vladimir Ilich tuvo divergencias bastante serias conmigo respecto al Prolet-Kult, y en una ocasión llegó incluso a reprenderme fuertemente. Pero debo decir, ante todo, que Vladimir Ilich no negaba en modo alguno la importancia de los círculos obreros para la formación de escritores y artistas salidos del medio proletario y creía que era conveniente una agrupación panrusa de ellos, pero sentía un gran temor ante las pretensiones del Prolet-Kult de dedicarse también a la creación de una ciencia proletaria y, en general, de una cultura proletaria en toda la extensión de la palabra. En primer lugar, esto le parecía una tarea completamente extemporánea y superior a nuestras fuerzas; en segundo lugar, pensaba que con esas prematuras invenciones el proletariado se apartaba naturalmente del estudio, de la asimilación de los elementos de una ciencia y una cultura ya existentes; en tercer lugar, temía que en el Prolet-Kult se anidara alguna herejía política. Por ejemplo, se refería en términos muy poco amistosos al importante papel que por aquel tiempo desempeñaba A. A. Bogdánov en el Prolet-Kult.

"Durante el Primer Congreso del Prolet-Kult, que se celebró por los años 20, Vladimir Ilich me encargó que dijera categóricamente que el Prolet-Kult debía estar bajo la dirección del Comisariado de Instrucción Pública y considerarse como una institución de éste. En pocas palabras, Vladimir Ilich quería que sometiéramos el Prolet-Kult al Estado al mismo tiempo que se tomaban medidas para someterlo también al Partido. El discurso que pronuncié estaba escrito en forma bastante evasiva y conciliadora. No me pareció justo lanzar ningún ataque o afligir a los obreros allí reunidos. A Vladimir Ilich le dieron a conocer mi discurso en un texto

CULTURA BURGUESA Y CULTURA PROLETARIA

Mientras charlamos sobre la cultura proletaria y su correlación con la cultura burguesa, los hechos nos brindan cifras que revelan que incluso tomando esa relación nuestra situación deja mucho que desear. Como era de esperar, resulta que estamos muy atrasados respecto de la instrucción general, y hasta progresamos en forma demasiado lenta en comparación con la época zarista (1897). Esta es una seria advertencia, un reproche contra quienes se pierden todavía en fantasías sobre la "cultura proletaria"; demuestra cuánto trabajo perseverante y penoso nos queda aún por realizar para tener un nivel normal para un país civilizado de Europa occidental. Evidencia, además, qué enorme trabajo debemos cumplir para lograr, en base a nuestras conquistas proletarias, un relativo nivel cultural. . .

En términos generales, el trabajo que se realiza ahora en lo que se refiere a la instrucción no puede calificarse de estrecho. Se hace no poco para terminar con el estancamiento del viejo magisterio, por atraerlo a las nuevas tareas, interesarlo en la nueva manera de plantear los problemas pedagógicos y despertar su interés por otros, por ejemplo el problema religioso.

Pero no hacemos lo principal: no nos preocupamos, o en todo caso prestamos una atención harto insuficiente por elevar al maestro de escuela a la altura debida, sin lo cual no se puede hablar de cultura proletaria alguna, ni siquiera burguesa. De lo que se trata es de salir al encuentro de la incultura semiasiática, de la que no hemos podido salir aún, de la que no saldremos sin hacer un serio esfuerzo; sin embargo, tenemos todas las posibilidades para hacerlo, pues en ninguna parte las masas populares están tan interesadas en la verdadera cultura, ni en un solo país, los problemas culturales se plantean de modo tan profundo y consecuente como entre nosotros; en ningún otro país el poder se encuentra en manos de la clase obrera, que en su gran mayoría comprende las deficiencias, no diré ya de su nivel cultural, sino de su instrucción; tampoco en parte alguna la clase obrera está dispuesta a hacer tantos sacrificios como los que realiza para mejorar su situación en este aspecto.*

Los primeros cinco años nos han llenado la cabeza de no poca desconfianza y escepticismo. Y sin advertirlo, nos dejamos influir por ello frente a quienes, con demasiada ligereza, hablan sin ton ni son, por

más suave aún. Me llamó entonces y me dió un rapapolvo. Posteriormente, el Prolet-Kult fue reorganizado de acuerdo con las indicaciones de Vladimir Ilich. Pero, vuelvo a decirlo, jamás pensó en suprimirlo, y, por el contrario, hablaba con simpatía de sus tareas puramente artísticas." A. V. Lunacharsky, "Lenin y el arte (Recuerdos)". En: *Staty o sovietskoi literature* (Artículos sobre la literatura soviética), Moscú, 1958, pp. 75-76.

* De "Páginas del Diario", publicado en *Pravda*, 2 de enero de 1923. En: V. I. Lenin, *Obras completas*, t. 33, ed. cit., pp. 425-426.

ejemplo de la "cultura proletaria": para empezar nos bastaría con una verdadera cultura burguesa; sería suficiente que fuéramos capaces de prescindir de los tipos más caracterizados de la cultura preburguesa, es decir, de la burocrática o feudal, etc. En lo que se refiere a la cultura, lo más perjudicial es apresurarse y querer abarcarlo todo. Muchos de nuestros jóvenes literatos y comunistas debían grabárselo en la memoria...*

* De "Más vale poco pero bueno", publicado en *Prauda*, el 4 de marzo de 1923. En: *Obras completas*, t. 33, ed. cit., p. 447.

SOBRE LA POLÍTICA DEL PARTIDO EN EL TERRENO DE LA LITERATURA

(RESOLUCIÓN DEL CC DEL PC (B) DE RUSIA,
DEL 18 DE JUNIO DE 1925)*

1. El aumento del bienestar material de las masas en los últimos tiempos crea, debido a los radicales cambios de mentalidad producidos por la revolución, a la acentuación de la actividad de las masas, al gigantesco ensanchamiento de los horizontes, etc., un incremento colosal de las demandas y las necesidades culturales. Hemos entrado, de tal suerte, en el campo de la revolución cultural, que es una premisa del sucesivo avance hacia la sociedad comunista.

2. Una parte de ese desarrollo cultural masivo es el incremento de la nueva literatura: de la proletaria y la campesina en primer término, empezando por sus formas embrionarias, pero al mismo tiempo de una amplitud extraordinaria por lo que abarcan (corresponsales obreros y rurales, periódicos murales, etc.), y terminando con la producción literario-artística conscientemente ideológica.

3. Por otra parte, la complejidad del proceso económico, el desarrollo simultáneo de formas económicas contradictorias e incluso directamente hostiles entre sí, y el proceso, suscitado por este desarrollo, de nacimiento y consolidación de una nueva burguesía; la atracción inevitable hacia ésta, aunque no siempre consciente en los primeros momentos, de una parte de la vieja y nueva intelectualidad; la eliminación química, del seno de la sociedad, de nuevos y nuevos agentes de esa burguesía; son cosas que se deben dejar sentir también en la superficie literaria de la vida social.

4. Por lo tanto, así como no cesa en nuestro país la lucha de clases en general, exactamente igual no cesa tampoco en el frente literario. En la sociedad clasista no hay ni puede haber un arte neutral, aunque la naturaleza clasista del arte en general y de la literatura en particular se manifiesta en formas infinitamente más diversas que, por ejemplo, en la política.

5. Pero sería desacertadísimo perder de vista el hecho principal de nuestra vida social, a saber: la conquista del poder por la clase obrera, la existencia de la dictadura del proletariado en el país.

Si antes de tomar el poder el partido proletario atizaba la lucha de clases y seguía la línea del socavamiento de toda la sociedad, en el periodo de la dictadura proletaria el partido tiene planteado el problema de cómo convivir armoniosamente con el campesinado e irlo transformando poco a poco; el problema de cómo aceptar cierta colaboración con la burguesía e ir desplazando a ésta lentamente; el problema de cómo poner la intelectualidad técnica, y toda la demás, al servicio de la revolución y conquistársela ideológicamente a la burguesía.

* Traducción de la agencia de prensa *Nóvosty*, Moscú.

Así, pues, aunque la lucha de clases no cesa, cambia de forma, pues el proletariado, antes de tomar el poder, procura la destrucción de la sociedad dada, mientras que en el periodo de su dictadura destaca al primer plano la "labor pacífica de organización".

6. El proletariado debe, manteniendo, reforzando y ampliando más y más su dirección, ocupar la posición correspondiente también en toda una serie de nuevos sectores del frente ideológico. El proceso de penetración del materialismo dialéctico en regiones completamente nuevas (la biología, la psicología, las ciencias naturales en general) ha empezado ya. La conquista de posiciones en el campo de la literatura, tarde o temprano, ha de llegar a ser exactamente un hecho igual.

7. Pero no se ha de olvidar que esta tarea es de una complejidad infinitamente mayor que otros problemas que resuelve el proletariado, ya que la clase obrera pudo prepararse en el marco de la sociedad capitalista para la revolución triunfante, preparar para sí misma luchadores y cuadros dirigentes y elaborarse la magnífica arma ideológica de la lucha política. Pero no podía desarrollar los problemas de las ciencias naturales ni los técnicos, igualmente que, siendo una clase abrumada en el aspecto cultural, no podía desarrollar su literatura, su singular forma artística ni su propio estilo. Si el proletariado tiene ya en sus manos criterios infalibles sobre el contenido sociopolítico de cualquier obra literaria, todavía le faltan respuestas definidas análogas para todas las cuestiones relativas a la forma artística.

8. Por lo antedicho se debe determinar la política rectora del partido del proletariado en el campo de la literatura. A esto se refieren, en primer término, las cuestiones siguientes: la correlación entre los escritores proletarios, los escritores campesinos y los llamados "compañeros de viaje" y demás; la política del partido con respecto a los mismos escritores proletarios; las cuestiones de la crítica del estilo y la forma de las obras de arte y los métodos de elaboración de nuevas formas artísticas y por último, los problemas de carácter orgánico.

9. La correlación entre las diversas agrupaciones de los escritores por su contenido socioclasista y social de grupo es la que determina nuestra política general. Pero se ha de tener en cuenta que la dirección en el campo de la literatura pertenece a la clase obrera en su conjunto, con todos sus recursos materiales e ideológicos. La hegemonía de los escritores proletarios no existe aún, y el partido debe ayudarles a ganarse el derecho histórico a tal hegemonía. Los escritores campesinos deben encontrar una acogida amistosa y gozar de nuestro apoyo incondicional. La tarea consiste en encauzar sus crecientes efectivos por la vía de la ideología proletaria, pero sin extirpar de sus obras, ni mucho menos, las imágenes literario-artísticas campesinas, que precisamente son una premisa imprescindible para la influencia sobre el campesinado.

10. Con respecto a los "compañeros de viaje" se ha de tener en cuenta: 1) su diferenciación; 2) la importancia de muchos de ellos como "especialistas" calificados de la técnica literaria; 3) la existencia de vacilaciones

en esta capa de los escritores. La directriz general debe ser en este caso tratarlos con tacto y cuidado, es decir, con un enfoque que asegure todas las condiciones necesarias para su paso con la mayor rapidez posible al lado de la ideología comunista. Al separar a los elementos antiproletarios y anti-revolucionarios (insignificantísimos en la actualidad) y luchar contra la ideología en formación de la nueva burguesía entre la parte de los "compañeros de viaje" de tendencia smienovejista,¹ el Partido debe mostrar una actitud tolerante hacia las formas ideológicas intermedias, ayudando con paciencia a eliminar esas formas, inevitablemente numerosas, en el proceso de una colaboración camaraderil cada vez más estrecha con las fuerzas culturales del comunismo.

11. Con respecto a los escritores proletarios el partido debe adoptar la postura siguiente: contribuyendo por todos los medios a su desarrollo y prestándoles un apoyo general a ellos y sus organizaciones, debe prevenir a toda costa las manifestaciones de altanería comunista entre ellos como el fenómeno más nocivo. Precisamente porque ve en ellos los futuros dirigentes ideológicos de la literatura soviética, el partido debe luchar por todos los medios contra la actitud frívola y desdeñosa hacia la vieja herencia cultural, así como hacia los especialistas en las letras. Igualmente merece ser censurada la posición que subestima la propia importancia de la lucha por la hegemonía ideológica de los escritores proletarios. Contra el espíritu de capitulación, por una parte, y contra la altanería comunista, por la otra: tal debe ser la consigna del partido. Este debe luchar también contra los intentos de crear una literatura "proletaria" puramente de invernadero. Abarcar ampliamente los fenómenos en toda su complejidad; no encerrarse en el marco de una empresa; ser literatura no de taller, sino de una gran clase que lucha y arrastra en pos suya a millones de campesinos: tales deben ser los marcos del contenido de la literatura proletaria.

12. Por lo antedicho, en suma, se determinan las tareas de la crítica, que es uno de los principales instrumentos educativos en manos del partido. Sin ceder ni por un instante en las posiciones del comunismo, ni retroceder un ápice de la ideología proletaria y poniendo de manifiesto el sentido clasista objetivo de las diversas obras literarias, la crítica comunista debe luchar sin cuartel contra las manifestaciones contrarrevolucionarias en la literatura, denunciar el liberalismo "smienovejista", etc., y al mismo tiempo dar pruebas del mayor tacto, solicitud y tolerancia con respecto a todas aquellas capas literarias que pueden marchar con el proletariado y marcharán con él. La crítica comunista debe desterrar de sus usos el tono de orden o mando literario. Esa crítica tendrá una profunda importancia educativa sólo cuando haga hincapié en su superioridad *ideológica*. La crítica

¹ Partidarios de aquellos emigrados blancos, intelectuales en su mayoría, que consideraban la Nueva Política Económica como el camino hacia la restauración de las relaciones capitalistas y, debido a ello, se mostraban inclinados al reconocimiento del poder soviético. El neologismo deriva de "Smiena vej" ("Cambio de hitos"), título de una recopilación de artículos publicada en Praga en 1921.

marxista debe expulsar enérgicamente de sus medios toda altanería comunista presuntuosa, semianalfabeta e infatuada. Se debe plantear una consigna: aprender, y debe oponer la resistencia debida a toda ramplonería e improvisación en sus propios medios.

13. Identificando inequívocamente el contenido social de clase de las corrientes literarias, el partido, en general, no puede, ni mucho menos, maniatarse con la adhesión a una orientación cualquiera en *el terreno de la forma literaria*. Y al dirigir la literatura en su conjunto, no puede apoyar a una fracción cualquiera de la literatura (clasificando esas fracciones por la diferencia de criterios sobre la forma y el estilo) de la misma manera que no puede resolver con resoluciones los problemas de la forma de la familia, a pesar de que, en general, indudablemente dirige y debe dirigir la estructuración del nuevo modo de vida. Todo hace suponer que el estilo correspondiente a la época será creado, pero lo será por otros métodos, y la solución de este problema no se insinúa todavía. Todo intento de vincular al partido, respecto a esta cuestión, con cierta fase del desarrollo cultural del país debe ser rechazado.

14. Por eso el partido se debe manifestar en pro de la libre emulación de las diversas agrupaciones y corrientes en este campo. Toda otra solución del problema sería una pseudo-solución oficinesco-burocrática. Exactamente igual es inadmisibile *el monopolio legalizado* por decreto o por acuerdo del partido de cualquier grupo u organización literaria en cuanto a la obra literario-editorial. Al apoyar material y moralmente a la literatura proletaria y proletario-campesina, al ayudar a los "compañeros de viaje" y demás, el partido no puede conceder el monopolio a ningún grupo, ni aun al más proletario por su contenido ideológico: ello significaría, ante todo, la ruina de la literatura proletaria.

15. El partido debe desarraigar por todos los medios los intentos de ingerencia administrativa improvisada e incompetente en los asuntos literarios; se debe preocupar de la selección minuciosa de los individuos en las instituciones encargadas de los asuntos de la prensa con el fin de garantizar la dirección realmente acertada, útil y con tacto de nuestra literatura.

16. El partido debe indicar a todos los trabajadores de la literatura la necesidad de deslindar acertadamente las funciones entre los críticos y los literatos. Para los últimos es necesario el desplazamiento del centro de gravedad de su trabajo a la producción literaria en el sentido lato de la palabra, empleando para ello el gigantesco material de la época. Es indispensable prestar mayor atención también al desarrollo de la literatura nacional en las numerosas repúblicas y regiones de nuestra Unión.

El partido debe recalcar la necesidad de crear una literatura destinada al lector realmente masivo: el obrero y el campesino; hay que romper con mayor audacia y decisión con los prejuicios señoriales en la literatura y, empleando todas las realizaciones técnicas de la vieja maestría, elaborar una forma adecuada, comprensible *para millones* de personas.

La literatura soviética y su futura vanguardia proletaria sólo podrán cumplir su misión cultural-histórica cuando resuelvan este gran problema.

ANATOLI V. LUNACHARSKY
LÍNEAS FUNDAMENTALES
DEL ARTE PROLETARIO*

Más de una vez me he referido a las polémicas que siguen sosteniendo en la actualidad los escritores y dramaturgos proletarios acerca del llamado realismo psicológico, por un lado, y el arte estilizante, por otro. La confusión en este problema se debe en parte a que en nuestro país se ha erigido en una verdad la tesis de que a cada estilo corresponde una clase social y de que, desde el punto de vista de una y la misma clase sólo puede darse un solo estilo artístico.

Naturalmente, esto es falso. No cabe duda de que una y la misma clase social —la burguesía— ha sido la portadora del gótico primerizo y del gótico tardío, del renacimiento y el barroco, y más tarde del estilo imperio. Pero si en todos ellos vemos un estilo único —burgués—, ello equivaldría a decir que todos los gatos son pardos. Ahora bien, sólo de noche todos los gatos son pardos, y corresponde precisamente a un proyectador marxista el arrojar luz en esa oscuridad nocturna. Un estilo corresponde siempre a un grupo poderoso de una clase social dada; ese grupo es el que caracteriza con su influencia específica el estado en que se encuentra, en determinada época, la clase social de que se trate.

Una clase social tiene una larga biografía; esto se refiere particularmente a la burguesía que se presenta en formas muy diversas de un siglo a otro y, con frecuencia, de uno a otro país. Por supuesto, un nuevo estilo sólo puede corresponder a un cambio radical en la base económica y, por tanto, a los cambios operados en la ideología de una clase social dada.

Ciertamente, puede suceder muy bien que algunos estilos coexistan en el tiempo, y, en efecto, suele ocurrir que mientras uno se extingue paulatinamente, otro va cobrando fuerza. Así sucedió, por ejemplo, con el desplazamiento del clasicismo por el romanticismo, y de este último por el realismo. Son posibles también épocas eclécticas, como lo fue —con respecto a la pintura y la arquitectura— la segunda mitad del siglo XIX; era una época que se caracterizó por su falta de estilo o, más exactamente, por la mezcla de estilos distintos. Este fenómeno, por supuesto, es también muy ilustrativo por lo que toca a la caracterización del portador de esa falta de estilo.

Pero esto no es todo. El propio término “estilo” es un tanto convencio-

* Artículo publicado con el título “Acerca de las nuevas obras de teatro y las líneas fundamentales del arte proletario”, en la revista *Rabochii i Teatr* (El obrero y el teatro), 1931, núm. 7, pp. 1-3. Recogido en el libro: A. V. Lunacharsky, *Staty o sovetskoi literature* (Artículos sobre la literatura soviética), Moscú, 1958, pp. 221-228. Trad. de A.S.V.

nal. Su significado es más claro en arquitectura, pero en las demás artes la línea divisoria entre unos y otros estilos e incluso los rasgos que permiten atribuir a un grupo de objetos determinado estilo, muestran una gran vaguedad e imprecisión. Es necesario que nos pongamos de acuerdo en la determinación de los rasgos que han de permitirnos establecer una unidad estilística. No cabe duda de que un estilo sólo se expresará con toda claridad en las obras que podemos llamar centrales, en tanto que en la periferia encontraremos obras de transición hacia otros estilos, u obras que no presentan un carácter estilístico muy acusado.

Pero estas observaciones generales son todavía insuficientes. Después de definir con absoluta exactitud qué es el estilo, tendremos que convenir también si hemos de aplicar el término "estilo" a los rasgos fundamentales de las obras artísticas que predominan, en determinada época, en el arte de una clase social dada, independientemente de ciertos *métodos* artísticos, por muy diversos que sean, o si hemos de llamar estilo a uno de esos métodos, justamente a aquel que se distingue considerablemente de los demás.

Estoy seguro de que el proletariado logrará crear un estilo único en el primero de los dos sentidos; o sea, todas las obras artísticas del proletariado mostrarán rasgos comunes, y, a la vez, radicalmente distintos de los que caracterizan al arte de cualquier otro tiempo o de cualquier otra clase social. Pero también estoy seguro de que ese arte proletario será siempre muy diverso; no sólo por su diversidad de *géneros*, sino también por la diversidad de sus *métodos* artísticos fundamentales. En la actualidad, puede verse muy claramente que en el estilo proletario en gestación se perfilan dos métodos fundamentales. En primer lugar, el realista; es decir, el método que en muy alto grado es propio de la clase proletaria que aspira a orientarse con exactitud a través de los fenómenos circundantes y que exige que el artista, al estructurar verídicamente los rasgos de la vida real que no están completamente claros, trace un retrato de ella, pero al mismo tiempo impregnado de emoción y arte ese "esbozo de vida", e impulsando al lector a extraer determinadas conclusiones de clase de ese trozo de vida. La *veracidad* de la representación de los fenómenos exteriores se convierte aquí en regla. La enorme fuerza del convencimiento tiene por base esta profunda veracidad. Pero, por otro lado, una parte considerable de la realidad que es, a su vez, muy importante —justamente la que se da en la conciencia de los hombres, o, por así decir, dentro de ellos—, tiene que ser incluida también por el artista en la malla de los acontecimientos, como algo claramente representado.

La *conciencia* humana tiene que ser puesta al descubierto. El mundo de "él pensó" o "él quiso" tiene aquí su legítimo sitio. La novela realista no puede ni debe ser "behaviorista", es decir, puramente conductista. Debe ser psicológica; o sea, debe presentarnos, por lo que toca a todos los personajes de la novela, la relación entre procesos y reacciones que no se agotan en los actos y comportamiento exterior de los individuos.

Ninguna clase social ha necesitado en tan alto grado este mágico fanal —roentgenológico, por así decir— que ilumina todo lo que ocurre —tanto lo que está abierto a la observación de los sentidos externos, como lo que permanece oculto a ellos— y nos muestra toda la corriente vital en su conjunto. El lugar más adecuado para el empleo de ese método es la novela. El teatro no puede ofrecer un lugar directo a los procesos internos; todo él es “behaviorista”. En él sólo tenemos la palabra pronunciada y el gesto. Por ello, el teatro sólo puede mostrarnos indirectamente la “psicología” de los personajes; sólo a través de sus actos sabemos que “él pensaba” o “él deseaba”. Sin embargo, los actos pueden estar tan bien seleccionados y las palabras tan bien estructuradas que permitan deducir, con la mayor claridad posible, los procesos que se operan en la conciencia de los personajes. El monólogo, por ejemplo, no contradice al realismo en el teatro. Ciertamente, muy raras veces los hombres consiguen hacer largas y sinceras confesiones, contándonos con todo detalle sus vacilaciones. Sin embargo, esto podemos aceptarlo en un artista que exteriormente ha justificado las palabras de modo que no sorprendan al espectador.

Pongamos otro ejemplo. Es evidente que el proletariado también necesita el método estilizante, del que forman parte la caricatura, la hipérbole y la deformación. Mientras que en la obra realista no debe transparentarse abiertamente, sino que debe fundirse con el trazado general del relato *verdadero*, aquí por el contrario el autor (el cartelista o caricaturista) declara sin rodeos que es tendencioso y que su tendencia constituye la parte principal de su arte. Veamos el caso de Aristófanes, en el que la fantasía puede tener un alcance enorme. Los personajes que salen a la escena pueden ser aquí absolutamente imaginarios; el aspecto exterior y el carácter de los hombres pueden ser deformados o desfigurados artificialmente. Por supuesto, si todo eso no fuera más que una fantasía burlesca, tendría muy poco que ver con el proletariado, a no ser sólo como un ligero pasatiempo. Pero si tras ese fantasear se oculta la intención de destacar determinados rasgos de la realidad, ciertos vicios de la clase enemiga o de un miembro rezagado de la propia clase; en pocas palabras, si esto es *alta* comedia y aplica un método, paralelo a la caricatura, que responde a la elevada pasión de un cartel de reclutamiento, entonces ese arte será plenamente admisible e incluso será absolutamente necesario para el proletariado.

Como clase conocedora y, además, como clase que conoce toda la verdad, el proletariado utiliza el realismo y tanto más cuanto que, como ya hemos dicho, el arte “verdadero” tiene también una inmensa fuerza de persuasión. Pero, por otro lado, como clase agitadora y combatiente, tampoco puede prescindir de los panfletos artísticos.

En nuestro tiempo esto se ha reflejado en el hecho de que, sin salirse del marco del estilo proletario que en la actualidad se está gestando y cuyos límites no están, por ello, bastante claros, se siguen dos métodos

distintos: el realista (psicológico) y el estilizante (tendencioso-deformante). Ambos métodos pueden ser llevados hasta su más extrema pureza. Dos dramas escritos con arreglo a estos diferentes procedimientos y dos escenificaciones de ellos pueden ser opuestos hasta estar en una contraposición casi absoluta. La unidad de estilo estribará, sin embargo, en que ambas escenificaciones, por ser proletarias, seguirán una misma dirección. Así también la artillería ligera y la pesada pueden contraponerse casi en todo, sin que por ello dejen de combatir a uno y el mismo enemigo, y constituyan dos tipos de armamento de uno y el mismo ejército.

Sin embargo, puesto que unos y otros pertenecen al mismo estilo proletario son posibles también formas mixtas, y esto no puede considerarse de ninguna manera malo. Yo me imagino excelentes dramas y representaciones escénicas (así como novelas) en los que pueden utilizarse, a la vez, ambos métodos. Del artista dependerá, naturalmente, el hacer las cosas de modo que no se anulen el uno al otro.

Con frecuencia se dice que la fisonomía peculiar de los teatros, sus características, han ido palideciendo, y que van pareciéndose unos a otros. En el fondo, no podría ser de otro modo. Puesto que los teatros se van convirtiendo en proletarios, llegarán a tener forzosamente el mismo estilo. La diferencia entre ellos se deberá a la aplicación de *diferentes métodos* o a la *diferencia de géneros*. ¿Necesitamos acaso teatros especiales de comedia ligera, comedia social, drama, comedia de costumbres, tragedia, etc., o teatros que tengan por tema la ciudad, que reflejen principalmente la vida del campo, que renueven los clásicos o reflejen en general el pasado, o que persigan exclusivamente lo nuevo? Creo que eso sería un grave error. No hay por qué aspirar a un teatro unilateral ni hay por qué limitarlo a un marco artificial. El teatro debe ser lo más diverso posible. Así me parece a mí, al menos.

Sin embargo, los teatros que ahora vemos se distinguen por su origen y soportan el enorme peso de su pasado. Así, por ejemplo, el Teatro de Arte de Moscú constituye una variante muy exacta y sugestiva del teatro realista. No es éste el momento de analizar su viva paleta. Como es sabido, utiliza en ella tonos naturalistas, impresionistas y fantásticos. Pero, en general, se trata por supuesto de un teatro realista y psicológico. Así responde a la dramaturgia actual. Sin embargo, nadie podría reprocharle que ponga en escena una obra realista como *Pan* de Kirshon o estilizante como *Los tres gordos* de Olesha.

El teatro de Meyerhold nació en medio de las tormentas de la revolución, pero tiene otra carga del pasado; difícilmente se le podría considerar como proletario, ya que en ese tiempo el proletariado no sólo no había asimilado esas concepciones del arte, sino que incluso se mostraba muy cauteloso hacia ellas. Su carga era la de la intelectualidad burguesa de izquierda que por aquel tiempo buscaba el camino de la aguda estilización y recurría a todo género de ardidés y trucos para romper radicalmente con el odioso arte tradicional. Ese odio es el que sigue

respirándose en su teatro en nuestros días. Ahora bien, de ese odio no cabe hablar siquiera en el Teatro de Arte ya que éste, por el contrario, aprecia las tradiciones de las formas más altas y finas del realismo burgués o, más exactamente, intelectual-burgués.

Los escritores proletarios, que orientan su talento hacia las tareas realistas del arte proletario o que se plantean en un drama concreto ese fin, tenderán siempre a que sus piezas sean representadas en el Teatro de Arte, o en otro de la misma orientación. En cambio, los escritores proletarios que traten de seguir el método de un Aristófanes o aspiren a una plena libertad frente a lo verosímil, se dirigirán al teatro de Meyerhold y a su línea de representación escénica. Y esto de ningún modo es malo.

Lo malo sería que, a la par con ellos, se tundieran implacablemente unos a otros, en lugar de combatir al enemigo común [...]

Ante nosotros tenemos dos representaciones escénicas en las que se advierte claramente la penetración mutua de dos métodos fundamentales del estilo proletario que se está gestando.¹ Ambas representaciones obtienen gran éxito entre el público. Ambas, me parecen, en general y en su conjunto, acertadas (aunque el material dramático de la puesta en escena de Meyerhold es mucho más débil); ambas significan para mí la aplicación de dos métodos estilísticos —lo cual está bien—, así como cierta tendencia a acercarse e influirse mutuamente, lo cual tampoco es malo. Pero, en las discusiones sobre el teatro, se advierten indicios de una franca hostilidad entre los partidarios de una y otra línea. Tal vez esto tampoco sea malo, ya que de la lucha de los contrarios surge una síntesis superior. Pero quizás nosotros no necesitamos en absoluto esa síntesis, aunque podamos admitir una influencia mutua. Lo que nosotros necesitamos es proclamar la plena *libertad* de la dramaturgia y de los teatros (y de todo el arte proletario) con respecto a estas *dos* líneas, dictadas por la naturaleza misma de las tareas artísticas del proletariado.

He aquí por qué la polémica debe suavizarse al tener conciencia de la legitimidad de ambos métodos.

¹ Lunacharsky se refiere aquí a la representación de dos obras, una de Kirshon y otra de Vishnievski, puestas en escena respectivamente —por los mismos días— por el Teatro de Arte de Moscú y el Teatro de Meyerhold que —como antes se ha señalado— se distinguían el primero por su método realista y el segundo, por su abierta estilización.

SOBRE LA REESTRUCTURACIÓN DE LAS ORGANIZACIONES ARTÍSTICO-LITERARIAS

(RESOLUCIÓN DEL CC DEL PC (B) DE LA URSS,
DEL 23 DE ABRIL DE 1932)*

1. El CC consigna que en los últimos años, sobre la base de los considerables éxitos de la edificación socialista, se ha logrado un gran desarrollo, tanto cuantitativo como cualitativo, de la literatura y el arte.

Hace algunos años, cuando en la literatura aún existía una influencia considerable de los elementos extraños, que se habían reanimado particularmente en los primeros años de la NEP, y los cuadros de la literatura proletaria eran débiles todavía, el partido contribuyó por todos los medios a la constitución y el robustecimiento de organizaciones proletarias especiales en el campo de la literatura y el arte, con el fin de reforzar las posiciones de los escritores y los trabajadores del arte proletario.

En la actualidad, cuando ya han tenido tiempo de forjarse cuadros de la literatura y el arte proletarios y se han destacado nuevos escritores y artistas del seno de las empresas, fábricas y koljoses, el marco de las organizaciones artístico-literarias proletarias existentes (UAEPUS, AREP, AREJ)¹ y otras es ya estrecho y pone impedimentos a la seria envergadura de la creación artística. Esta circunstancia origina el peligro de la transformación de dichas organizaciones, de medio para la mayor movilización de los escritores y artistas soviéticos en torno a las tareas de la edificación socialista, en medio de cultivo del aislamiento de círculo, de apartamiento de las tareas políticas de la época y de considerables grupos de escritores y artistas que simpatizan con la edificación del socialismo.

De ahí la necesidad de la oportuna reestructuración de las organizaciones artístico-literarias y de la ampliación de la base de su labor.

Partiendo de ello, el CC del PC (b) de la URSS acuerda:

- 1) disolver las asociaciones de escritores soviéticos (UAEPUS, AREP);
- 2) reunir a todos los escritores que apoyan la plataforma del poder soviético y que aspiran a participar en la construcción socialista en una unión única de los escritores soviéticos, con una fracción comunista en ella;
- 3) realizar cambios análogos por la línea de las demás ramas del arte;
- 4) encomendar al Buró de organización el desarrollo de las medidas prácticas para la aplicación de este acuerdo.

* Traducción de la agencia de prensa *Nóvosti*, Moscú.

¹ UAEPUS, AREP y AREJ son respectivamente las siglas de Unión de Asociaciones de Escritores Proletarios de la Unión Soviética, Asociación Rusa de Escritores Proletarios y Asociación Rusa de Escritores Jóvenes.

ANDREI ZHDÁNOV EL REALISMO SOCIALISTA*

En nombre del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la Unión Soviética y del Consejo de Comisarios del Pueblo de la URSS, permítanme ustedes transmitir al Primer Congreso de Escritores Soviéticos, y a través de él a todos los escritores de nuestra Unión Soviética, con el gran escritor proletario Alexei Maximovich Gorki a la cabeza, nuestro cálido saludo bolchevique.

Camaradas, se reúne vuestro Congreso en momentos en que ya han sido superadas las dificultades esenciales que nos salían al paso en la ruta de la construcción socialista, en que nuestro país ha completado la construcción de los cimientos de la economía socialista, que está ligada a la victoria de la política de industrialización y de construcción de los sovjoses y de los koljoses.

Se reúne vuestro Congreso en un periodo en que, bajo la dirección del Partido Comunista, bajo la guía genial de nuestro gran jefe y maestro el camarada Stalin, ha triunfado en nuestro país definitivamente y sin retroceso posible el modo socialista de producción. De esta etapa, de victoria en victoria del fuego de la guerra civil al periodo del restablecimiento y del periodo del restablecimiento a la reconstrucción socialista de toda la economía nacional, nuestro partido ha llevado al país a la victoria sobre los elementos capitalistas, expulsándolos de todos los sectores de la economía nacional.

La URSS ha llegado a ser un país industrial avanzado y el país de la mayor agricultura socialista del mundo. La URSS se ha convertido en el país de la cultura socialista de vanguardia, el país donde se despliega y florece con los más brillantes colores nuestra cultura soviética.

Como consecuencia de la victoria del régimen socialista, se ha realizado la liquidación de las clases parasitarias, la liquidación del desempleo, la liquidación de la miseria en los campos, la liquidación de los tugurios urbanos. La fisonomía del país soviético ha cambiado por completo. Y la conciencia de los hombres ha cambiado, igualmente, de modo radical. Entre nosotros, los *grandes hombres* son ahora los constructores del socialismo, los obreros, los koljosianos.

El robustecimiento de la situación exterior e interior de la Unión Soviética marcha a la par con las victorias del socialismo en nuestro país; su autoridad y su influencia internacionales se acrecientan, lo mismo que crece su papel de brigada de choque del proletariado internacional, de baluarte

* Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, el 17 de agosto de 1934.

poderoso de la próxima revolución proletaria mundial.

El camarada Stalin, en el XVII Congreso del partido, hizo un análisis genial, inigualado, de nuestras victorias y de sus condiciones, de nuestra situación en el tiempo presente, e indicó el programa de trabajo ulterior para la terminación de la construcción de la sociedad socialista sin clase. El camarada Stalin hizo un análisis exhaustivo de los sectores retardatarios de nuestro trabajo y de las dificultades que nuestro partido, y bajo su dirección, millones de miembros de la clase obrera y del campesinado koljosiано luchan sin descanso, día tras día, por superar.

El camarada Stalin ha puesto al desnudo las causas de nuestras dificultades y de nuestras deficiencias. Estas dimanán del retraso del trabajo práctico de organización en relación con las exigencias de la línea política del partido y de las necesidades que impone la realización del Segundo Plan Quinquenal. He aquí por qué el XVIII Congreso de nuestro partido afirmó en toda su amplitud la necesidad de elevar nuestro trabajo de organización al nivel de las grandiosas tareas políticas que se nos ofrecen. El partido, bajo la dirección del camarada Stalin, organiza a las masas en la lucha por la liquidación definitiva de los elementos capitalistas, por la extirpación de las supervivencias del capitalismo en la economía y en la conciencia de las gentes y por la terminación de la reconstrucción técnica de la economía nacional. Extirpar las supervivencias del capitalismo en la conciencia de las gentes significa luchar contra todos los restos de la influencia burguesa en el proletariado, contra la apatía, la frivolidad, la holgazanería, la indisciplina y el individualismo pequeñoburgueses, la codicia y la falta de conciencia respecto de la propiedad colectiva.

Tenemos en nuestras manos un arma segura y poderosa para vencer las dificultades que se alzan en nuestro camino. Esta arma es la doctrina grandiosa e invencible de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que encarna en la vida de nuestro Partido de los Soviets.

La gran causa de Marx, Engels, Lenin y Stalin ha triunfado. Y precisamente a la victoria de esta causa es a lo que debemos que se reúna aquí el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Sin tal victoria, vuestro congreso no se habría celebrado. Un congreso como éste no puede convocarlo nadie fuera de nosotros los bolcheviques.

Los éxitos de la literatura soviética están condicionados por los éxitos de la construcción socialista. Su crecimiento es la expresión de los éxitos y de las realizaciones de nuestro régimen socialista. Nuestra literatura es la más joven de todas las literaturas de todos los pueblos y de todos los países. En cambio, es la literatura más rica en contenido, la más avanzada y la más revolucionaria. No hay ni ha habido jamás una literatura, fuera de la literatura soviética, que haya movilizado a los trabajadores y a los oprimidos para la lucha por la aniquilación definitiva de la explotación y del yugo de la esclavitud asalariada. No hay ni ha habido jamás otra literatura que tome por base de los temas de su producción la vida de la clase obrera y del campesinado y su lucha por el socialismo. No hay en ningún otro lugar, en ningún otro país del mundo, una literatura que defienda y

sostenga la igualdad de derechos de los trabajadores de todas las naciones, que mantenga la igualdad de derechos de las mujeres. No hay ni puede haber en ningún país burgués una literatura que se alce de manera firme y constante contra todo oscurantismo, todo misticismo, toda beatería y diablería como lo hace la literatura nuestra.

Sólo la literatura soviética, que es carne y sangre de nuestra construcción socialista, podía llegar a ser y realmente ha llegado a ser tan avanzada, rica de contenido y revolucionaria.

Los escritores soviéticos han creado ya no pocas obras llenas de talento, que describen la vida de nuestro país soviético con exactitud y verdad. Hay ya una serie de nombres de los que tenemos derecho a sentirnos orgullosos. Bajo la dirección del partido, bajo la guía atenta y cotidiana del Comité Central, con el sostén y la ayuda incansables del camarada Stalin, la masa toda de los escritores soviéticos se ha juntado en torno del poder soviético y del partido. He aquí que, a la luz de los éxitos de nuestra literatura soviética, se revela aún mayor y más tajante la oposición entre nuestro régimen, el régimen del socialismo triunfante, y el régimen del capitalismo agonizante y en vías de putrefacción.

¿Qué puede escribir el escritor burgués, con qué puede soñar, qué entusiasmo puede arrebatarse sus pensamientos, y de dónde podrá extraer ese entusiasmo, si es lo cierto que el obrero, en los países capitalistas, no tiene ninguna seguridad del mañana, si no sabe si tendrá trabajo al día siguiente; si el campesino no sabe si mañana labrará su pedazo de tierra o si será arrojado de él por la crisis capitalista, si el trabajador intelectual se ve hoy sin trabajo y no sabe si lo tendrá mañana?

¿Qué puede escribir el escritor burgués, qué entusiasmo puede animarle, si es lo cierto que el mundo, de un día al otro, puede ser nuevamente precipitado al abismo de una nueva guerra imperialista?

La situación actual de la literatura burguesa es tal, que no puede ya crear grandes obras. La decadencia y la corrupción de la literatura burguesa, que dimanar de la decadencia y la corrupción del régimen capitalista, se presentan como el rasgo característico, como la particularidad característica del estado de la cultura burguesa y de la literatura burguesa en el tiempo presente. Han pasado para siempre los tiempos en que la literatura burguesa, al reflejar las victorias de la sociedad burguesa sobre el feudalismo, podía crear las grandes obras que señalan el periodo del impulso inicial y la primera expansión del capitalismo. Actualmente, lo que se observa es la degeneración general de sus temas y de sus talentos, de sus autores y de sus personajes.

Obseso por un terror mortal a la revolución proletaria, el fascismo se abalanza contra la cultura, hace retroceder a la humanidad a los periodos más bárbaros y más siniestros de la historia, quema en hogueras y aniquila salvajemente las producciones de los espíritus más elevados.

El desencadenamiento del misticismo y del clericalismo y la apatencia de pornografía son características de la decadencia y la corrupción de la

cultura burguesa. Las *celebridades* de la literatura burguesa, de esa literatura que ha vendido su pluma al capital, son hoy los ladrones, los soplones, los prostituidos, los bribones.

Todo esto es característico de aquella parte de la literatura burguesa que se esfuerza por ocultar la corrupción de la sociedad burguesa, que se empeña en vano en demostrar que no ha pasado nada, que todo marcha del mejor modo en *el reino de Dinamarca*, y que nada se está pudriendo en la sociedad capitalista. Los representantes de la literatura burguesa que perciben con mayor acuidad la realidad de ese estado de cosas, se dejan llevar del pesimismo, de la incertidumbre del mañana, de la atracción de las tinieblas; preconizan el pesimismo como teoría y práctica artísticas. Y solamente un reducido número de escritores, los más honrados y perspicaces, tratan de buscar una salida por otros caminos, en otras direcciones, y de ligar su suerte a la del proletariado y de su lucha revolucionaria.

El proletariado de los países capitalistas está formando ya el ejército de sus escritores, de sus artistas, de esos escritores revolucionarios a cuyos representantes nos sentimos muy felices de saludar hoy en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. La falange de escritores revolucionarios en los países capitalistas no es todavía muy amplia, pero se extiende y se extenderá de día en día, a medida que se acentúa la lucha de clases y que crecen las fuerzas de la revolución proletaria mundial.

Creemos firmemente que la decena de camaradas extranjeros que están aquí presentes constituyen el núcleo y el germen del poderoso ejército de escritores proletarios que la revolución proletaria mundial habrá de crear más allá de nuestras fronteras.

Así van las cosas en los países capitalistas. Pero no sucede lo mismo entre nosotros. Nuestro escritor soviético extrae los materiales de su creación artística, sus temas, sus imágenes, su lenguaje y su estilo, de la vida y la experiencia de los hombres del Dnieprostroi y de Magnitogorsk. Nuestro escritor extrae sus materiales de la epopeya del *Cheliuskin*, de la experiencia de nuestros koljoses, de la actividad creadora que bulle en cada rincón de nuestro país.

Aquí, los héroes principales de las obras literarias son los constructores activos de la vida nueva: obreros y obreras, koljosianos y koljosianas, miembros del partido, administradores, ingenieros, jóvenes comunistas, pioneros. He ahí los tipos fundamentales y los héroes esenciales de nuestra literatura soviética. El entusiasmo y la pasión del heroísmo impregnan nuestra literatura. Ella es optimista, pero en modo alguno por una especie de primordial instinto zoológico. Es optimista en su esencia, porque es la literatura de la clase ascendente, del proletariado, de la única clase progresista, de vanguardia. La fuerza de nuestra literatura soviética reside en que sirve la causa nueva, la causa de la construcción del socialismo.

El camarada Stalin ha llamado a nuestros escritores *los ingenieros de almas*. ¿Qué significa esto? ¿Qué obligaciones os impone ese título?

Esto quiere decir, en primer término, conocer la vida a fin de poder

representarla verídicamente en las obras de arte; representarla no de manera escolástica, muerta, no simplemente como *realidad objetiva* sino representar la realidad en su desarrollo revolucionario.

Y también, la verdad y el carácter histórico concreto de la representación artística deben aunarse a la tarea de transformación ideológica y de educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo.

Nuestra literatura soviética no teme ser acusada de tendenciosa. Sí; la literatura soviética es tendenciosa, porque no hay ni puede haber, en época de lucha de clases, literatura que no sea literatura de clase, que no sea tendenciosa, que sea apolítica.

Y yo opino que todo escritor soviético puede decir a cualquier burgués obtuso, a cualquier filisteo, a cualquier escritor burgués que le hable del carácter tendencioso de nuestra literatura: "Sí; nuestra literatura soviética es tendenciosa, y estamos orgullosos de que lo sea, porque nuestra tendencia consiste en querer liberar a los trabajadores y a todos los seres humanos del yugo de la esclavitud capitalista."

Ser ingeniero de almas quiere decir tener las plantas firmemente apoyadas en el suelo de la vida real. Y significa, a la vez, romper con el romanticismo a la antigua, con el romanticismo que representaba una vida inexistente y personajes inexistentes, que llevaba al lector a evadirse de las contradicciones y del dogal de la vida, lanzándolo a un mundo quimérico de utopía. A nuestra literatura, que tiene los pies plantados sobre sólidos cimientos materialistas, no puede serle ajeno el romanticismo; pero es un romanticismo de tipo nuevo: el romanticismo revolucionario. Decimos que el realismo socialista es el método fundamental de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, pero esto supone que el romanticismo revolucionario debe integrar la creación literaria como una de sus partes constitutivas, porque toda la vida de nuestro partido, toda la vida de la clase obrera y su combate consisten en unir el trabajo práctico más severo, más razonado, al heroísmo y a las perspectivas grandiosas. Nuestro partido ha sido siempre fuerte porque unió y une el espíritu práctico más riguroso a las perspectivas más amplias, a la marcha continua hacia el futuro, a la lucha por la construcción de la sociedad comunista. La literatura soviética debe saber representar a nuestros héroes, debe saber mirar hacia nuestros mañanas. Y esto no es entregarse a la utopía, porque nuestros mañanas se preparan desde hoy por un trabajo consciente y metódico.

No se puede ser ingeniero de almas si no se conoce la técnica del arte literario; y aquí es necesario señalar que la técnica del escritor posee una serie de particularidades que le son específicas.

Vuestras armas son numerosas. La literatura soviética tiene ante sí todas las posibilidades de utilizar estas armas de todas clases (géneros, estilos, formas y procedimientos de la creación literaria), en su diversidad y su integridad, escogiendo lo mejor de cuanto se haya creado en este terreno durante las épocas anteriores. Desde este punto de vista, el dominio de la técnica y la asimilación crítica del patrimonio literario de todas las épo-

cas constituyen la tarea sin cuyo cumplimiento no podréis llegar a ser ingenieros de almas.

Camaradas, lo mismo que sucede en otros campos de la cultura material y espiritual, el proletariado es el heredero único de todo cuanto hay mejor en el tesoro de la literatura mundial. La burguesía ha despilfarrado el patrimonio literario, nuestro deber consiste en recogerlo, estudiarlo, y luego asimilarlo de manera crítica, utilizarlo en nuestra marcha hacia adelante.

Ser ingeniero de almas quiere decir luchar activamente por un lenguaje rico, por obras de calidad. Nuestra literatura no responde todavía a las necesidades de nuestra época. Sus debilidades reflejan el retraso de la conciencia respecto de la economía, de la que, no hay que decirlo, no son independientes nuestros escritores. Por eso un trabajo incansable sobre sí mismo y sobre su armamento ideológico en el espíritu del socialismo es la condición indispensable sin la cual los escritores soviéticos no serán capaces de reeducar la conciencia de sus lectores y de hacerse, así, ingenieros de almas.

Necesitamos un perfecto dominio del arte literario, y a este respecto es verdaderamente inestimable la ayuda que aporta Alexei Maximovich Gorki al partido y al proletariado, en la lucha de éstos por una literatura de calidad y un lenguaje colmado de riqueza.

Así, los escritores soviéticos están rodeados de todas las condiciones necesarias para que les sea posible crear obras que estén, como se acostumbra decir, al unísono con la época; obras que sean manantial de lecciones para los contemporáneos y motivo de orgullo para las generaciones por venir.

Están creadas todas las condiciones para que la literatura soviética pueda producir obras que respondan a las necesidades acrecentadas de las masas en el terreno de la cultura. Nuestra literatura, y sólo ella, posee la posibilidad de ligarse tan estrechamente a sus lectores, a la vida de los trabajadores, como sucede en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. A este respecto, el presente Congreso resulta especialmente significativo. Ha sido preparado, no solamente por los escritores, sino por todo el país con ellos. En esta preparación se han expresado magníficamente el amor y la atención con que el partido, los obreros y el campesinado koljosiano rodean a los escritores soviéticos; la delicadeza y, al mismo tiempo, las exigencias que muestran la clase obrera y los koljosianos hacia los escritores soviéticos. No hay más que un país, el nuestro, donde la literatura y los escritores sean objeto de tal estimación.

Organizad, pues, los trabajos de vuestro congreso y, en el futuro, el trabajo de la Unión de Escritores Soviéticos, de modo que la actividad creadora de los escritores responda a las victorias logradas por el socialismo.

¡Cread obras de perfecta maestría y de elevado contenido ideológico y artístico!

¡Sed los organizadores más activos de la reeducación de la conciencia de las gentes en el espíritu del socialismo!

¡Situaos en las primeras filas de los combatientes por la sociedad socialista sin clases!

SOBRE CUESTIONES DE LITERATURA Y ARTE* (1946-1948)

RESOLUCIONES DEL CC DEL PC (B) DE LA URSS

SOBRE LA LITERATURA¹

El Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, señala que las revistas literarias de Leningrado *Sviésdá* (*La Estrella*) y *Leningrad* (*Leningrado*) son dirigidas de manera completamente insatisfactoria.

Al lado de obras considerables y acertadas de escritores soviéticos se han publicado durante el último tiempo en la revista *Sviésdá* muchas obras sin orientación, ideológicamente perniciosas. Es un grave error de *Sviésdá* haber ofrecido su tribuna literaria al escritor Sóschenko, cuyas obras son ajenas a la literatura soviética. La redacción de *Sviésdá* sabe que Sóschenko está especializado desde hace tiempo en escribir obras vacías, insulsas y triviales, en predicar una vaciedad ideológica, una vulgaridad y un apoliticismo podridos, tendientes a la desorientación de nuestra juventud y al envenenamiento de su conciencia. El último relato publicado de Sóschenko, "Las aventuras de un mono" (*Sviésdá*, No. 5-6 de 1946), es un libelo contra la vida soviética y los hombres soviéticos. Sóschenko retrata a los hombres soviéticos y sus hábitos en una forma monstruosamente caricaturesca, presentándoles de manera calumniosa como primitivos, poco cultos, estúpidos, de costumbres y gustos mezquinos. El retrato deliberadamente injurioso de nuestra realidad por Sóschenko se acompaña de ataques antisoviéticos.

La concesión de las páginas de *Sviésdá* a un hombre tan vulgar como Sóschenko, hez de la literatura, es todavía más inadmisibles, ya que la redacción de *Sviésdá* conoce perfectamente la fisonomía de Sóschenko y

* Durante los años 1946-1948 Andrei Zhdánov, como secretario del CC del PC de la URSS, pronunció varios informes sobre cuestiones ideológicas, entre ellos, uno ante una asamblea de escritores de Leningrado y otro ante un grupo de compositores soviéticos en Moscú. Las ideas fundamentales de dichos informes fueron recogidas respectivamente en las resoluciones del CC del PC (b) de la URSS "Acerca de las revistas *Sviésdá* y *Leningrad*", por lo que se refiere a las cuestiones literarias, y "Acerca de la ópera *La gran amistad* de V. Muradeli", en relación con la situación de la música soviética. El CC también adoptó otras dos resoluciones: "Acerca del repertorio de los teatros dramáticos y de las medidas para su mejora," del 26 de agosto de 1946, y "Acerca de la película *La gran vida*", del 4 de septiembre de 1946. La versión española de las resoluciones citadas se encuentra en: *Resoluciones del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS sobre cuestiones de literatura y arte (1946-1948)*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1951.

¹ Resolución del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, del 14 de agosto de 1946, acerca de las revistas *Sviésdá* y *Leningrad*.

su conducta indigna durante la guerra, en la que Sóschenko, sin ayudar en nada al pueblo soviético en su lucha contra los invasores alemanes, escribió una obra tan repulsiva como "Antes de la salida del sol", criticada, igual que toda la obra "literaria" de Sóschenko, en la revista *Bolshevik*.

La revista *Sviesdá* populariza también por todos los medios la obra de la escritora Ajmátova, cuya fisonomía literaria, social y política, conoce hace muchísimo tiempo la opinión soviética. Ajmátova es una representante típica de la poesía huera, sin orientación, ajena a nuestro pueblo. Sus poesías están penetradas de un espíritu de pesimismo y de decadencia, expresión de los gustos de la vieja poesía de salón, estancada en las posiciones del estetismo y el decadentismo burgués-aristocráticos, del "arte por el arte", que no quieren ir al compás de su pueblo, perjudican a la educación de nuestra juventud y no pueden ser tolerados en la literatura soviética.

La concesión de un papel activo en la revista a Sóschenko y Ajmátova ha introducido, sin duda, elementos de confusión ideológica y de desorganización entre los escritores de Leningrado. En la revista han empezado a aparecer obras que cultivan un espíritu, impropio de los hombres soviéticos, de prosternación ante la moderna cultura burguesa del Occidente. Han empezado a publicarse obras saturadas de melancolía, de pesimismo y de desencanto de la vida (versos de Sadófiév y de Komissárova en el No. 1 de 1946, etc.). Con la publicación de estas obras, la redacción ha profundizado sus errores y ha rebajado todavía más el nivel ideológico de la revista.

Al admitir la penetración en la revista de obras extrañas en el aspecto ideológico, la redacción ha reducido también sus exigencias en cuanto a la calidad artística de los trabajos literarios que publica. La revista ha empezado a llenarse de obras y relatos de escaso valor ("El camino del tiempo", de Yágdfeld; "El lago de los Cisnes", de Stein, etc.). Esta falta de exigencia en la selección de los trabajos dedicados a la stampa ha conducido a la rebaja del nivel artístico de la revista.

El Comité Central señala que es dirigida particularmente mal la revista *Leningrad*, que ha ofrecido con carácter permanente sus páginas a las obras vulgares y calumniosas de Sóschenko, a los versos vacíos y apolíticos de Ajmátova. Igual que la redacción de *Sviesdá*, la redacción de *Leningrad* ha cometido graves errores al publicar diversas obras penetradas de un espíritu de prosternación ante todo lo extranjero. La revista ha publicado diversas obras erróneas ("Sucedió en el cielo de Berlín", de Varshavski y Rest; "En el puesto fronterizo", de Slonimski). En los versos de Jasin "El retorno de Oneguín" se calumnia, con el pretexto de una parodia literaria, al Leningrado de hoy. La revista *Leningrad* inserta, principalmente, materiales literarios triviales y de baja calidad.

¿Cómo ha podido ocurrir que las revistas *Sviesdá* y *Leningrad*, que se editan en Leningrado, en la ciudad-héroe conocida por sus tradiciones

revolucionarias de vanguardia, en una ciudad que ha sido siempre un vivero de ideas avanzadas y de una cultura avanzada, hayan consentido la infiltración en ellas de una falta de orientación ideológica y de un apoliticismo ajenos a la literatura soviética?

¿Cuál es la esencia de los errores cometidos por las redacciones de *Sviesdá* y *Leningrad*?

Los redactores de las revistas y, en primer lugar, sus directores, Sayánov y Lijarev, han olvidado la tesis del leninismo de que nuestras revistas, lo mismo científicas que literarias, no pueden ser apolíticas. Han olvidado que nuestras revistas son un instrumento poderoso del estado soviético para la educación de los ciudadanos soviéticos y, particularmente, de la juventud y, en consecuencia, han de regirse por lo que constituye la base vital del régimen soviético: su política. El régimen soviético no puede tolerar la educación de la juventud en un espíritu de indiferencia por la política soviética, en un espíritu de frivolidad y de falta de orientación.

La fuerza de la literatura soviética, la literatura más progresiva del mundo, consiste en que es una literatura que no tiene ni puede tener otros intereses que los intereses del pueblo, los intereses del Estado. La misión de la literatura soviética consiste en ayudar al Estado a educar debidamente a la juventud, a responder a sus inquietudes, a educar a una nueva generación animosa, que crea en su causa, que no tema los obstáculos y esté dispuesta a vencerlos.

Por eso, toda prédica del apoliticismo, del "arte por el arte", es decir, del arte sin orientación, es ajena a la literatura soviética, perniciosa para los intereses del pueblo y del estado soviéticos y no debe tener cabida en nuestras revistas.

La carencia de firmeza ideológica de los redactores de *Sviesdá* y *Leningrad* les ha conducido también a no basar sus relaciones con los literatos en los intereses de una educación adecuada de los ciudadanos soviéticos y de la orientación política de la actividad de los literatos, sino en intereses personales, de amistad. Por el afán de no echar a perder las relaciones de amistad, se ha mellado la crítica. Por miedo a molestar a los amigos, se han dado a la estampa obras manifiestamente ineptas. Este género de liberalismo, que sacrifica a las relaciones de amistad los intereses del pueblo y del estado, los intereses de la educación adecuada de nuestra juventud, y ahoga la crítica, hace que los escritores dejen de perfeccionarse, pierdan la conciencia de su responsabilidad ante el pueblo, ante el Estado, ante el Partido, y dejen de progresar.

Todo lo expuesto demuestra que las redacciones de las revistas *Sviesdá* y *Leningrad* no han sabido desempeñar su función y han cometido serios errores políticos en la dirección de las revistas.

El Comité Central establece que la junta directiva de la Unión de Escritores Soviéticos y, en particular, su presidente, camarada Tijonov, no han adoptado ninguna medida para mejorar las revistas *Sviesdá* y *Leningrad* y, además de no oponerse a las nocivas influencias ejercidas en la literatura

soviética por Sóschenko, Ajmátova y otros escritores de espíritu no soviético semejantes a ellos, incluso han consentido la infiltración en las revistas de tendencias y costumbres ajenas a la literatura soviética.

El Comité de Leningrado del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, ha dejado pasar los gravísimos errores de las revistas, se ha inhibido de la dirección de las revistas y ha permitido que ocupen una situación dirigente en ellas personas ajenas a la literatura soviética por el estilo de Sóschenko y Ajmátova. Más aún, conociendo la actitud del partido hacia Sóschenko y su "obra", el Comité de Leningrado (camaradas Kapustín y Shirókov) ha ratificado, sin tener derecho a ello, por una decisión del Comité fecha 26 de junio de 1946, la nueva composición del colegio de redacción de la revista *Sviesdá*, en el que se había incluido también a Sóschenko. El Comité de Leningrado ha cometido así un grave error político. *Leningrádskaia Pravda* ha cometido un error al insertar una crítica sospechosamente laudatoria de Yuri German acerca de la obra de Sóschenko en el número del 6 de julio de este año.

La Dirección de Propaganda del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, no ha asegurado el debido control del trabajo de las revistas leningradenses.

El Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS resuelve:

1] Exigir a la redacción de la revista *Sviesdá*, a la junta directiva de la Unión de Escritores Soviéticos y a la Dirección de Propaganda del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, que adopte medidas para la eliminación incondicional de las deficiencias y los errores de la revista señalados en la presente resolución, que corrija la orientación de la revista y asegure su elevado nivel ideológico y literario, cortando el acceso a ella de las obras de Sóschenko, Ajmátova y sus semejantes.

2] En vista de que no existen actualmente las condiciones adecuadas para la edición de dos revistas literarias en Leningrado, suspender la publicación de la revista *Leningrad*, concentrando las fuerzas literarias de Leningrado en torno a la revista *Sviesdá*.

3] A fin de introducir el debido orden en el trabajo de la redacción de la revista *Sviesdá* y de mejorar seriamente el contenido de la revista, darle un director con un colegio de redacción. Dejar establecido que el director de la revista es plenamente responsable de la orientación ideológica y política de la revista y de la calidad de las obras publicadas en ella.

4] Confirmar como director de la revista *Sviesdá* al camarada A. Ego-lin, sin que deje de desempeñar el cargo de adjunto del jefe de la Dirección de Propaganda del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS.

El Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS considera que el fracaso de la ópera de Muradeli es el resultado de la vía formalista, falsa y funesta para la obra de un músico soviético, emprendida por el camarada Muradeli.

Según ha puesto de relieve la reunión de grandes figuras de la música celebrada en el Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, el fracaso de la ópera de Muradeli no es un caso aislado, sino algo que está vinculado estrechamente al estado insatisfactorio de la moderna música soviética, a la difusión entre los músicos soviéticos de la tendencia formalista.

Ya en 1936, al estrenarse la ópera de D. Shostakovich "La lady Macbeth del distrito de Mtsensk", en *Pravda*, órgano del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, se sometió a una dura crítica las tergiversaciones antipopulares y formalistas de la obra de D. Shostakovich y se denunció el daño y el peligro de semejante tendencia para los destinos del desarrollo de la música soviética. *Pravda*, que se manifestaba entonces por indicación del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, expuso claramente lo que el pueblo soviético quiere de sus músicos.

A pesar de esas advertencias, y también a despecho de las indicaciones del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS en sus resoluciones acerca de las revistas *Svietsdá* y *Leningrad*, acerca de la película "La gran vida" y acerca del repertorio de los teatros dramáticos y de las medidas para su mejora, no se ha llevado a efecto ninguna reestructuración en la música soviética. Los éxitos aislados de algunos músicos soviéticos en la creación de nuevas canciones, estimadas y muy difundidas entre el pueblo, en la creación de música para el cine, etc., no alteran la situación general. Están particularmente mal las cosas en el terreno de las sinfonías y de las óperas. Esto se refiere a los músicos que siguen la tendencia formalista, antipopular. Tal tendencia ha encontrado su expresión más cabal en las obras de músicos como los camaradas D. Shostakovich, S. Prokófiev, A. Jachaturián, V. Shebalin, G. Popov, N. Miaskovski y otros, en cuyo arte están representadas de manera particularmente palmaria las tergiversaciones formalistas, las tendencias antidemocráticas en la música, ajenas al pueblo soviético y a sus gustos artísticos. Los indicios característicos de esta música son la negación de los principios fundamentales de la música clásica, la prédica de la atonalidad, de la disonancia y de la inarmonía —expresión, según se dice, del "progreso" y de la "innovación" en el desarrollo de la forma musical—, la renuncia a un fundamento tan importante de la obra musical como es la melodía, el gusto por las conjugaciones confusas, neuropáticas, que hacen de la música

² De la Resolución del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS, del 10 de febrero de 1948, acerca de la ópera *La gran amistad* de V. Muradeli.

una cacofonía, un caótico amontonamiento de sonidos. Esta música huele intensamente a la actual música modernista burguesa de Europa y América, que refleja el marasmo de la cultura burguesa, la total negación del arte musical, el atolladero en que se encuentra.

También es un indicio esencial de la tendencia formalista la renuncia a la música y al canto polifónicos, basados en la conjugación simultánea y en el desarrollo de diversas líneas melódicas independientes, y la afición a una música y un canto monótonos, unisonos, en parte sin palabras, lo que constituye una infracción de la estructura de la música y del canto polifónicos, propia de nuestro pueblo, y conduce al empobrecimiento y a la decadencia de la música.

Desdeñando las mejores tradiciones de la música clásica rusa y occidental, rechazando estas tradiciones como "caducas", "pasadas de moda", "conservadoras", tratando con arrogancia de partidarios de un "tradicionalismo primitivo" y de "epigonismo" a los músicos que procuran asimilar y desarrollar concienzudamente los métodos de la música clásica, muchos músicos soviéticos, en busca de una innovación mal entendida, se han apartado en su obra del interés y del gusto artístico del pueblo soviético, se han encerrado en un círculo estrecho de especialistas y de sibaritas musicales, han rebajado el alto papel social de la música y han reducido su significación, circunscribiéndola a la satisfacción de los gustos perversos de individualidades estetizantes.

La tendencia formalista en la música soviética ha engendrado en una parte de los músicos soviéticos un gusto unilateral por las formas complejas de la música sinfónica instrumental sin texto y una actitud despectiva hacia géneros musicales como la ópera, la música coral, la música popular para pequeñas orquestas, para instrumentos nacionales, conjuntos vocales, etc.

Todo ello conduce inevitablemente a la pérdida de las bases de la cultura vocal y de la maestría dramática y a que los músicos se desacostumbren de escribir para el pueblo, como lo demuestra el hecho de que en los últimos tiempos no se haya compuesto una sola ópera soviética a la altura de la ópera clásica rusa.

El divorcio de algunas figuras de la música soviética y el pueblo ha llegado al extremo de difundirse entre estos músicos la "teoría" podrida de que, si el pueblo no comprende la obra de muchos compositores soviéticos contemporáneos, esto se explica porque el pueblo "no se ha desarrollado" todavía hasta la comprensión de su música complicada, que la entenderá dentro de cien años y que no debe uno inquietarse si algunas obras musicales no encuentran oyentes. Esta teoría en absoluto individualista, radicalmente contraria al pueblo, ha contribuido en mayor grado todavía a que algunos compositores y críticos musicales se aislen del pueblo, de la crítica de la opinión soviética y se encierren en su cascarón.

El cultivo de todas estas opiniones y otras similares origina un perjuicio extraordinario al arte musical soviético. La actitud de tolerancia para

con estas opiniones equivale a difundir entre las grandes figuras de la cultura musical soviética tendencias que le son ajenas y que llevan a un atolladero en el desarrollo de la música, a la anulación del arte musical.

La tendencia viciosa, antipopular y formalista en la música soviética ejerce también funesta influencia en la preparación y educación de jóvenes compositores en nuestros conservatorios y, en primer lugar, en el Conservatorio de Moscú (director camarada Shebalin), donde domina la tendencia formalista. No se inculca en los estudiantes el respeto por las mejores tradiciones de la música clásica rusa y occidental, no se educa en ellos el amor al arte popular, a las formas musicales democráticas. La obra de muchos discípulos del Conservatorio es una imitación ciega de la música de D. Shostakovich, de S. Prokófiev y otros.

El Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS hace constar la situación completamente intolerable de la crítica musical soviética. Entre los críticos ocupan una situación dirigente los enemigos de la música realista rusa, los partidarios de la música decadente y formalista. Estos críticos presentan como un "nuevo adelanto de la música soviética" cada obra de Prokófiev, de Shostakovich, de Miaskovski, de Shebalin y ensalzan en esta música el subjetivismo, el constructivismo, el individualismo extremo, la complicación profesional del lenguaje, es decir, precisamente lo que debe ser criticado. En lugar de batir las opiniones y las teorías nocivas y ajenas a los principios del realismo socialista, la propia crítica musical coopera a su difusión, alabando y haciendo pasar por "avanzados" a los músicos que se atienen en su obra a falsas tesis artísticas.

La crítica musical ha dejado de interpretar el punto de vista de la opinión soviética, el punto de vista del pueblo, y se ha convertido en el altavoz de ciertos músicos. En vez de desarrollar una crítica objetiva, basada en firmes principios, algunos críticos musicales, rigiéndose por consideraciones de amistad, han empezado a complacer y a humillarse ante tales o cuales líderes musicales, encomiando su obra por todos los medios.

Todo esto significa que entre una parte de los músicos soviéticos aún no han sido extirpadas las supervivencias de la ideología burguesa, nutridas por la influencia de la decadente música moderna de la Europa Occidental y de América.

El Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS considera que esta situación desfavorable en el frente de la música soviética es el fruto de la orientación desacertada que el Comité de Bellas Artes afecto al Consejo de Ministros de la URSS y el Comité Organizador de la Unión de Músicos Soviéticos han seguido en el terreno de la música soviética.

En vez de desarrollar en la música la tendencia realista, cuyas bases son el reconocimiento del inmenso papel progresivo de la herencia clásica y, en particular, de las tradiciones de la escuela musical rusa, la utilización de esta herencia y su desarrollo ulterior, la conjugación en la música de un rico contenido con la perfección artística de la forma musical, la vera-

cidad y el realismo de la música, su hondo vínculo orgánico con el pueblo y con su música y sus canciones, la alta maestría profesional, compaginada con la sencillez y la fácil comprensión de las obras musicales, el Comité de Bellas Artes afecto al Consejo de Ministros de la URSS (camarada Jrápchenko) y el Comité Organizador de la Unión de Músicos Soviéticos (camarada Jachaturián) han estimulado, en realidad, la tendencia formalista, ajena al pueblo soviético.

El Comité Organizador de la Unión de Músicos Soviéticos se ha convertido en el instrumento de un grupo de músicos formalistas, ha pasado a ser el vivero fundamental de las tergiversaciones formalistas. En el Comité Organizador se ha creado una atmósfera viciada, faltan las discusiones sobre temas y cuestiones de arte. Los dirigentes del Comité Organizador y los críticos musicales agrupados en torno a ellos elogian las obras antirrealistas, modernistas, indignas de apoyo, mientras que los trabajos que se distinguen por su carácter realista, por el afán de proseguir y desarrollar la herencia clásica, son declarados secundarios, pasan inadvertidos y son tratados con desprecio. Los músicos que presumen de "innovadores", de "archirrevolucionarios" en el terreno de la música, se manifiestan en su actividad en el seno del Comité Organizador como campeones del conservadurismo más atrasado y cerril, revelando una altiva intolerancia para con las más leves manifestaciones de la crítica.

El CC del PC (b) de la URSS considera que esta situación y esta actitud hacia las tareas de la música soviética por parte del Comité de Bellas Artes afecto al Consejo de Ministros de la URSS y del Comité Organizador de la Unión de Músicos Soviéticos no pueden continuar siendo toleradas, ya que originan un daño extraordinario al desarrollo de la música soviética. En los últimos años se han elevado considerablemente las inquietudes culturales y los gustos artísticos del pueblo soviético. El pueblo soviético espera de los músicos obras de alta calidad y de envidia ideológica en todos los géneros: en el terreno de la ópera y de la música sinfónica, en la creación de canciones, en la música de coros y de baile. En nuestro país se ha ofrecido a los compositores ilimitadas posibilidades y todas las condiciones necesarias para un auténtico florecimiento de la cultura musical. Los compositores soviéticos tienen un auditorio como no conoció ningún músico del pasado. Sería imperdonable no utilizar todas estas riquísimas posibilidades y no dirigir los esfuerzos artísticos por el camino correcto, por el camino realista.

El CC del PC (b) de la URSS resuelve:

1] Condenar la tendencia formalista en la música soviética como una tendencia antipopular, que conduce, en realidad, a la anulación de la música.

2] Proponer a la Dirección de Propaganda y Agitación del CC y al Comité de Bellas Artes que procuren enmendar la situación en que se halla la música soviética, eliminar las deficiencias señaladas en la presente resolución del CC y asegurar el desarrollo de la música soviética en la ten-

dencia realista.

3] Exhortar a los músicos soviéticos a imbuirse de la conciencia de las elevadas demandas que el pueblo soviético formula a la obra musical y, apartando de su camino todo cuanto debilita nuestra música e impide su desarrollo asegurar un incremento tal del trabajo creador, que haga avanzar rápidamente la cultura musical soviética y conduzca a la producción, en todos los terrenos del arte musical de obras valiosas de alta calidad, dignas del pueblo soviético.

4] Aprobar las medidas de organización adoptadas por los organismos competentes del Partido y soviéticos para la mejora de la música.³

³ Después del XX Congreso del PCUS, se ha considerado en la URSS que las resoluciones de 1946-1948 contenían algunas inexactitudes y caracterizaciones infundadas de algunos escritores y artistas soviéticos, y, en particular, de los compositores Shostakovich, Prokófiev, Shebalin y otros. También se ha considerado erróneo hablar de la existencia en los años 40 de toda una tendencia formalista como tendencia dominante. Con el fin de rectificar estas inexactitudes y errores el CC del PCUS adoptó una resolución especial el 28 de mayo de 1958 "Sobre la rectificación de los errores cometidos en la apreciación de las óperas *La gran amistad*, *Bogdan Jmelinski* y *De todo corazón*" en la que esos errores e inexactitudes se atribuyen a la situación creada por el culto de la personalidad de Stalin. Sin embargo, tanto en los libros de estética como en los trabajos publicados durante la última década en revistas, en los que se refleja la concepción dominante en las cuestiones de arte y literatura, se revalidan las ideas fundamentales de las resoluciones de 1946-1948 y se considera que, como antes, siguen teniendo una gran importancia para el desarrollo del arte soviético y de otros países socialistas basado en los principios del realismo socialista.

BERTOLT BRECHT DEL REALISMO BURGUÉS AL REALISMO SOCIALISTA

EL PASO DEL REALISMO BURGUÉS AL REALISMO SOCIALISTA*

La novela realista burguesa —cuyo estudio se recomienda actualmente a los escritores socialistas— contiene muchas cosas que deben aprenderse. Encontramos en ella una técnica que permite la exposición de complicados procesos sociales. Gracias a esta técnica es posible dar cuenta de la diferenciada (“rica”) psique del hombre burgués. La renuncia que hacen estos escritores a un exceso de opinión en favor de una *exposición*, lo más amplia posible, *de grandes cantidades de material*, permite al lector tener cuadros bastante ricos de una época. Se trata de un renunciamiento a la opinión burguesa. Mas los cuadros descritos no son de ninguna manera completos y, por lo general, el punto de vista burgués se mantiene. Este tipo de exposición impide casi todo intento de conformar con él una opinión no burguesa (es decir, antiburguesa). He aquí una de las razones que vuelven tan difícil para los escritores socialistas la adopción de técnicas propias de los realistas burgueses.

La técnica no es algo “externo”, que pueda separarse de la tendencia. El escritor socialista no se inclina sin más a ceder al lector materiales que éste pueda usar como materia prima para abstracciones de cualquier índole. Aunque el socialismo se haya vuelto “la sangre misma” del escritor socialista y hayan “caído” para él las barreras que impone el modo burgués de producción (no sólo literaria) al escritor burgués, de todas maneras su conciencia política permanece mucho más despierta que la de éste, el mundo sigue para él empeñado en un desarrollo violento y la planificación, traída por el socialismo al modo de producción, juega también un papel en su obra.

Una crítica cuidadosa del realismo burgués revela que muchos componentes esenciales de este modo de escribir resultan inservibles para el escritor socialista. Toda la técnica de la identificación afectiva de la novela burguesa entra en una crisis mortal. El individuo —en quien debía llevarse a cabo la identificación afectiva— se ha transformado. Mientras mayor es la claridad con que se comprende que el destino del hombre es el hombre y mientras más predomina la convicción de que el medio de alcanzarlo es la lucha de clases, más radicalmente fracasa la vieja técnica burguesa de la identificación afectiva. Pese a sus gritos de que sin

* En: *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo II, pp. 208-211. Trad. de Bolívar Echevarría.

ella es imposible todo arte y toda vivencia artística, cada vez se presenta más claramente como una técnica históricamente condicionada.

Mantenemos, por supuesto, la tarea de exponer procesos sociales complicados: si la identificación afectiva, concentrada en un individuo-eje, entró en crisis, es precisamente porque estorbaba para dicha exposición. Ya no se trata solamente de entregar en la novela una cantidad suficiente de motivos reales para las conmociones anímicas de los hombres: es el mundo el que nos parece insuficientemente reproducido cuando aparece tan sólo en el espejo de los sentimientos y las reflexiones de un héroe. El complejo total de la causalidad social no se deja ya utilizar como mero incitador de vivencias anímicas. Con ello no se desconoce el valor que tienen las representaciones de procesos psíquicos o, en general, de individuos: por supuesto que subsisten las vivencias anímicas de los lectores. De lo que se trata aquí es, nuevamente, de que la vieja técnica entró en crisis precisamente porque no permitía una conformación satisfactoria de individuos en la lucha de clases y porque sus vivencias anímicas no situaban al lector en la lucha de clases sino lo sacaban de ella.

El paso de la novela realista burguesa a la novela realista socialista no es una cuestión puramente técnica ni es una cuestión formal; y esto, aunque se trata de una transformación extraordinaria de la técnica de escribir. Es simplemente imposible que un modo de exposición permanezca *in toto* intacto (como "el" modo realista) y sólo acontezca un reemplazo del punto de vista, por ejemplo, del burgués por el socialista (esto es, proletario). No basta con organizar la identificación afectiva en el proletario en vez de hacerlo en el burgués: es toda la técnica de la identificación afectiva la que ha entrado en crisis. (En principio, no es imposible imaginar una novela burguesa de identificación afectiva con un proletario.) El estudio de la novela realista burguesa es muy valioso: pero sólo si se emprenden los difíciles análisis que hemos mencionado.

REALISMO, FASCISMO, SOCIALISMO*

Para todo el mundo debe estar claro el carácter revolucionario que tiene un comportamiento realista en literatura, cuando se trata de países sometidos al fascismo o que están siendo llevados a él. Es considerable la antipatía que sienten los gobiernos fascistas por la literatura realista. No esperan nada bueno del escritor que deja hablar a la realidad. Critican la "literatura del asfalto", sirviéndose para ello de campos de concentración. La falta de fe en un caudillaje místicamente infalible, la enérgica insistencia en el testimonio de los hechos, la investigación consecuente de lo remediable de la miseria, la revelación del papel improductivo del aparato bélico, el simple hecho de nombrar la clase verdaderamente productiva, todo esto indigna a esos gobiernos. Para decirlo con alguna exageración: el que se pronuncie la frase "dos por dos son cuatro" despierta ya en dichos países

* En: *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo II, pp. 215-216.

la desconfianza y la inquietud. Para la literatura, no hay divisa mejor que esta, de un gran país: ¡Escribid la verdad! ¡Sed realistas! Un país que puede renunciar a ilusiones y en el que toda verdad tiene lugar y función, ¡Un país que puede dirigirse al realismo de sus masas trabajadoras! Donde la construcción se realiza en base a ideas sencillas, útiles; donde basta comprender para estar de acuerdo. Donde el que se apasiona no pierde el sentido de la realidad ni el que permanece sereno pierde por eso el impulso.

EL REALISMO SOCIALISTA*

El concepto de realismo socialista no debería extraerse simplemente de obras artísticas o modos de representación ya existentes. El criterio no debería consistir en precisar si una obra o una representación se parece a obras y representaciones que figuran dentro del realismo socialista, sino en averiguar si dicha obra es socialista y es realista.

Aunque propugnen la acentuación y la sublimación artística de lo típico (lo históricamente significativo), los realistas no están por la representación deformadora o insuficiente de la realidad. Desean representaciones objetivas, no objetivistas. Las representaciones objetivistas se desentienden del momento subjetivo del artista, de su voluntad dirigida hacia la constante transformación productiva de las circunstancias y las condiciones dadas; ofrecen imágenes que no impulsan la transformación y el desarrollo.

1] El arte realista es arte combativo. Combate las concepciones falsas de la realidad y los impulsos que se oponen a los intereses reales de la humanidad. Vuelve posibles las concepciones correctas y fortalece los impulsos productivos.

2] Los artistas realistas acentúan lo sensorial, lo "terrenal", lo típico en su sentido más alto.

3] Los artistas realistas acentúan el momento del devenir y del dejar de ser. En todas sus obras, ellos piensan históricamente.

4] Los artistas realistas representan las contradicciones en los hombres y en sus relaciones mutuas y muestran las condiciones en que se desarrollan unos y otras.

5] Los artistas realistas se interesan por los cambios en los hombres y en sus relaciones, por los cambios paulatinos y por el resultado de éstos, los cambios bruscos.

6] Los artistas realistas representan en sus obras el poder de las ideas y la base material de las ideas.

7] Los artistas realistas-socialistas son humanistas, es decir amigos de los hombres, y representan las relaciones humanas de una manera tal, que fortalecen los impulsos socialistas. Éstos se fortalecen cuando se presenta una comprensión practicable del mecanismo social y cuando ellos mismos —los

* En: *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo III, pp. 216-218, y *Schriften zum Theater*, tomo VII, p. 313.

impulsos— se ven transformados en placeres.

8] Los artistas realistas-socialistas tienen una actitud realista no sólo ante sus temas sino también ante su público.

9] Los artistas realistas-socialistas tienen en cuenta tanto el nivel de educación y el origen de clase de su público como el estado de la lucha de clases.

10] Los artistas realistas-socialistas tratan la realidad desde el punto de vista de la población trabajadora y de los intelectuales aliados con ella, que están por el socialismo.

ACERCA DEL REALISMO SOCIALISTA*

La consigna *Realismo Socialista* tiene sentido, es práctica, productiva, cuando se la especifica de acuerdo con una época y un lugar. Significa, allí donde ya se construye el socialismo, que el escritor apoya su construcción, investigando para ello la realidad y reproduciéndola (pues, según Bacon, sometiéndose a la naturaleza se la domina). Significa, allí donde se lucha por la construcción del socialismo, que el escritor apoya esta lucha, investigando para ello la realidad y reproduciéndola. Esta consigna vuelve posibles criterios de alto valor, criterios que no provienen del campo formal, estético. (¿Se trata de que el escritor apoye la construcción del socialismo, a sus constructores, la lucha por el socialismo, de que capte la realidad, o acaso se trata solamente de que cree ilusiones, simplifique las tareas, etc.?) Si es ya el caso de la construcción del socialismo —que es, por supuesto, una lucha constante contra sus enemigos—, no hay duda de que deben intervenir además otros criterios, criterios de índole estética, formal: el perfeccionamiento de las artes, el desarrollo de la producción artística, en la más amplia escala, son elementos que pertenecen indudablemente a la construcción del socialismo. En este caso se presenta la cuestión acerca de la *herencia cultural*. Se llega a un enfrentamiento con los elementos culturales que han quedado: documentos de una cultura dominada por otra clase, una clase enemiga. Todo lo que fue producido se encuentra en ella; se tiene ante sí la última etapa, alcanzada bajo dominio y control burgueses, pero representante de los últimos logros alcanzados por la humanidad entera. Es claro que después de una victoria, en una situación en que las luchas que aún quedan pueden llevarse a cabo desde posiciones ventajosas, en que toda la base económica y política de la cultura se encuentra en una violenta transformación dirigida hacia el socialismo, el enfrentamiento con los restos de la cultura burguesa tiene que ser diferente de lo que fue en la época de lucha anterior a la victoria.

Llevaría a una terrible atrofia de la gran consigna *Realismo Socialista*, si en este caso se pretendiera, por ejemplo, copiar mecánicamente la consigna de Stalin para la política de nacionalidades (*Contenido Socialista, Forma Nacional*) y se propusiera algo así como una consigna *Contenido*

* En: *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo II, pp. 211-214.

Socialista-Forma Burguesa. En la política de nacionalidades, la consigna *Forma Nacional* es completamente revolucionaria. Significa la liberación de las naciones sometidas, el despertar de sus fuerzas productivas; significó que las naciones oprimidas oyeran hablar al socialismo en su idioma, desencadenó sus fuerzas culturales. La consigna *Forma Burguesa* sería simplemente reaccionaria. Sólo significaría una banalidad: *nuevo contenido en viejos odres*. La inteligente actitud de Stalin frente a Mayakovsky, gran destructor de formas, y su interesante observación de que los poetas tienen que ser ingenieros del espíritu, deberían bastar a nuestros críticos para alejarlos de tales generalizaciones y transposiciones chuecas. El carácter manifiestamente alejado de todo tiempo y lugar, que tienen de hecho los ensayos de algunos de nuestros críticos, proviene de que sacan sus criterios de todas partes menos de la lucha misma. Aprender de Balzac, bien, pero ¿para qué? La pregunta tiene su razón de ser (para Mayakovsky no sería necesaria). Si *formalismo* significa buscar siempre nuevas formas para un contenido siempre igual, también quiere decir mantener la vieja forma para un nuevo contenido. Nuestros críticos deben estudiar las condiciones de la lucha y desarrollar su estética a partir de ellas. De lo contrario, estando en lucha como estamos, de nada nos sirve su estética. Yo mismo, por ejemplo, comencé con formas viejas y convencionales en todos los campos de la literatura y el teatro. En lírica con el *lied* y la balada. En teatro con la pieza naturalista en cinco actos. En novela con la fábula de múltiple conflicto. Pero la lucha me condujo hasta nuevas formas. Luchando, el viejo modo de escribir me estorbaba. He estudiado muchos modos de escribir, pero me niego a comprender aquellas opiniones gratuitas sobre literatura, que no tienen en cuenta las necesidades de la lucha. ¿Y por qué no va a sucederles lo mismo a otros? Me parece que puedo ver bien las ventajas que ofrece a nuestra lucha el modo de escribir de la novela burguesa del siglo pasado; aprendí de ella tanto como me fue posible. Pero veo también sus desventajas —y son inmensas—. De esto resulta una actitud complicada respecto a los realistas de la literatura burguesa. Los reconozco, me gustan algunas de sus obras, aprendo de ellos, me preocupo por alcanzar el nivel general al que ascendió con ellos la humanidad occidental. Pero también es necesario superarlos. Y no se trata simplemente de una cuestión de potencia artística. Todo depende de si somos capaces de responder a las condiciones de *nuestra* lucha. No son suficientes, ni mucho menos, los principios formales que podemos extraer de las obras típicas del realismo burgués, del realismo capitalista e imperialista en la literatura. A todo el que lucha por el socialismo se le revelará fácilmente el carácter histórico, temporalmente finito e irrepitable de este modo de escribir. El carácter capitalista e imperialista de su “contenido” se traduce en su “forma”. Nuestros críticos deben reconocer que seguirán haciendo *crítica formalista* mientras no logren o se resistan a tratar las cuestiones formales teniendo en cuenta las condiciones de nuestra lucha por el socialismo.

SOBRE EL REALISMO*

Es muy difícil escribir para realistas: esto hay que repetírselo a uno mismo cuando se escribe para proletarios. No basta, de ninguna manera, producir naturalismo.

El naturalismo se parece al realismo como la sofística a la dialéctica, o mejor: como el materialismo mecanicista vulgar al materialismo dialéctico.

* En: *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo II, p. 215.

KRZYSTOF-TEODOR TOEPLITZ LA IDEOLOGÍA REALISTA SOCIALISTA*

A mi modo de ver, la cuestión que se plantea más frecuentemente respecto al realismo socialista es la divergencia existente entre la teoría y la práctica de ese movimiento: la teoría, según la cual la literatura realista-socialista sería la heredera efectiva y dialécticamente superior del mejor patrimonio cultural de la humanidad progresista, y la práctica, que no confirma las previsiones de la teoría, y que más bien testimonia lo contrario.

Esta cuestión ya fue discutida en un momento en que nadie se arriesgaba a hacer una crítica a fondo del realismo socialista y en que incluso era de buen tono comprobar, en el marco mismo de la crítica realista-socialista, la existencia de una diferencia fundamental entre las realizaciones artísticas (buenas o malas) y los principios de la teoría. Pero las comprobaciones de este género partían de la convicción inquebrantable de que la teoría era buena y correcta y que habría de ser eficaz: toda la responsabilidad de las manifestaciones insuficientes caía sobre la práctica que no ajustaba adecuadamente su paso a la teoría o no había asimilado con bastante celo los modelos propuestos.

Era, pues, la época en que dominaba el principio: "Si los hechos no concuerdan con la teoría, tanto peor para ellos."

Esta divergencia entre los postulados teóricos y sus efectos reales era considerada como una falla pasajera que, algún día, en una fecha que no se precisaba, habría de ser superada con la afluencia de obras de alto valor artístico, creadas conforme a lo prescrito por las recetas realistas-socialistas. Mientras llegaban esas obras, la crítica observaba durante cierto tiempo una actitud intransigente y categórica con respecto a la realidad literaria existente, a la que se le aplicaba un solo patrón: ¿ha alcanzado ya la obra el nivel postulado, o todavía no?

Al cabo de algún tiempo se vio que esta actitud era evidentemente estéril y aparecieron tendencias al compromiso que se manifestaron de dos modos. El primero consistía en conceder el título de obras dignas del realismo socialista a realizaciones todavía imperfectas que llenaban algunas de las condiciones de la teoría; se rebajaban así los criterios que originalmente se habían observado sin compromiso alguno ni concesiones. El segundo estribaba en forjar la fórmula según la cual el realismo socialista no es un estilo ni un canon sino un método creador, concebido de manera

* Del ensayo "El crepúsculo de los Profetas" publicado en la revista polaca *Nowa Kultura*. Reproducido en *Les Temps Modernes*, París, núms. 132-133, febrero-marzo de 1957, pp. 1234-1255.

sumamente general y bastante vaporosa, en el marco del cual caben obras muy diferentes. Al no disponerse de obras nacidas por entero del espíritu de la doctrina, esta fórmula servía para anexas bajo su bandera muchas obras excelentes que, en verdad, no tenían gran cosa que ver con los cánones del realismo socialista pero que influían muy sugestivamente sobre aquellos a los que iban dirigidas y que podían constituir una cómoda justificación para el realismo socialista. Fue así como ingresaron en el panteón realista-socialista Brecht, Eluard, muchos poemas de Mayakovsky, la pintura mexicana, los films de Eisenstein y otras muchas que no realizaban en absoluto los principios del nuevo movimiento y que constituían para él un expediente cómodo aunque nunca fueran consideradas —y esto es digno de notarse— como precedentes o modelos que debieran ser imitados.

Pero siempre, a despecho de los correctivos aportados, el esquema seguía en pie: la teoría es buena; es la práctica la que no la sigue.

MISTERIOS Y PRÁCTICAS

“Toda vida social es esencialmente práctica. Todos los misterios que inducen a la teoría al misticismo encuentran su solución racional en la práctica humana y en la comprensión de esta práctica”, escribía Marx en su *Tesis* (8) sobre Feuerbach. Este principio se aplica también, evidentemente, a los fenómenos de la vida social constituidos por las teorías y doctrinas literarias. El realismo socialista no es una excepción. Independientemente, pues, de las consignas que lance, de tales o cuales formulaciones, independientemente en fin de la actitud subjetiva de muchos representantes de este movimiento, la aparición del realismo socialista en la realidad social e histórica concreta debía decidir su suerte y determinar la “solución racional” de ésta.

Los principios fundamentales del realismo socialista no eran nuevos, pese a las apariencias, en la historia de la civilización. Vincular la literatura y el arte a la lucha que libra una clase social en ascenso, es un postulado que se remonta bastante hacia atrás. Se ha dado, en efecto, una literatura que sostenía las tendencias progresistas de la burguesía en lucha contra el feudalismo. Ha habido la literatura de la época de la gran Revolución Francesa que apoyaba las tendencias de la burguesía moderna.

Consecuentemente, en el momento en que el proletariado emergía en el primer plano de las luchas de clase contra la burguesía, tenía que surgir —y surgió efectivamente— una literatura que apoyaba el programa de transformación social, una literatura como la que postulaba el realismo socialista, pero que se había formado mucho antes y con independencia de las fórmulas oficiales de esa doctrina. El principio según el cual el arte debe acompañar a la revolución (que es el principio más general del realismo socialista) no era nuevo ni particularmente revelador: más bien derivaba lógicamente de la historia de la civilización y de la sociedad.

Podría decirse lo mismo de otros fundamentos de la teoría realista-socialista, por ejemplo de la necesidad del “carácter típico” que era de rigor

en el arte universal, durante largos siglos, antes de que dicha teoría lo convirtiera en canon, y otro tanto cabría decir de la concordancia realista entre contenido y forma —lo que es evidente en el arte y es propio de todo fenómeno artístico; de la reproducción también evidente e íntegra de la realidad en el arte y, finalmente, de la forma nacional y de sus lazos con la vida del pueblo.

Visto con los ojos de un observador de hoy día, el “viraje” operado por el realismo socialista no ha aportado, pues, absolutamente nada nuevo en los puntos fundamentales, y en sus dimensiones puramente teóricas no ha sido ni un viraje ni un descubrimiento. Por otro lado, los fundadores de esta ideología artística lo sabían muy bien al invocar la herencia secular de la humanidad. Así, pues, todos los intentos de examinar el realismo socialista o de polemizar con él en el terreno de la teoría “pura”, se hallan condenados a la esterilidad o al verbalismo, o vienen a abrir puertas ya abiertas hace tiempo y por las cuales camina el arte desde hace ya siglos. En consecuencia, sólo podemos comprender la significación verdadera del realismo socialista, situándolo en el contexto de la realidad histórica y ajustándolo a la práctica viva. En pocas palabras, reduciendo el misterio a la práctica. Pero aquí hay que referirse a los componentes históricos del “viraje constituido por el realismo socialista” en el espíritu de la tesis fundamental del marxismo de acuerdo con la cual no existe la verdad absoluta, y la verdad siempre es concreta, es decir, histórica.

Como es sabido, el realismo socialista en tanto que ideología dominante, fue proclamado por primera vez en la URSS en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934. Sus rasgos fundamentales habían sido ya esbozados por Stalin en su famoso encuentro con los escritores en el apartamento de Gorki, y fueron desarrollados en el informe presentado por este último en el citado congreso.

Antes de proseguir, reparemos en este dato elocuente: 1934. Es el año en que se reunió el XVII Congreso del Partido, llamado el “Congreso de los Vencedores”, y cuyo trágico “final” acaba de ser revelado por el reciente informe de Nikita Jruschov al XX Congreso del PC de la Unión Soviética. A la luz de lo que hoy sabemos, el XVII Congreso (pocos miembros del cual están aún en este mundo), constituyó una amenazadora “obertura” a una serie de actos de terror que tendían a destruir la oposición anti-staliniana, o un “preludio” a los grandes procesos de Moscú y a otras medidas posteriores después del cambio de orientación de la política soviética.

A la luz de este cotejo, el encuentro de Stalin con los escritores en casa de Gorki —al igual que el propio Congreso de Escritores— adquiere un matiz peculiar: era una de las batallas que tendían a subordinar el arte a la nueva orientación y a neutralizar los elementos de la oposición capaces de alzar su voz en los medios artísticos. Esta hipótesis se halla confirmada tanto por el desarrollo del Congreso como por sus consecuencias y, en definitiva, por el destino ulterior del realismo socialista como línea práctica del arte. El desarrollo del Congreso distó mucho de ser armónico. Junto

con Gorki tomaron la palabra Bujarin y Radek para presentar tesis opuestas, lo que demuestra la agudeza de la lucha. El epílogo de los debates se llevó a cabo fuera de la sala de sesiones. En resumen, el cuadro que la historia oficial de la literatura soviética ha trazado de este acontecimiento es, sin embargo, el siguiente:

“El Congreso proclamó la unión de la literatura y la vida, así como el deber de los escritores de apoyar la lucha del pueblo soviético por el socialismo.”

Cuando consideramos esta consigna en la perspectiva del desarrollo del arte soviético después de la Revolución de Octubre, resulta un tanto extraña. ¿Es que el anhelo expresado en el Congreso no se había cumplido ya en aquel tiempo? En la Unión Soviética ya existía entonces un arte y una literatura revolucionarios vigorosos, excelentes, que gozaban de una reputación mundial y reaccionaban de un modo muy vivo y actual ante la realidad soviética. Baste recordar que el Congreso se celebraba cuatro años después de la muerte de Mayakovsky, en un momento en que su obra había sido asimilada ya plenamente, en el que escribían Pilniak, Isaac Babel, Ehrenburg, Ilf y Petrov, y en el que trabajaban artistas de la talla de Eisenstein, Pudovkin, Deineka, Meyerhold, Vajtánov, Prokófiev y Shostakovich. Había, pues, realmente, en la Unión Soviética un arte revolucionario y más ligado a la realidad que nunca en este país desde la época de Gogol, Saltykov-Schedrin y Belinsky. Así pues, la consigna lanzada por el Congreso resultaba, en este contexto, anacrónica y, aparentemente, incomprendible, lo que indica que tras ella se ocultaban problemas mucho más complejos que los que presentaba en apariencia.

LA LUCHA ENTRE DOS CORRIENTES DE LA CULTURA REVOLUCIONARIA

La lectura del informe de Gorki y del discurso de Zhdánov arroja cierta luz sobre estos problemas. Es significativa, en particular, la intervención de Gorki.

En su informe no analiza ni juzga la situación del arte soviético de entonces ni trata por otro lado de polemizar con ninguna de las numerosas corrientes literarias de aquel tiempo. Trazando una línea bastante general del desarrollo de la civilización y de la cultura universal, pone el acento en un sector, por otra parte muy estrecho, de la literatura capitalista de la Europa Occidental, señalando en particular dos de sus caracteres decadentes: el hecho de que el héroe más frecuente de esta literatura se recluta cada vez más en el mundo de los criminales y el hecho de que el tipo mejor presentado y más exactamente estudiado por esa literatura sea el del “hombre inútil”, que se ha vuelto extraño a la sociedad y que se halla divorciado de ella pero que es incapaz de actuar. Al criticar esos fenómenos, Gorki no opone a ellos el ejemplo del arte comunista surgido en la Unión Soviética y no invoca el arte revolucionario de los tiempos de Lenin y de los años 20; trata los hechos como si no hubiesen existido en absoluto. No invoca a

Mayakovsky ni a ningún artista revolucionario soviético. En su polémica con la literatura capitalista, Gorki se refiere únicamente al arte popular, al arte "inculto", a las tradiciones populares, a la creación espontánea. "Quisiera, camaradas —dice—, llamarles nuevamente la atención sobre el hecho de que los héroes típicos más artísticamente perfectos y más vívida y profundamente concebidos fueron creados por el folklore, por la tradición oral del pueblo trabajador. Hércules, Prometeo, Mikula Selianovich, Sviatogor, el doctor Fausto, Vasilisa el muy sabio, el Irónico feliz, Juan el Tonto y, finalmente, "Petruchka", que derrota al médico, al cura, al policía, al diablo, e incluso a la muerte, son perfectos a su manera, y en su creación, la razón y la intuición, el pensamiento y el sentimiento están armoniosamente unidos."

Seguramente una antítesis de este género procedía del carácter mismo del espíritu de Gorki, de sus predilecciones e ideales estéticos, y no hay motivo para poner en tela de juicio su honradez subjetiva. Sin embargo, esta orientación, trazada en la situación concreta, objetiva, del Primer Congreso de Escritores, podía acarrear —y acarreó efectivamente— efectos muy definidos. Se convirtió en la consigna de la ruptura con la corriente cultural que se desarrollaba en la URSS y de la instauración de una nueva corriente, salida de otras fuentes.

El Primer Congreso de Escritores Soviéticos ha sido el pivote en torno al cual se produjo la transformación de la política cultural seguida en tiempo de Lenin y, después de su muerte, por Lunacharsky, en la política staliniana dirigida por Zhdánov. Como hoy puede verse, ese viraje se efectuó con vistas a una maniobra política más amplia, consistente en el paso de la política leninista a la autocracia staliniana. Un detalle característico demuestra que ciertos medios estaban totalmente al tanto del verdadero sentido de ese viraje: en 1935 fueron suspendidos los Premios Lenin, y se decidió otorgar nuevas recompensas en materia artística, los Premios Stalin.

Como es sabido, el carácter esencial de la línea leninista era su racionalismo y su espíritu democrático, el examen de los móviles esenciales de la revolución en una amplia discusión ideológica y en la utilización del esfuerzo intelectual y creador colectivo para llevar a cabo una política revolucionaria flexible, realista y fundada en un análisis fiel de la realidad. Al seguir semejante política y liberar la enorme energía de un pueblo entero, Lenin insistía mucho en los elementos culturales, en el progreso de la civilización, en la formación y el enriquecimiento cultural de una élite intelectual revolucionaria. Basta hojear, aunque sea rápidamente, los documentos culturales de la época leninista para darse cuenta de la importancia que daban Lenin y Lunacharsky al desarrollo de un arte sensible a la inteligencia, despierto para la moral, capaz de contribuir con su mensaje al desenvolvimiento del Estado socialista, enriqueciendo la discusión sobre las vías de transformación de la sociedad...

Esta tendencia se volvió cada vez más incómoda a medida que se evo-

lucionaba hacia la autocracia staliniana. O peor aún: se convirtió en una amenaza efectiva para las medidas que se iban a tomar con la mira de liquidar la democracia interna del partido, destruir la oposición anti-staliniana y consolidar el sistema staliniano. En dicha tendencia había un elemento peligroso, incendiario, que constituía una reserva potencial para la oposición. Respondía, pues, al interés del sistema staliniano acabar de una vez, lo más pronto posible, con la actividad artística de la época leninista. Como se sabe, esta acción que se desplegó paralelamente a medidas análogas adoptadas en otros dominios de la vida social, no se limitó a discutir y convencer, sino que recurrió también a medios policíacos, privando de la libertad, e incluso de la vida, a hombres como Pilniak, Babel, Meyerhold o nuestro compatriota, el polaco Bruno Jasienski.

La tarea siguiente (o más bien paralela a la liquidación del leninismo en la cultura) fue la institución de nuevos cánones estéticos y la búsqueda de nuevos grupos en los que pudiera apoyarse la realización de ese arte autocrático. Como suele ocurrir en los casos como éste, en que se ataca a los elementos racionalistas y democráticos, la elección debía recaer sobre las capas permeables a las mistificaciones y más atrasadas culturalmente.

El informe de Gorki suministró ciertas premisas a semejante maniobra. Gorki no abarca el conjunto de los problemas culturales en toda su complejidad: la transformación del arte popular, es decir, del folklore, en arte —valga la expresión— “culto”. Pasa en silencio la cuestión, tan viva en la época de Lenin, de las aspiraciones del proletariado y de los campesinos a elevarse culturalmente, lo que debía traer consigo— y trajo efectivamente— en las esferas artísticas, creaciones “ilustradas”, “intelectuales” desde el punto de vista formal, y coincidentes —desde el punto de vista ideológico— con las aspiraciones del pueblo. En el informe de Gorki, la creación popular sólo aparece en su aspecto simple y primitivo; el folklore. Esta imprecisión teórica tiene sus consecuencias prácticas. Se minimizan así los elementos y las capas que, en su esfuerzo por alcanzar la cultura, se elevan a la condición de creadores y destinatarios de un arte proletario innovador, audaz e intelectualmente maduro; y, sin quererlo, se hace ostentación de los medios atrasados que no han salido aún de la fase folklórica, del estado primitivo. Al mismo tiempo, en este informe, se escucha con sordina una nota muy característica y excepcionalmente peligrosa: la ausencia casi total de actitud crítica hacia las capas atrasadas en el Estado soviético. Por otro lado, se puede temer un nexo lógico entre esas dos tendencias del informe. La primera de ellas se oponía objetivamente a las viejas tradiciones de la cultura progresista.

EL LENINISMO Y SU LUCHA CONTRA EL ESPÍRITU RETRÓGRADO

Como es bien sabido, el arte ruso en sus más elevadas tradiciones democráticas revolucionarias libra una lucha sumamente encarnizada en dos frentes: contra el régimen zarista y contra el espíritu regresivo de ciertas esferas

de la burguesía, de la pequeña burguesía e incluso de las masas laboriosas populares. Baste recordar *El revisor* o *Las almas muertas* de Gogol, *Bosquejos de provincia* de Saltykov-Schedrin, *El poder de las tinieblas* de León Tolstoi, los escritos de Belinsky, Herzen, Chernichevsky, para convencerse de que los grandes escritores sociales se daban cuenta de que el régimen social injusto encontraba apoyo y medios de existencia en el retraso cultural, en el oscurantismo y la superstición. En la historia de Rusia, las medidas de los reformadores y los movimientos sociales progresistas fueron combatidos, más de una vez, por las "Centurias Negras"¹ reclutadas en las esferas más atrasadas culturalmente y que servían de instrumento de terror.

En su artículo "El orgullo nacional de los Grandes Rusos",² Lenin escribe: "Recordemos las palabras pronunciadas aquí hace medio siglo por el gran demócrata ruso Chernichevsky, que sacrificó su vida por la causa de la revolución: 'Desgraciada nación, nación de esclavos; de arriba abajo, todos son esclavos.' Los grandes rusos —esclavos, francos o encubiertos (esclavos respecto de la monarquía zarista), no gustan de evocar estas palabras. A nuestro juicio, en cambio, eran palabras de verdadero amor a la patria, de amor impregnado de tristeza por la ausencia de espíritu revolucionario en las masas de la población gran rusa."

El propio Lenin se daba cuenta perfectamente de las tendencias conservadoras, retrógradas, de la sociedad rusa, que frenaban el desarrollo revolucionario, incluso cuando surgían en las masas populares. Y, manteniendo posiciones firmemente revolucionarias y aspirando a que el pueblo se liberara por sí mismo, veía también un segundo frente de lucha, otro aspecto del problema.

"Esa masa —sobre todo los campesinos—" escribía en su artículo *Tolstoi y la lucha proletaria*, "ha demostrado en la revolución [la de 1905: *K. T. Toepfritz*] lo grande que era su odio a lo viejo, lo vivamente que sentía todo el peso del actual régimen, lo ingente que era su afán espontáneo de liberarse de él y de encontrar una vida mejor.

"Pero, al mismo tiempo, esa masa demostró en la revolución que en su odio no era lo bastante consciente, que en su lucha carecía de la consecuencia necesaria, que sus búsquedas de una vida mejor estaban limitadas por un estrecho marco."

El arte de la época de Lenin estaba abierto a todos estos grandes problemas. Podrían citarse numerosos y brillantes ejemplos de ello, aunque sólo fueran en la sátira el teatro de Mayakovsky, las novelas de Iif y Petrov, etc. Era, pues, un arte inspirado tanto por las tradiciones de la literatura rusa como por el espíritu democrático revolucionario y la orientación le-

¹ Sociedad secreta inspirada por el fanatismo religioso, político y racista y cuyos efectivos no eran evidentemente limitados.

² Que nosotros llamamos sencillamente rusos. Por oposición a los ucranianos (en otros tiempos llamados pequeños rusos) y a los bielorrusos (literalmente rusos blancos).

ninista en la construcción de una sociedad socialista, librando una lucha en dos frentes: contra el enemigo de clase y contra el espíritu regresivo en el seno de las masas populares, aunque subjetivamente fueran revolucionarias.

El viraje hacia el realismo socialista acarrió una decadencia brutal en las tendencias ilustradas y racionalistas, no sólo en la literatura sino también en la política y los demás dominios. Entre otros ejemplos de este retroceso, podría citarse éste verdaderamente absurdo y raro. En 1936, durante la celebración del proceso contra el "centro terrorista trotskista-zinovievista" ante el Colegio Militar del Tribunal Supremo de la URSS, el procurador Andrei Vishinsky hizo a Kámenev la acusación, entre otras, de haber escrito en 1934 un prólogo para *El Príncipe* de Maquiavelo, en el que ensalzaba los méritos de esta famosa obra del Renacimiento. Y esto sucedía quince años después de que Lenin hubiera escrito en *Pravda* un artículo titulado "Un libro escrito con talento" consagrado a una recopilación de cuentos (*Doce cuchillos en la espalda de la revolución*) debida a la pluma de "un guardia blanco rabioso casi hasta la demencia". El artículo de Lenin termina con estas palabras: "Algunos de sus relatos merecen, a mi modo de ver, ser reimpresos. Hay que estimular el talento." La comparación entre dos hechos notables muestra el agudo contraste entre el estilo de estas dos fases: la del leninismo racionalista y culto, y la del stalinismo.

Otra regresión del espíritu crítico con respecto a las tendencias retrógradas (con las que es fácil jugar en cierta política), se esboza en el momento de la guerra. En este momento, por razones tácticas, la personalidad de Stalin pasa al primer plano de una manera exagerada, al atribuírsele rasgos suprahumanos lo que constituye un sucedáneo del fideísmo; se observa al mismo tiempo el renacimiento de cierto nacionalismo, con el culto de personajes como Kutuzov y Suvorov, de los cuales no podría decirse (y sobre todo del primero) que fueron históricamente adalides del progreso. La literatura y el arte realista-socialista, de acuerdo con su papel y su vocación, apoyaban esas tendencias, viendo en ellas tal vez una necesidad de la situación creada por la guerra. Ello explica por qué, al día siguiente de la guerra, vuelven a dejarse oír las voces de un espíritu crítico. Pero para acallarlas de una vez pronto comienza el proceso brutal contra las revistas leningradenses *Svesdá* (La Estrella) y *Leningrad* y contra la obra de Sóschenko.³ Zhdánov descubre elementos hostiles y anti-soviéticos allí donde Sóschenko critica las manifestaciones de atraso cultural de ciertas capas de la población.

EN BUSCA DE UNA NUEVA VÍA

Los hechos antes citados son suficientes para llegar a una conclusión general: como línea artística monopolizadora, el realismo socialista ha cumplido la función práctica de neutralizar el arte ante los intentos de desviar

³ Colaborador de las revistas literarias de Leningrado.

a la URSS de la democracia socialista; ha sido el instrumento gracias al cual el arte debía servir para consolidar la dictadura. Consecuencia lógica: una lucha encarnizada tenía que librarse contra los elementos racionalistas y críticos en los medios artísticos, y se recurrió a la reanudación de los vínculos con la corriente más adecuada para cumplir esta tarea: la de la cultura de las capas retardatarias. El rebajamiento de los criterios artísticos, el destino de la obra a un público menos preparado, el renacimiento del gusto *burgués* en la pintura y las artes aplicadas, la resurrección de una especie de fideísmo, expresado por el culto de la personalidad, la resurrección de tradiciones poéticas definidas, de tendencias jesuíticas en la pedagogía, la negativa a discutir con las corrientes opuestas y a ampliar los contactos culturales e intelectuales: he ahí cuál ha sido la verdadera faz del realismo socialista, ideología literaria oficial del sistema staliniano. Y todo ello aparejado constantemente con la falta de crítica de las tendencias y capas retardatarias [...]

Todo lo que acabamos de decir tiene por objeto esbozar la orientación cultural general ligada a la historia del realismo socialista. Al analizar esta tendencia fundamental, no se puede dejar de advertir que, al ser puesta en práctica, ha tropezado con resistencias y dificultades de todo género; que muchos escritores durante este periodo han creado obras opuestas a esa tendencia y que se han atendido a una visión realista, revolucionaria de lo real en toda su complejidad. Entre ellas se alza, como un monumento, lleno de verdad y, cabe decir, reactio a todo servilismo, imperecedero y eterno, *Sobre el Don apacible* de Shólojov. Y otro tanto puede decirse de las obras de Boris Pasternak y de otros escritores que han vertido en sus escritos las tradiciones realistas e ilustradas del comunismo del tiempo de Lenin. Pero los hombres que crecieron en el seno de esas tradiciones se encontraban aislados en su mayoría y desplazados por los representantes de otra línea cultural, y sólo hoy vuelven a estar ante nuestros ojos.

EN EL TERRENO POLACO

Las observaciones anteriores no son más que nudos importantes en una red de cuestiones muy ramificada y muy compleja, pero pueden sernos de gran utilidad como introducción a los problemas polacos, que nos interesan primordialmente.

El "viraje" operado en Polonia en 1949 en el sentido del realismo socialista comprendía, indudablemente, algunos rasgos característicos antes señalados. Sin embargo, no se puede dejar de subrayar, a mi modo de ver, ciertas diferencias esenciales entre nuestro "viraje de Szczecin"⁴ de 1949 y el del año 1934. Estas diferencias corresponden, ante todo, a la situación de la literatura polaca distinta de la literatura soviética en aquella época. En 1934, como hemos dicho antes, existía en la URSS, una lite-

⁴ En Szczecin se celebró en 1949 el Congreso de Escritores que adoptó los principios del realismo socialista.

ratura revolucionaria viva y vigorosa que databa de los tiempos de Lenin, y contra ella apuntaba precisamente el viraje del realismo socialista. Este hecho marca una diferencia fundamental tanto en el desarrollo como en el carácter y en los efectos del “viraje” polaco. Recordemos en dos palabras la situación existente en el campo literario en el momento del Congreso de Szczecin. Podían distinguirse en las letras polacas cuatro grupos principales:

1o.] El grupo de escritores desligado de las transformaciones que se estaban operando, formado en su mayoría por la vieja generación, que, después de la guerra, volvieron a abordar los problemas que habían abordado antes, sin mostrarse particularmente sensibles a la conmoción social.

2o.] Un grupo de escritores que concebían los problemas sociales y artísticos nuevos como un “ajuste de cuentas intelectuales”, bastante abstrusos por esencia y alejados de los problemas fundamentales de la revolución; eran, sin embargo, escritores que sentían la necesidad de adaptarse a los tiempos nuevos.

3o.] Los escritores reagrupados en torno a la revista *Kuznisa*, abiertos a los problemas revolucionarios actuales, pero en el sentido de los ideales estéticos; se inclinaban hacia la gran novela burguesa. Es posible que algunos miembros de este grupo se hayan dado cuenta de la suerte reservada a la corriente leninista en el arte soviético y que esto haya refrenado sus ímpetus.

4o.] El grupo de los “viejos” escritores revolucionarios de antes de la guerra, ligados al KPP,⁵ que no obstante representaban —desde el punto de vista formal— un tipo bastante regresivo, en el espíritu social del siglo XIX y propensos por ello a errores y concepciones simplistas.

Un quinto grupo estaba constituido por los que proponían el “viraje de Szczecin”, escritores jóvenes en su mayoría, accesibles a los problemas nuevos, pero que en esos años recibían su primer bautismo como pensadores y artistas, lo cual debía llevarles a naufragar en los abismos del realismo socialista y del esquematismo, tanto en sus escritos como en sus críticas.

Dada esta situación en el campo literario, el viraje hacia el realismo socialista mostró en Polonia un carácter un poco diferente. No se convirtió en un proceso contra la corriente cultural leninista. La consigna lanzada en Szczecin en pro de un arte revolucionario, actual, combatiente, no tenía en el fondo la significación interna de la que he hablado antes con respecto al viraje soviético de 1934. Tenía un acento real, realista, franco, en el contexto de la realidad literaria contemporánea.

Así, pues, si este viraje ha conducido también a los resultados conocidos, se debe a otras razones...

La literatura polaca ha vivido las mismas vicisitudes que las de todo el país en la vida social, económica y política. Es decir, fue interrumpido el proceso normal de desarrollo, basado en una verdadera apreciación de la realidad, y reemplazado por una serie de medidas que no correspon-

⁵ Partido Comunista de Polonia, antes de la guerra.

dían a la correlación real de fuerzas; los resultados tenían que ser y fueron efectivamente deplorables [...]

LA LOCURA DE LOS POSTULADOS

En esta situación encontró el Congreso de Szczecin, en 1949, la literatura y el arte. Este Congreso tiene hoy mala prensa y su apología sería impopular; por otro lado, sería difícil hacerla. Pero no se puede pasar en silencio dos hechos. El primero es que la consigna de Szczecin en pro de un arte ligado a la vida de las masas trabajadoras, de un arte combatiente, era una consigna justa. El segundo es que la aparición de un programa cultural —aprobado y orientado— debía influir en la cultura, también en principio, al convertirse en un estímulo de ella y hacerla más dinámica. Así, pues, si una culpa funesta se ocultaba en algún lugar (y, ciertamente, tal culpa se ocultaba), hay que buscarla en la interpretación y la aplicación de las consignas aprobadas en el Congreso, lo que por otro lado no se producía por azar o por una inadvertencia. Los factores que provenían de la composición de las fuerzas interiores habían obrado de una manera fatal. Veamos el problema más de cerca. Se había formulado un nuevo programa literario —de una literatura centrada en las transformaciones vivas que se estaban efectuando en los medios populares. Se había promovido una nueva generación literaria, que quería realizar ese programa y que lo realizaba en sus primeras obras, tímidas y evidentemente escritas por principiantes. ¿Qué había de malo en ello? Nada, ciertamente. La aparición de semejante programa así como de esa escuela tenía que producirse tarde o temprano, a raíz del cambio de estructuras sociales en Polonia y de la actividad de nuevas capas creadoras de cultura. La literatura ganaba un nuevo elemento radioactivo y un nuevo socio entraba en la discusión, lo cual era indispensable si el rostro de la literatura polaca debía corresponder a la realidad. Incluso no se podía negar que las nuevas perspectivas fuesen acogidas por algunos escritores como una oportunidad que se les brindaba para entrar en la esfera de las nuevas realidades, de los nuevos problemas o de nuevas emociones; es decir, que esas directrices poseían cierta atracción.

Si más tarde vino la desilusión, la razón hay que buscarla sobre todo en la política seguida después del Congreso de Szczecin. Esta política, de acuerdo con la naturaleza sumamente anexionista del realismo socialista, monopolizó una sola orientación, un solo programa. A consecuencia de esta monopolización, en la cual participaron factores políticos y administrativos, una de las corrientes literarias —bastante estrecha, poco madura y basada en su mayor parte en obras de principiantes—, en vez de ser una de las corrientes se convirtió en la *única* corriente, la única vigente y reconocida. De los numerosos modelos extranjeros a los que la literatura polaca era sensible, sólo se le concedió la palabra a uno solo: el de la literatura realista-socialista soviética. Esto llevó a la catástrofe tanto a la corriente realista-socialista como a la vida literaria polaca en su conjunto.

La literatura se vio privada de lo que constituía su pan de cada día: la pluralidad de tendencias, la discusión y la polémica. El realismo socialista también vio cómo se le cortaban las alas. Esta literatura primeriza, llena de buenas intenciones y, a veces, incluso de ideas justas, una vez en el pedestal, falta de respiración y de polémicas —que la administración se apresuraba a alejar de los jóvenes escritores— comenzó a marchitarse, a desecarse. Por otro lado, en el programa de “¡A la realidad!” pronto mostró su verdadera faz. No significaba “mostrar la vida en toda su complejidad” ni “revelar sus dramas y conflictos”; en pocas palabras, no tenía el sentido que le había dado el leninismo, sino que ocultaba el contenido oscurantista, anticrítico, lacayuno que le había dado el stalinismo. La corriente que en apariencia “reinaba” y aparentemente favorecida, cayó en la trampa de su propia doctrina y de sus propios protectores: cada vez sentía más dolorosamente la mordaza.

Más tarde, los escritores más ambiciosos de esta corriente, sintiéndose ya muy incómodos, entraron en conflicto con sus principios oficiales, en tanto que los demás, en lugar de aportar valores nuevos a la discusión, optaron por guardar silencio, ¿Qué papel desempeñó la crítica en este periodo?

En primer lugar, la mayoría de los críticos del periodo anterior empujaron precipitadamente su equipaje e instalaron sus penates en los institutos de historia. Los acontecimientos les molestaban, y, por ello, se pusieron a suspirar meditando sobre el pensamiento del siglo de las luces, sobre el impulso del romanticismo, etc. El terreno lo ocupaban los políticos.

He ahí un factor que no se puede desdeñar: el peso fundamental del trabajo crítico se deslizó de los hombros de los escritores a los teléfonos de los políticos. Una vez más, la vida conocía la imposición de la política. Los ideólogos oficiales del arte aportaban con ellos una fuerte dosis de exigencias de principio y una misma falta de comprensión de las cuestiones literarias junto con una falta total de interés por la realidad literaria actual. La literatura era tratada casi como si no existiera [...]

MARXISMO CONTRA VOLUNTARISMO

Leemos en el *Manifiesto del Partido Comunista*:

“Las tesis teóricas de los comunistas no se basan en modo alguno en ideas y principios inventados o descubiertos por tal o cual reformador del mundo.

“No son sino la expresión de conjunto de las condiciones reales de una lucha de clases existente, de un movimiento histórico que se está desarrollando ante nuestros ojos.”⁶

Estudiar la realidad, partir de ella para formular los postulados, ha sido siempre la fuente de la fuerza del materialismo marxista, la fuente de sus

⁶ Marx-Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*. En C. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, t. 1, Moscú, 1948, p. 34.

éxitos, tanto en el plano filosófico como en la práctica. Sin embargo, en estos últimos tiempos, en el marco del pensamiento marxista se han esbozado dos corrientes hostiles entre sí: la corriente que ha surgido precisamente de estos principios materialistas y una corriente voluntarista antagónica. He ahí un proceso sumamente complejo y confuso, que ahora no podemos exponer, y que sólo tocaremos de un modo conciso [...]

No cabe ninguna duda de que toda la experiencia realista-socialista en la cultura constituye una aplicación consecuente de los principios del pensamiento voluntarista. El abandono de las observaciones en beneficio exclusivo de los postulados, el hundimiento de la crítica en la ciénaga de la escolástica y las investigaciones teóricas estériles; el abandono de la imaginación creadora de tipos y de la curiosidad en busca de conocimientos en provecho de un modelo establecido de antemano y según una dirección única; el abandono del sentimiento que permite descubrir el desarrollo correcto del arte y de la literatura en aras de ficciones ingenuas como la de los virajes. He ahí los callejones sin salida en que se ha encontrado el pensamiento crítico que se consideraba "marxista" [...]

La ruina de su propia cantera es así la última consecuencia de la ideología realista-socialista. El acorde final del Crepúsculo de los Profetas [...]

VLADIMIR DNEPROV
EN DEFENSA DE LA ESTÉTICA
REALISTA*

1

La polémica en torno al realismo no cesa. Es evidente que se debate la cuestión principal de la estética contemporánea. La discusión se "va extendiendo" a nuevos aspectos del problema y cada día son más numerosos los literatos de los distintos países que participan en ella. En la controversia no sólo se ponen de manifiesto divergencias de concepciones teóricas, sino también de gustos estéticos. Los adeptos del realismo rechazan las obras decadentistas del arte abstracto. A los partidarios del formalismo modernista les parecen aburridas, insulsas y terriblemente anticuadas por su forma hasta las mejores obras del realismo. Los primeros están convencidos de que en nuestra época el realismo es más imprescindible que en cualquier otra, mientras que los segundos lo estiman un fenómeno propio del siglo XIX, algo ya caduco.

Tan marcada diferencia de gustos tiene de por sí una importancia extraordinaria. El gusto dominante posee una gran fuerza de coerción estética: subyuga incluso a sus adversarios y abarca toda la esfera de la conciencia social de una época determinada. Por grande que fuera la diferencia de aspiraciones de artistas como Byron y Wordsworth, Shelley y Novalis, Victor Hugo y Benjamin Constant, todos ellos utilizaron las posibilidades de la estética romántica, poseían gustos románticos y fijaban con espíritu romántico la actitud de los ideales hacia la realidad.

Y he aquí otro ejemplo. Cuando en Rusia se establecieron, después de la década del 40 del siglo pasado, el monopolio del gusto realista y la hegemonía absoluta del realismo se manifestaron en el campo de la estética, dentro del marco del realismo, diversas tendencias políticas e ideológicas opuestas. El reaccionario Dostoyevsky y el revolucionario Chernichevsky eran ambos representantes conscientes de la estética realista. Incluso los escritores que defendían el pasado, a Dios o la teoría del "arte por el arte" no se atrevían a divorciarse del realismo, pues era bien evidente que sólo obras creadas ateniéndose a él gozarían del favor del público y podrían influir en él.

Esta capacidad del gusto dominante de influir en todas las clases de la sociedad demuestra la gran importancia práctica de la lucha entre las escuelas estéticas.

Sin embargo, en los periodos de transición suelen darse situaciones en principio muy distintas: en ellos existen gustos estéticos en pugna y que

* *Literatura soviética*, ed. esp., núm. 1, Moscú 1958, pp. 201-218.

se excluyen recíprocamente. Su lucha refleja el choque entre el orden de cosas nacientes y el viejo, aún fuerte a pesar de hallarse en la agonía. Cuando criticaba el clasicismo, Lessing percibía con toda nitidez que aquel arte lo engendraba el reino de los privilegiados, tan odiado por él. Por eso la aversión que le producía el mundo de sangre azul se fundía con su negación de aquel arte antinatural y amanerado. Hoy podemos asombrarnos hasta lo indecible de que Lessing no viera la belleza y la fuerza de los dramas de Corneille, pero su estrechez expresaba el necesario proceso de desplazamiento de los viejos gustos por los nuevos.

En nuestros tiempos, las divergencias estéticas han alcanzado una agudeza sin precedentes, y los gustos en pugna se han polarizado. Es evidente que en los países socialistas el arte no sigue el mismo camino de desarrollo que en los países capitalistas.

De todos modos, el mapa estético del mundo es todavía muy complejo. El rasgo distintivo de la lucha consiste hoy en que hombres pertenecientes por sus ideas y su psicología al viejo mundo se han proclamado innovadores de la forma y atacan al arte del mundo nuevo, del mundo socialista, acusándolo de ser conservador y tradicionalista. Por otra parte, hay muchos artistas que sienten sincera aversión y odio a la sociedad burguesa y, simpatizando con el comunismo, dan en sus obras prueba de ese extremado abstraccionismo que en nuestro país se considera, con mucha razón, un síntoma infalible de la decadencia y la descomposición de la cultura burguesa.

Sin embargo, el carácter caótico de los fenómenos no impide que se perfilen dos tendencias bien acusadas: el odio feroz de la burguesía al realismo y su disposición a apoyar cualquier tendencia artística contraria al conocimiento realista de la vida y a su pintura veraz, de una parte, y, de la otra, la ligazón de la lucha auténticamente revolucionaria de las masas con el realismo en el arte, ligazón profunda y confirmada por los cien años de historia del movimiento comunista.

Sería, naturalmente, necio y poco serio discutir qué arte le gusta en realidad a la burguesía. Quizás sea el terreno de la estética donde se percibe con mayor claridad la indigencia espiritual de las clases burguesas. La burguesía es indiferente a la verdadera belleza y sigue sumisa la moda, se siente atraída por lo que parece tener éxito, por la novedad y la gloria, hijas del reclamo. Jack London conocía perfectamente a las clases burguesas de su época y veía con toda nitidez la hostilidad que sentían hacia el arte que reflejaba verazmente la vida. El célebre escritor dice por boca de uno de sus personajes: "Soy realista por naturaleza, pero la cultura burguesa no puede soportar el realismo. La burguesía es cobarde. Teme a la vida. Y ustedes querrían lograr que yo también le tomase miedo. Han querido ustedes encerrarme en una estrecha jaula y hacer que tuviera de la vida una idea falsa, limitada y banal."

La burguesía transige con la poesía que maldice al omnipotente régimen capitalista y expresa la amargura y la desesperación del artista aislado, pero

no tolera el arte que muestra palpablemente los crímenes que perpetran en varios países de América y de Asia los imperialistas de los Estados Unidos. Cualquier arte que no sea realista; esa es la base del actual programa estético de la burguesía.

El arte realista dimana de modo natural y lógico de la actitud revolucionaria hacia la vida, de la percepción revolucionaria del mundo. No sólo confirman esto las observaciones de Marx, Engels y Lenin respecto a la estética, sino también su modo de enfocar los fenómenos de la vida. El revolucionario proletario es en grado sumo un hombre de la vida real. El revolucionario exige de sus propios ideales que sean veraces, vitales y fundados. Lo mismo cuando sufre graves reveses que cuando logra victorias deslumbrantes, el revolucionario considera la vida de un modo lúcido, para verla tal como es en realidad, y rechaza con desprecio las ilusiones engañosas y la desesperación. En el hecho más corriente sabe intuir el revolucionario el camino a sus ideales, y examina desde el punto de vista de su objetivo final hasta los más pequeños cambios en la táctica de lucha.

¿Qué otro arte, que no sea el realista, puede expresar la ligazón entre los ideales y la realidad, esa ligazón propia de la concepción revolucionaria del mundo?

Lenin decía: "Debemos prestar mayor atención a cómo la masa obrera y campesina construye *de hecho lo nuevo* con su trabajo cotidiano. Debemos *comprobar* más rigurosamente en qué medida eso nuevo es *comunista*." Esta realización de los ideales de la nueva vida en la actividad de las masas, esta conjugación de la más elevada poesía con el trabajo cotidiano de los hombres es precisamente el manantial de la estética del realismo socialista.

El realismo socialista dimana precisamente de las consideraciones de Lenin acerca del gran daño que pueden causar al revolucionario las ilusiones engañosas y de la gran importancia del ejemplo positivo en la época de la edificación del socialismo; dimana de su planteamiento de que las ilusiones y la dulzona mentira "comunista" son inadmisibles y de que es necesario enfocar sin prejuicios y con la mayor lucidez la más grande tarea del mundo.

Algunos literatos polacos que toman parte en la discusión en torno al realismo socialista evitan comparar sus opiniones sobre el arte con las que sustentaba Lenin. Así, Ziemowit Fedeki, en su artículo "Algunos hechos y perogrulladas" (*Tworczosc*, núm. 11, 1956) dice: "Sin hablar ya de que las observaciones de Lenin acerca del arte estaban vinculadas con acontecimientos determinados, nadie se atreverá a negar que se referían a fenómenos artísticos de otro tipo, y por ello no pueden ser aplicadas hoy a un profundo análisis del presente estado de cosas." Este modo de eludir el estudio de las concepciones que Lenin tenía del arte es una artimaña mezquina e inadmisibile. ¡Como si las observaciones de Lenin acerca de determinados escritores y obras no expresaran su posición *general* en estética,

como si esta posición fuera una idea personal y fortuita de Lenin y no estuviera ligada con toda su concepción revolucionaria del mundo, como si lo dicho por Lenin acerca del arte no evidenciara, sin dejar lugar a dudas, que era un adepto consciente del realismo!

La inmensa experiencia del movimiento obrero y de la edificación del socialismo ha confirmado que entre la concepción revolucionaria proletaria del mundo y el realismo en el arte existen estrechos vínculos orgánicos.

Esa ligazón, tan importante y decisiva para nuestra estética, la socavan algunos literatos polacos, poniendo de manifiesto, al hacerlo, un asombroso espíritu de inconsecuencia. Censuran ásperamente los errores del pasado, arremeten contra la falsedad, la mentira y la hipocresía en el arte, contra el barnizado de la vida y los trucos retóricos, contra la unilateralidad en la elección de los fenómenos descritos, contra todo velo tendido sobre las contradicciones de la vida real. De todo ello se desprende que hay que atenerse a la ley del arte realista de mostrar la realidad tal como es; de ello se desprende que hay que luchar contra las tendencias contrarias al realismo socialista, pero tales literatos no quieren sacar estas conclusiones.

Donde con mayor fuerza se manifiesta el espíritu de inconsecuencia de esos camaradas es en su intento de suplantar el problema de la verdad objetiva del arte por el de la veracidad subjetiva del artista. Centrando su atención en la actitud del artista hacia su propia persona, en los procesos internos de los cambios de la moral, de los que tanto se habla actualmente en Polonia, esos camaradas han perdido, hoy por hoy, la capacidad de ver con claridad la vida y sus fuerzas reales.

Es evidente que al decir la verdad sobre la vida, el artista debe ser honrado consigo mismo, y, sin miedo, aferrarse a la verdad. Pero no menos evidente es que el arte subjetivamente veraz puede ser objetivamente falso, que puede expresar la desesperación, el caos moral y el desconcierto del hombre apartado de la vida de las masas, creadoras de la historia. En su novela *El doctor Fausto*, Thomas Mann pinta con extraordinaria penetración el mundo interior de un músico cuya conciencia, lo mismo que un espejo defectuoso, refleja la vida deformándola, haciéndola paródica. Ese músico siente trágicamente la incurable enfermedad de su alma y muere sin haber podido escapar de la tenebrosa mazmorra de su subjetivismo.

Dejando a un lado el problema principal, el de la relación interna entre el espíritu revolucionario y el realismo, algunos literatos polacos lo suplantaron por el de la actitud del espíritu revolucionario hacia las innovaciones artísticas. Fabrican una "trágica antinomia entre el espíritu revolucionario y la innovación" (Jan Kott), antinomia que es, según ellos, inherente al arte del realismo socialista. "Para los jóvenes artistas —dice Jan Kott—, para los jóvenes humanistas y, ante todo, para los jóvenes poetas, la idea de la revolución social y la de la renovación del arsenal de medios de expresión estaban estrechamente vinculadas." En su artículo *Mitología y verdad*, Kott afirma que esa ligazón fue brutalmente destrozada a partir de la década del 30, cuando se "proclamó" el realismo socialista. Fedeki

trata el mismo tema. Está dispuesto a admitir que el realismo socialista no es una medida puramente administrativa, sino que brotó de los afanes de creación de muchos artistas soviéticos. Sin embargo, cree que es propia del realismo socialista una fatal contradicción entre el contenido y la forma, según él anticuada y conservadora. "Esa trágica antinomia entre el espíritu revolucionario y la innovación —observa— es un hecho 'bien notorio'." ¡Vaya, muy pronto ha llegado a ser notoria esa "antinomia" recién inventada!

Muchos artistas han creído que al hacer innovaciones en la forma pagaban tributo al espíritu revolucionario, y con frecuencia se observa que los más radicales en la demolición de las formas artísticas comúnmente aceptadas son muchos modernistas burgueses, encerrados en la torre de marfil de su estetismo, indiferentes a toda cuestión social y empantanados en su podrido individualismo y su repugnante egolatría. De otra parte, "bien notoria" es la profunda simpatía que sienten por el movimiento revolucionario los mejores escritores contemporáneos, que apoyan a la fuerza que renueva el mundo, a la Unión Soviética, y desprecian todas las búsquedas modernistas de nuevas formas. Entre esos escritores figuró Dreiser, que creó una obra verdaderamente notable, *La tragedia americana*, libro de una poderosa fuerza de negación. El "tradicionalismo" de la forma artística de Dreiser no ha sido óbice para que en su obra se vea lo nuevo en el contenido, pues trata de una etapa muy tardía del proceso social, pintada ya reiteradas veces en etapas más tempranas del realismo crítico.

Thomas Mann, que estudiaba atentamente los nuevos fenómenos en el arte del siglo xx, pintó la innovación decadentista como una dura tragedia. Pero esta tragedia no guarda en la obra de Mann la menor relación con nada revolucionario. Al contrario, está vinculada con la actitud de un artista que renuncia a la idea de un futuro mejor para la humanidad. Galsworthy pinta irónicamente a los "desgraciaditos" protegidos de June en *Saga de los Forsythe*, tipos de artistas abstraccionistas, vividores con pretensiones de genios, pero con el alma fría y resbaladiza como el hocico de un perro. El escritor muestra magníficamente que esos hombres, a pesar de que hallen formas peregrinas y complejas, no sienten en absoluto las inquietudes del verdadero innovador.

A primera vista se da uno cuenta de que el problema de la ligazón entre el espíritu revolucionario y la "renovación de los medios de expresión" es mucho más complejo de lo que se figuran Kott y Fedeki. Muchos artistas de nuestro país también se vieron afectados después de la Revolución de Octubre por la epidemia de la enfermedad infantil del izquierdismo en el arte. Suponían asimismo que la demolición radical de las formas artísticas estaba en consonancia con la nueva época destructora de lo viejo. El autor de estas líneas tuvo ocasión de ver durante la guerra civil, incluso en los cielos rasos en los cuarteles, obreros de color lila, compuestos de figuras rectangulares, y campesinas amarillo canario, de formas no menos geométricas. Aquellas obras no soliviantaban a los obreros y

campesinos revolucionarios, pero tampoco despertaban su interés. Sin embargo, aquellos hombres sacados del letargo por la revolución y portadores del principio de la verdadera belleza presenciaban con entusiasmo espectáculos en los que veían la vida real y el artista les ayudaba a comprenderla mejor y más ampliamente.

La Revolución de Octubre convirtió en eje de la vida a los hombres salidos de la entraña de las masas trabajadoras, nimbó con la poética aureola de sus grandes fines el trabajo práctico más cotidiano y vertió la luz radiante del ideal sobre los hechos reales de la dura lucha del pueblo. A partir de entonces, la similitud con la realidad (quizás ocurriera algo parecido en el Renacimiento) se concebía como un prodigio; la sensación del carácter extraordinario de lo que estaba sucediendo adquiría el encanto inefable y la frescura de la juventud. El arte ya no tenía ante sí la prosaica realidad burguesa —su superación artística fue la hazaña del realismo crítico—, sino una realidad auténticamente poética, en la que palpaba la energía de millones de hombres creadores de una vida feliz. La nueva interrelación del ideal y la realidad renovó los medios de expresión, pero no en el sentido que cree Jan Kott. El desarrollo de los gustos estéticos de los artistas que tenían por credo la última palabra del formalismo burgués y el de los que hacían prácticamente la revolución y tendían a un arte realista, divergían más y más. Los artistas fieles al socialismo sufrían al ver aquella contradicción y comprendían que debía ser superada. La propia actividad artística, la propia experiencia, hacía ver con claridad creciente que las formas anémicas y analíticamente simplificadas del arte abstracto no podían expresar los cambios que se habían producido en la vida. Dichas formas eran asimismo impotentes para transmitir la nueva actitud del artista hacia la realidad. Se puso de manifiesto la “antinomia” entre el contenido revolucionario y la innovación burguesa de la forma. Se vio que la innovación artística no es algo único y que en ella puede haber distintos caminos y tendencias. A las necesidades del desarrollo o del socialismo corresponde la innovación sobre la base del arte realista, mientras que la innovación contraria al realismo, la innovación que destruye sus principios estéticos, está en contradicción con ella.

En el proceso de selección y transformación de los medios artísticos participaron después de la Revolución de Octubre artistas de distintas escuelas y tendencias, seguidores de tradiciones distintas; en pocas palabras, participó la experiencia de todo el arte de la época. La cuestión de la fecundidad de una u otra forma, de uno u otro procedimiento estilístico o técnico, lo resuelve el desarrollo histórico del arte realista de la época del socialismo.

Nosotros atribuimos a la innovación una gran importancia, ya que el espíritu conservador o la cobardía del artista en la creación de nuevas formas impide al arte dominar de un modo realista el contenido específico de la época actual, que se desarrolla con singular rapidez y amplitud y se distingue por una compleja agrupación de las fuerzas históricas en pug-

na y por la extraordinaria profusión de fenómenos inusitados. *La innovación debe favorecer al realismo socialista*: esta norma, nacida de la aleccionadora lucha de las escuelas estéticas en los primeros años después de la revolución, es lo que nosotros defendemos.

Algunos procedimientos hallados por la música moderna para expresar lo monstruoso, lo grotesco y lo deforme, lo repugnante y lo caricaturesco, han sido transformados con criterio realista en los importantes cuadros sinfónicos sobre la época que pinta Shostakovich. Esas formas son necesarias para nuestro arte realista porque el humanismo revolucionario enseña al hombre a odiar con toda su alma el mal, y la música debe saber (como lo hicieron mucho antes otras artes) pintar lo malo, lo cruel y lo monstruoso, expresando al mismo tiempo su aversión a todo ello. Parte de los procedimientos y recursos estilísticos de Shostakovich no podían ser aprovechados para transmitir de un modo realista la lucha vital entre lo viejo y lo nuevo, hacían que lo expresado no se pareciera a la realidad, y por ello fueron desechados como cascarilla inútil y superflua. El camino de Shostakovich al realismo socialista ha sido, a la vez, la solución de este problema: qué formas del arte contemporáneo son fecundas y qué formas son atrasadas y vacías.

Otro artista soviético, Mayakovsky también fue progresando hacia el realismo socialista, sometiendo a prueba, con un contenido inusitadamente nuevo, las formas de la poesía que aprendiera ya en su juventud. Mayakovsky fue desechando las formas poco flexibles y forzadas, nacidas del rebuscamiento o efectistas, que obstaculizaban y deformaban el contenido, y se quedó, para perfeccionarlas, con las que podían expresar la pujante poesía de la revolución, de la que el gran poeta fue cantor.

Naturalmente, ese proceso fue largo y complejo, mas, pese a ello, lo más acertado, lógica e históricamente, al hablar de innovación de la forma, será partir de la experiencia del realismo socialista, para, a su luz, enjuiciar la creación de nuevas formas en el arte contemporáneo. Sólo en tal caso se podrá determinar qué es lo avanzado y qué lo atrasado. Sería profundamente erróneo medir el desarrollo del arte socialista —como lo hacen algunos literatos polacos— con el rasero de la cultura modernista burguesa y atribuir después a nuestro realismo esa “antinomía” entre el espíritu revolucionario y la innovación.

La diferencia entre los dos sentidos de la palabra innovación —brevemente expuesta por nosotros— se hizo clara para los artistas soviéticos en el transcurso de un intenso proceso, operado en la mente, de revaloración, de cambio y de lucha estética.

Cada estudio de pintor era palenque de interminables discusiones y de acaloradas controversias entre los partidarios del nuevo realismo, cada vez más numerosos, y los defensores del arte analítico-abstracto, que iba perdiendo posiciones.

Artistas que antes, por su falta de madurez, creían que entre el formalismo y la Revolución existían lazos naturales, se dieron pronto cuenta de

que el lenguaje del arte modernista era demasiado confuso, subjetivo, conceptuoso e indigente para hablar de la nueva vida y explicarla a los hombres. *Se convencieron de que el arte tiene un solo lenguaje general y comprensible para todos, un lenguaje cuyas posibilidades de expresión son ilimitadas: el lenguaje de las imágenes realistas.*

Naturalmente, hallar nuevos giros, nuevas formas de expresión en este lenguaje de la realidad es mucho más difícil que seguir el camino del subjetivismo y del desmembramiento analítico de la forma, pero sólo el primer camino puede llevar a verdaderos descubrimientos artísticos. Según la atinada expresión de Plejánov, los descubrimientos analíticos sólo encierran interés en los laboratorios técnicos.

En prolongada y dura lucha fueron esfumándose el apasionamiento por el formalismo y las influencias modernistas y aumentó la fuerza de atracción del realismo, surgida orgánicamente de la época revolucionaria. La gente de mi generación recuerda la acción emancipadora y la alegría estética vinculadas a la aparición de las primeras obras que reflejaban de un modo realista la época que sucedió a la Revolución de Octubre. El paso del modernismo al realismo fue verdaderamente innovador y aproximó el arte a la revolución. En ello desempeñó un gran papel la experiencia de Máximo Gorki. A fines de la década del 20, el realismo no sólo era para la mayoría de los artistas soviéticos un concepto, sino una exigencia natural del gusto de la época. Y si en la Exposición de Venecia de 1956 los pintores soviéticos han expresado unánimes su amargo asombro ante las obras del abstraccionismo, se debe a que su gusto realista es una manifestación natural de su concepción revolucionaria del mundo, y no a que haya sido "ordenado" o "prescrito por vía administrativa".

La exposición de obras de Pablo Picasso en Moscú ha suscitado muchas discusiones entre nuestra juventud, pero todo observador atento ha podido captar que el público soviético ha rechazado rotundamente las obras en que con mayor decisión se destruyen analíticamente las formas reales del mundo visible para sustituirlas por una estereometría pictórica abstracta.

La contradicción entre el espíritu revolucionario y el modernismo se manifestó también en otro aspecto. Cuanto más elevada era la conciencia socialista de los escritores, cuanto más se penetraban de las ideas del marxismo-leninismo, tanto más claramente veían la unidad entre la innovación formalista y el idealismo contemporáneo.

Los más grandes filósofos idealistas del pasado tomaban en consideración las leyes particulares del arte, y por ello no lo convertían en un órgano de la percepción idealista del mundo. Platón consideraba que el arte no pertenecía al mundo de las "ideas", ya que expresaba sentimientos terrenos y enseñaba a amar la belleza de la carne y de las pasiones humanas, pero comprendía que estos rasgos eran expresión de la esencia específica del arte.

Leibnitz rebajaba el arte a la categoría de un conocimiento vago y de tipo inferior, pero no trataba de ocultar o de negar la ligazón de lo bello con las formas materiales y sensoriales del mundo visible que rodea al

hombre.

Incluso Kant —el abuelo idealista del formalismo de hoy día— suponía que en el arte podía tener lugar la coincidencia de lo deseable y lo real, coincidencia inalcanzable en la vida real del hombre; de este modo afirmaba la necesidad de la realidad en el arte.

Hegel subordinó enérgicamente la estética a sus construcciones idealistas, pero también reconocía que las leyes del conocimiento artístico eran una fase del desarrollo del espíritu, en cuya fase le era inherente al arte un ingenuo convencimiento en la existencia independiente del mundo exterior. Hegel consideraba obligatorio para cada verdadero arte la semejanza de la imagen artística con la realidad percibida por los sentidos, y exigía que el arte reflejara la realidad con toda su fuerza. Verdad es que, según Hegel, el conocimiento superaba después la ingenua fe en la existencia independiente de los objetos materiales e identificaba la realidad con el mundo del espíritu; pero este proceso llevaba al hundimiento del arte, ya que ponía en primer plano el conocimiento lógico, hostil a la expresión por medio de imágenes. Hegel relegó el arte a la trastienda de la forma contemporánea de la conciencia, pero no intentó adaptarlo por la fuerza al dominio del idealismo, como tratan de hacerlo los decadentistas de nuestros tiempos.

En la época de la crisis general de la cultura burguesa, el arte abstraccionista inculca en el artista la idea de que tiene derecho a crear y a conjugar las imágenes no de acuerdo con las leyes de la ligazón objetiva de los fenómenos, sino conforme a las de la asociación subjetiva, psicológica, de las sensaciones y los pensamientos en la conciencia. El arte abstraccionista satura las propias impresiones del artista de falta de fe en la independencia de los objetos y los procesos que existen fuera del sujeto. La estética modernista estropea esa cámara de la conciencia del artista en la que se refleja, para ser elaborada, la imagen moviente del mundo. Paul Valéry expresa con gran tino, al decir “somos hombres modernos”, el tema “autoafirmante” de una solitaria partícula de la humanidad: “No existe nada que no sea yo, yo, yo” (verdad es que Valéry oye otra voz que proclama: “Existen también otros”).

También son interesantes las siguientes palabras de James Joyce, en su *Ulysses*: “La vida de cada uno de nosotros la constituyen muchos días, que se suceden uno a otro. Al pasar a través de nosotros mismos nos encontramos con bandidos, duendes, gigantes, viejos, jóvenes, esposas, viudas, hermanos y compañeros de trabajo. Pero siempre nos encontramos con nosotros mismos.”

La afinidad del modernismo y el idealismo no sólo se manifiesta en la historia del arte occidental, sino también en la del soviético.

Artistas que subjetivamente eran sinceros en sus simpatías por la revolución, pero que aspiraban a “renovar las formas de expresión”, de un modo radical, eran al mismo tiempo portadores de la influencia burguesa en el proletariado. Este hecho histórico deberían tomarlo en consideración

algunos literatos polacos. Se trataba de la ligazón entre el espíritu revolucionario y la innovación de la forma, que tanto preocupa a los escritores polacos, pero dicha ligazón no se establecía en este caso mediante la verdad, sino mediante una equivocación. Expresaba la dualidad de la conciencia de los intelectuales, que mezclaban a su espíritu revolucionario prejuicios idealistas burgueses e individualistas.

Todo artista que haya pasado por la tenebrosa mazmorra del formalismo sabe por propia experiencia hasta qué punto la creación modernista de nuevas formas se halla vinculada con la concepción idealista de la vida. La ruptura con el idealismo, la adhesión a la luminosa y omnipotente concepción marxista del mundo han hecho que muchos artistas revisaran sus posiciones estéticas.

Hoy día, la teoría de Freud desempeña un importante papel en la ofensiva del idealismo contra el arte. La vieja idea filistea del hombre como un ser medio bestia y medio ángel vuelta del revés; la elevación de las anomalías de la psicología burguesa a la categoría de norma; la conversión de la zona luminosa del alma humana en su sistema de símbolos para impulsos inconscientes e irracionales; la legitimación de los sentimientos primitivos, es decir, el intento de hacer borrón y cuenta nueva en la historia milenaria de la formación del hombre en el proceso de transformación de la realidad; el afán de presentar la vida interior del sujeto como una marcha por el borde de un abismo (una nueva variante de la denigración del hombre y de sus facultades intelectuales), todo eso, sumado, es la expresión ideológica característica de la agonía espiritual del mundo burgués. En este artículo no vamos a hablar de las pretensiones de esta teoría, pero sí señalaremos que la influencia de la psicología freudiana ha alcanzado peligrosas proporciones en la literatura burguesa contemporánea y nos ofrece un ejemplo muy actual de la ligazón indestructible entre el subjetivismo en el arte y los fenómenos más reaccionarios del pensamiento idealista.

La profunda y fructífera experiencia del arte soviético nos enseña a luchar por la innovación en el cauce del realismo, contra la innovación antirrealista. Sin embargo, Kott pone con frecuencia el criterio de la innovación por encima del criterio del realismo y hasta suplanta éste con aquél. "Las búsquedas y las revueltas de los surrealistas —dice Kott— expresan un odio feroz a la moral burguesa, y un pensamiento *vivo, aunque revolucionario a la manera anarquista*" [subrayado por mí. V.D.].

Estas palabras revelan con claridad la contradicción entre la innovación antirrealista y el espíritu revolucionario, contradicción que en vano se esfuerza Kott por ocultar. Pensamiento anarquista significa: pensamiento rebelde en apariencia, pero en el fondo burgués, individualista, y en ningún caso revolucionario. La revolución proletaria tuvo que poner freno a la espontaneidad anárquica —en la economía y en la cultura— librando una dura lucha, a la que Lenin nos llamaba infatigablemente. Incluso en un artista de la talla de Ibsen, la tendencia anarquista llevaba a negar la revolución, a pesar de la profunda repugnancia que producían al escritor

la moral de la burguesía y el radicalismo. Esa misma tendencia anarquista hizo que Ibsen se apartara del realismo cada vez que quería demostrar que el principio positivo de la vida tenía un carácter individualista.

Como en la fábula, los poetas del surrealismo rompían el espejo porque no les gustaba el mundo que en él se reflejaba; negaban toda realidad porque ésta les hacía sufrir; no podían comprender el sentido de lo que en la vida ocurría y, desesperados, negaban la razón, apartándose de todo pensamiento claro y poetizando lo alógico; los surrealistas acumularon en sus obras incomprensibles cascotes de la realidad, formando un caos al que únicamente da cierta unidad la nota de tristeza personal. ¿Acaso esa forma de descontento de la vida corresponde a las necesidades de la lucha revolucionaria, cuyo éxito es imposible sin unir las pasiones a la razón, sin unir un elevado *pathos* moral al convencimiento, sin la ligazón de los hombres, inspirados por ideas y sentimientos comunes?

Cuanto más intensamente participaban en la lucha real los más notables poetas del surrealismo, Louis Aragon y Paul Eluard, tanto más se sentían poetas de su pueblo, atormentado y entregado a la lucha de la resistencia; cuando más fuerte se hacían los lazos de su verbo poético con la vida y la obra del pueblo, tanto más se alejaban del surrealismo y se acercaban, inevitablemente, al realismo. ¿Acaso se puede negar este hecho, que demuestra mejor que cualquier argumento hasta qué punto la estética realista surge orgánicamente de la percepción revolucionaria-práctica de la realidad? ¿Acaso se puede negar que, al acercarse al realismo, estos poetas se desarrollaron como artistas y alcanzaron triunfos que les han asegurado un puesto de honor en la historia de la literatura francesa?

¿Considera, acaso, Kott que el camino de Aragon y de Eluard del surrealismo al realismo es un paso atrás, un retroceso de la innovación a las formas tradicionales?

“El realismo socialista —dice Fedeki— tiene más raíces en el siglo xix que en el xx.” Y continúa: “Esto se percibe más en la literatura, que progresa en gran medida por inercia y a base de sus viejas reservas (?), que en la cinematografía, arte del siglo xx en cien por cien.” Este pensamiento lo expresó, antes que Fedeki, Jan Kott, protestando contra la jerarquía del realismo. Kott “ha declarado próximo al realismo socialista el realismo crítico”. “Una teoría errónea —concluye él— ha dado lugar a una errónea elección de tradiciones.”

Así, pues, el realismo socialista se considera un vano intento de resucitar formas del arte pasadas, pertenecientes al siglo xix, y se le atribuye una estética de epigonismo utópico. Ese punto de vista desempeña un gran papel en las concepciones estéticas de algunos artistas y críticos polacos, y por ello debe ser analizado con detalle.

2

Difícilmente puede discutirse que la forma y todas las imágenes del poderoso arte de Shólojov están orgánicamente vinculadas con la necesidad

de pintar la historia revolucionaria como un resultado de las acciones conjuntas de las masas populares levantadas a la lucha. Shólojov necesitaba todos esos medios artísticos para pintar figuras de acusado perfil, surgidas de las masas trabajadoras. Shólojov muestra el despertar de las capas del pueblo y su incorporación a la actividad histórica como un proceso de promoción masiva de individuos de gran fuerza y profundidad espirituales. Shólojov necesitaba estructurar su novela de modo que la obra pudiera dar cabida a los complejos procesos de demolición que se operaban en la sociedad, a los profundos procesos de diferenciación y reagrupamiento de las fuerzas sociales. Shólojov necesitaba dar a su narración un tono que reflejara la luz interna, la alegría y la extraordinaria frescura de la percepción de la vida que distinguen a los millones de hombres que hacen la revolución.

Por ello, debido a las búsquedas independientes y originales de Shólojov y de otros escritores partidarios del realismo socialista cristalizó una forma de novela que, por algunos de sus rasgos principales, se parece más a las de Tolstoi, con su compleja estructura y su inmenso diapasón, que a las formas específicas de la novela del siglo xx, más sencilla y estrecha. Este hecho fue muy discutido por nuestros críticos y suscitó grandes debates, pero ¿acaso permite sacar la conclusión de que el realismo socialista tiene sus raíces en el siglo xx? ¿Acaso los escritores del realismo socialista han repetido la forma de novela creada por Tolstoi y no la han desarrollado en correspondencia con el original contenido artístico de la época posterior a la Revolución de Octubre?

Está claro que una novela contemporánea que pinte el complejo cuadro de la revolución social debe parecerse más a la novela que Belinski llamó "análisis artístico de la sociedad". También está claro que la novela que muestra al mundo los caracteres activos de los hijos del pueblo revolucionario, diverge radicalmente de la literatura que analiza la refinada conciencia del intelectual burgués. En la novela contemporánea no caben, en la mayoría de los casos, y serían falsos artísticamente, los procedimientos que se emplean para pintar la excesiva impresionabilidad y ese caos en la conciencia que cultivan distintas tendencias del arte "del siglo xx".

El desarrollo del egocentrismo estético es uno de los principales caminos que se siguen para descomponer el arte realista. Se hace objeto de estudio la conciencia excesivamente refinada del artista, su psicología, extraordinariamente compleja, con sus asociaciones, reminiscencias y reflejos. Antes, ese enorme y complejo laboratorio psicológico y estético se utilizaba para la creación de figuras literarias, para crear imágenes de importancia vital, que encarnaban la masa humana y la "forma de conciencia" por ella alcanzada, mientras que ahora la atención se concentra en la pintura del laboratorio mismo.

No cabe duda que los procedimientos de introspección o de sucesión fisiológico-asociativa de las impresiones de Proust o del mister Bloom de Joyce no valen en absoluto para pintar a Chapáev o a Pável Korchaguin.

Estos últimos entregan todas las potencias de su alma a la lucha que se desarrolla en el mundo exterior, su contenido subjetivo es objetivo en el cien por cien, todas sus emociones están vinculadas a la solución práctica de grandes problemas de la vida, y sus palabras no contradicen a sus hechos.

Pero sólo un obtuso dogmático, sólo un hombre incapaz de comprender la idea de las contradicciones dialécticas puede sacar de aquí la deducción de que la experiencia de la literatura del siglo xx es menos valiosa para el realismo socialista que la del realismo clásico de los siglos pasados. Para resolver *otras* tareas primordiales del arte socialista, para el desarrollo de *otros* géneros y para el perfeccionamiento de *otras* formas es natural y necesario desarrollar el arte moderno del siglo xx, mientras que los procedimientos estilísticos y el lenguaje literario de los grandes clásicos del siglo xix resultan muchas veces anticuados.

El realismo socialista entraña una comprensión nueva, más amplia, de las tradiciones clásicas, que corresponde al carácter profundamente innovador de este arte, llamado a estudiar artísticamente el mundo de las nuevas relaciones entre los hombres. El epigonismo es una variedad conservadora del formalismo, nacida del arraigado respeto a las formas con prestigio estético, pero, lo mismo que la innovación formalista, pone la forma por encima del contenido.

Por más valiosa que sea para nuestra época la maestría del realismo crítico, hay que reconocer que, para los países socialistas, ha envejecido como forma *independiente* y sólo encierra interés como un *elemento* en la síntesis del realismo socialista.

A fines del siglo xix empezó a perfilarse con claridad la crisis del sistema artístico del realismo crítico. Esa crisis no se debió tan sólo a que la burguesía deseaba no hacer las desagradables conclusiones del análisis social, ni tampoco a los intentos reaccionarios de apartar el arte del estudio de las cuestiones sociales, como las más importantes de la vida humana. La crisis la percibían también los artistas afectos al realismo, quienes decían sin temor la verdad de lo que ocurría en la vida y tenían ya vaga conciencia de que el punto de vista de la negación se iba haciendo insuficiente para el arte.

Agravó la crisis el desarrollo del naturalismo, esa enfermedad que condujo a la muerte, por esclerosis, de algunas células del arte realista. Se observaba un proceso de envejecimiento y muerte de algunos aspectos y rasgos estéticos del realismo crítico.

No cabe la menor duda de que la crisis se debía a la lucha de la clase obrera, que ponía en tela de juicio la necesidad de la existencia del régimen capitalista. Los artistas más sensibles a los ocultos movimientos de la historia percibieron que los gigantescos empujones de la lucha de clases hacían retemblar la fortaleza. Aumentaba la sensación de la inestabilidad del régimen social y se esperaban cambios catastróficos. La propia percepción de lo real se iba transformando, cambiaba imperceptiblemente. En las obras de Galsworthy y Thomas Mann esa modificación del sentido de lo real ha

sido analizada con plenitud enciclopédica.

Se busca la salida de la crisis en dos direcciones opuestas. Un camino es la descomposición del realismo, la renuncia al conocimiento artístico objetivo de la realidad, el desarrollo del miedo a la vida —enfermedad mortal para el arte—, los extremismos indignantes del subjetivismo y, por último, la degeneración abstraccionista.

Otro camino lo constituyen los intentos de ir más allá del realismo crítico del pasado, de enriquecerlo con nuevos elementos artísticos que le comuniquen los rasgos de la transición a una forma superior de realismo. En este sentido, el realismo crítico del siglo xx no es una simple continuación del realismo del xix, pues encierra valiosos descubrimientos de gran importancia para el realismo socialista. Sólo desde el punto de vista del realismo socialista podemos aquilatar los fenómenos artísticos nuevos del arte realista del siglo xx.

Después de enumerar algunas notables obras del arte occidental contemporáneo, útiles y contribuyentes al progreso, pero “no creadas por partidarios del realismo socialista”, Fedeckí agrega irónico: “O debemos reconocer que esa tendencia se aproxima a la altura del realismo socialista o debemos considerarla decadentista y reaccionaria.” Sin sentirnos molestos por la ironía de Fedeckí, responderemos: si se considera las cosas en escala mundial —y ello es obligatorio para toda teoría que quiere llamarse científica—, esos nuevos fenómenos artísticos en el arte realista progresivo del siglo xx pueden y deben considerarse peldaños de la transición al arte del realismo socialista.

Naturalmente, la utilización de la experiencia del siglo xx por el arte socialista sigue varios caminos, y no uno solo. Por ejemplo, cuanto más nos alejamos de la época en que fueron creadas las mejores telas de los impresionistas, tanto más claro resulta que el sentido pictórico de la luz, el color y la forma en tres dimensiones es en el realismo del siglo xx distinto a lo que era antes de los impresionistas, y en los lienzos de pintores soviéticos tan notables como Serguéi Guerásimov, Konchalovski, Krímov, Chuikov y Plástov vemos con toda claridad que los impresionistas *han existido*. El río del desarrollo del arte realista ha tomado y diluido en su torrente los mejores elementos del impresionismo; lo que fuera un todo se ha convertido en un rasgo, en un elemento, en una faceta del nuevo arte.

Precisamente por ser objetivo, el arte realista se desarrolla sintetizando formas artísticas llamadas a expresar distintos contenidos vitales. La experiencia acumulada no tiene un valor subjetivo, ya que no sólo refleja la individualidad del pintor, sino distintos matices de las relaciones reales, y la forma no sólo cambia, sino que se hace más flexible, más rica y directa.

Aquella literatura que mostró que el capitalismo había hundido a millones de personas en el lodo, el salvajismo y los suplicios de la primera guerra mundial, aquella literatura saturada de la amargura y la indignación de las masas no podía volver simplemente a los medios con que pintaba la vida antes de la conflagración; en ella se había acentuado la aversión a todo lo

efectista, a todo lo retórico. Había cambiado en ella hasta el carácter mismo de la fantasía. Aquella experiencia no pudo por menos de manifestarse en las formas de la literatura, no pudo por menos de hacerse sentir en su tono moral y psicológico y de suscitar cambios en la estructura histórica de la emoción.

Las emociones son complejas por su contenido, y las palabras "alegría" o "penas" expresan en distintas épocas cosas muy diferentes. El arte posee la asombrosa cualidad de revelar la forma y la estructura "actuales" de las emociones en cada época dada, haciendo síntesis de enorme profundidad y amplitud. Incluso en Mozart y en Beethoven el contenido de la emoción "alegría" es muy distinto, y con mayor razón lo es todavía más en Shostakóvich. Precisamente porque la estructura de las emociones condensa, resume y encierra la inmensa experiencia histórica de las masas, la música puede expresar en el lenguaje de las emociones la vida del hombre durante épocas enteras. Precisamente porque en las formas mismas del arte, en la estructura de sus elementos emocionales se ha reflejado la importante experiencia histórica del siglo xx, el arte realista contemporáneo no puede hablar en el lenguaje artístico de los clásicos del realismo del siglo xix.

Pero, por lo mismo, el arte socialista, que muestra cómo se forman los caracteres y se crean las relaciones y la vida espiritual de los hombres en el proceso de la edificación del socialismo y en la defensa de éste, no puede hablar en el lenguaje artístico del "siglo xx", cristalizado en el arte burgués contemporáneo, y se ve obligado a realizar independientemente una inmensa y difícil síntesis artística. Donde esa síntesis se ha logrado —como es el caso de *El acorazado Potiomkin* de Eisenstein o de la *Séptima sinfonía* de Prokófiev—, incluso gente ajena al socialismo percibe con toda nitidez la irradiación de la luz y de la energía del nuevo mundo. En su novela *Éxito*, Feuchtwanger pinta maravillosamente las emociones que experimenta el baqueteado político burgués Klenk durante la proyección de la cinta de Eisenstein: "Klenk no se movía. Se le había cortado la respiración, y aquel hombretón estaba quieto como un ratoncillo. No tenía sentido prohibir aquello. Aquello otro, el nuevo mundo existía, y se respiraba junto con el aire."

Admitir que existe el realismo socialista entraña reconocer que el desarrollo del arte universal ha dejado de ser un proceso único, que se ha bifurcado y que el nuevo régimen social crea en el mundo entero una nueva forma de realismo.

Sin embargo, el arte realista de los países capitalistas no se puede llamar, actualmente, sin reservas, realismo crítico. El punto de vista crítico es insuficiente para el arte, y por ello tampoco basta para definir de un modo científico las leyes artísticas del realismo del siglo xx. A este respecto hay que tener bien presente la genial idea de Lenin de que todo artista grande y honrado no puede por menos de reflejar unos u otros rasgos de la época revolucionaria. Los artistas realistas del siglo xx, por cuanto siguen pintando verazmente la realidad no pueden por menos de reflejar algunos

fenómenos, particularidades y progresos de la época de la revolución socialista, de la época del nacimiento del socialismo mundial. No nos referimos sólo a los artistas que participan conscientemente en la creación del arte del realismo socialista. Hablamos de todo el arte realista del siglo xx.

Al ver la fuerza espiritual y la razón de la clase obrera, los escritores no pueden, sin faltar a la verdad y sin incurrir en un sentimentalismo dulzón pintar como se pintaba antes a los humillados y ofendidos. Al ver cómo crece en la vida la ola gigantesca del movimiento orientado al futuro, los escritores no pueden seguir pintando lo existente como algo inmutable. Y únicamente pueden volver la espalda a los problemas del gran viraje histórico si renuncian a reflejar la realidad y proclaman el derecho a la locura subjetivista.

La época revolucionaria no sólo hace la mirada del artista más penetrante y su crítica más dura e implacable, no sólo refuerza su interés por los fenómenos positivos de la vida, sino que también le permite valorar de modo distinto dichos fenómenos, considerándoles en perspectiva, en su relación con el futuro.

Apasiona a los escritores el problema de la unión del bien con la fuerza, y no con la debilidad, y el tema del hombre bueno, pero débil, se ve desplazado por el del hombre dotado de una tenacidad innagotable, del hombre con un alma que no desmaya ante las adversidades, pues en él se reflejan los profundos procesos de la nueva época. Jack London pintó figuras de alma generosa, fuertes, tenaces y con un gran apego a la vida. Desde sus primeros pasos, Gorki nos brinda imágenes de hombres enérgicos y audaces. Ibsen pinta a sus héroes, un tanto unilaterales, pero fuertes (por algo Engels los llamaba hombres de verdad). Romain Rolland analiza el difícil camino que recorre en la vida un hombre que no se rinde ni se detiene, a despecho de todas las dificultades. Korolenko crea magistralmente la figura del perezoso mujik Tiulin, en el que se revela de pronto un alma tan grande y una fuerza espontánea tan poderosa, que nos deja en suspenso. En la novela de John Steinbeck *Las uvas del rencor* vemos a una familia de sencillos *farmers* arruinada, expulsada de sus tierras, pasando por interminables sufrimientos, pero que no desmaya ni siente pánico ante la vida; al contrario, los golpes hacen que ponga en tensión sus energías y sus facultades mentales, hacen que oponga resistencia y halle los manantiales de la solidaridad humana y de la fraternidad.

El capitalismo no conseguirá someter al hombre, no logrará arruinar la salud moral del pueblo: a esa conclusión lleva al escritor la gran historia revolucionaria de nuestra época. Son muchas las obras del siglo xx que, como *Las uvas del rencor*, evidencian la nueva función del personaje positivo en el sistema artístico del realismo crítico. Este hace suyo un tema que era antes exclusivamente romántico: la capacidad del hombre para ofrecer resistencia y oponerse a la influencia de la moral burguesa.

El campesino que nos pinta Laxness en su obra *Hombres independientes* realiza su hazaña de trabajo, de orgullo y de fidelidad a sí mismo, en

duros días, en circunstancias bien reales. Barbusse muestra que incluso el insoportable fardo de la guerra no pudo aplastar el alma ni el carácter del pueblo francés, que en el infierno de la guerra se encendió la llama de la conciencia y de la solidaridad de los hombres sencillos y que la más terrible verdad encerró un elevado heroísmo.

Estos nuevos rasgos del realismo crítico se manifiestan con gran realce y con gran interés en el cine italiano de nuestros días.

El florecimiento de la escuela nacional del realismo crítico ha tenido lugar en los diferentes países en distintos tiempos. Por muchas razones, en Italia ha tenido lugar mucho más tarde que en otros lugares y ha correspondido a nuestra época. Y una particularidad original es que el cine desempeña un papel enorme en este gran movimiento artístico.

En Italia, el realismo crítico ha tenido que cumplir hace relativamente poco, y casi desde el principio mismo, la labor que la literatura rusa empezó a realizar hace más de un siglo: desenmascarar no al capitalismo en general, sino al capitalismo italiano concretamente; pintar el carácter realista del pueblo italiano; hacer un análisis artístico de las peculiaridades nacionales de las relaciones entre las clases y aprender a plantear cuestiones cada vez más importantes de la vida sobre la base de la historia social y verdadera. Al ver las cintas italianas, millones de personas han podido conocer por vez primera la verdadera Italia. Hemos podido convencernos una vez más de la fuerza que posee el arte realista como lazo de unión entre los hombres y de la desgracia que representaría la victoria del formalismo modernista en el arte italiano. Ese peligro existió y contra él lucharon conscientemente los representantes del nuevo arte de Italia.

En su libro *El cine italiano*, el director de cine Carlo Lizzani dice que la penetración del modernismo de Proust, Joyce, Kafka, Valery y otros en Italia "no engendró más que vacías imágenes formalistas, técnica pura, fórmulas privadas de un contenido concreto". Según Lizzani, los intelectuales, "aunque suponían que se hacían rebeldes al beber en las aguas del decadentismo europeo, no podían comprender cuáles son las raíces históricas de estas tendencias y no eran capaces de *criticar a la sociedad*". El realismo crítico italiano, como fenómeno profundamente innovador, se ha visto obligado a luchar contra el epigonismo formalista de los decadentes. "Caer en el formalismo —dice Lizzani— es lo peor que le podría ocurrir al cine, pues se basa en un profundo desprecio por el destino del hombre, por su tendencia a negar lo verdadero, lo real, la vida diaria del hombre. El cine es un arte de hechos y de personas vivas, y no será nunca auténticamente veraz mientras no cese de rebajarse la imagen del hombre a la categoría de un mero esquema, de un signo convencional."

Para las personalidades de vanguardia de la cultura italiana estaba bien clara la naturaleza del nuevo cine, arte de la crítica realista, del análisis social, y medio para negar a través del arte el orden de cosas existente. Según dice Moravia, el débil desarrollo de la dramaturgia y de la novela en

Italia era prueba de que la sociedad italiana "jamás había tendido a conocerse ni a criticarse". Alberto Moravia considera que el nuevo cine ha logrado, con mayor éxito que la novela, resolver esta tarea. Por cierto, este juicio permite ver hasta qué punto yerra Fedecchi cuando opone la innovación del cine al carácter tradicionalista de la literatura. Emprendiendo el camino de la crítica social, el cine ha continuado la obra de la novela realista y se ha unido a ella.

Pero el cine italiano no se limita a criticar y a negar. Se ha convertido en un aliado del pueblo contra los ricos. El cine italiano habla al hombre de la fuerza del bien. Le enseña a tener fe en sí mismo y respetarse a sí mismo y le muestra cuán inagotables son las fuerzas ocultas del pueblo.

Cuando en Italia se edifique el socialismo, sus artistas considerarán las producciones del cine italiano como precursoras del realismo socialista.

En el arte crítico del cine italiano surgen tendencias que tratan de crear nuevas formas del realismo: eso es lo que podemos responder a Fedecchi, que tilda de argucia escolástica todo intento de hallar vínculos internos entre el cine italiano y el realismo socialista.

Los nuevos temas que trata el realismo crítico han exigido nuevos medios artísticos: nuevos argumentos, y una correlación acertada de los elementos lírico, dramático y épico en la novela y en el cine. La pintura del principio positivo de la vida va unida a un extremado antirromanticismo en la elaboración artística de los materiales que la vida proporciona, a la aversión a toda retórica, al dramatismo primitivo en el argumento, al *pathos* efectista y a toda idealización. Con ello, el artista dice a los hombres: pinto el heroísmo del bien en medio de la vida cotidiana no movido por el deseo de entreteneros o de animaros, sino porque así es la realidad, la verdad de la vida. Al lado del tema de la belleza ultrajada y pisoteada aparece una nueva apreciación del lugar y el papel de lo bello en la vida: lo bello se convierte en aliado y sostén del hombre en sus anhelos de una vida mejor, se convierte en una prueba irrefutable de que lo ideal y lo real pueden coincidir, en un llamamiento al hombre para que tienda a elevarse. En las novelas autobiográficas de Gorki, el nuevo papel de lo bello en el proceso de formación ideológica de la personalidad se muestra con particular fuerza y nitidez.

El panorama general del arte realista se ha hecho más complejo. Ante nosotros no sólo tenemos ya al realismo crítico, sino multitud de fenómenos transitorios y una nueva forma del arte que va cristalizando en todo el mundo: el realismo socialista.

LU TING-YI
"QUE CIEN FLORES SE ABRAN;
QUE COMPITAN CIEN
ESCUELAS IDEOLÓGICAS"*

El señor Kuo Mo-jo, Presidente de la Academia de Ciencias de China y de la Federación China de Círculos Literarios y Artísticos, me ha pedido que hable de la política del Partido Comunista de China respecto al arte, la literatura y la ciencia. A los artistas y escritores les decimos: "que cien flores se abran". A los científicos les decimos: "que compitan cien escuelas ideológicas". Esa es la política del Partido Comunista. El Presidente Mao Tse-tung la formuló ya en la Conferencia Suprema de Estado. Al poner en práctica esa política, hemos adquirido alguna experiencia, pero ésta es aún muy escasa. Hoy me limitaré a exponer mi interpretación personal de esa política. Aquí se encuentran científicos especializados en ciencias naturales y sociales, doctores, escritores y artistas; algunos son miembros del Partido Comunista, otros son amigos pertenecientes a partidos democráticos y otros son amigos sin partido. Fácilmente comprenderán todos ustedes la inmensa importancia que tiene esta política para el desarrollo del arte, la literatura y la investigación científica en China, para los trabajos a que ustedes mismos están dedicados. Si estoy equivocado en algún punto, les ruego no vacilen en corregirme, para bien del feliz progreso de nuestra causa común.

I. POR QUÉ PLANTEAMOS ESA POLÍTICA Y POR QUÉ INSISTIMOS
AHORA TANTO EN ELLA

Si queremos que nuestro país sea próspero y fuerte, además de consolidar el poder del Estado popular, de desarrollar nuestra economía y nuestra enseñanza y reforzar nuestra defensa nacional, debemos tener un arte, una literatura y una ciencia florecientes. Esto es imprescindible.

Si queremos que florezcan el arte, la literatura y la ciencia, debemos aplicar la política de "que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas". La literatura y el arte no pueden nunca florecer si sólo se abre una flor aislada, por muy bella que ésta sea. Tomemos el teatro, como ejemplo de actualidad. Hace algunos años, había aún gentes que se pronunciaban contra la Ópera de Pekín. Entonces el partido decidió aplicar en el teatro la política concretada en las palabras: "que cien flores se abran; escardar lo viejo para que brote lo nuevo". Todos pueden ver

* Texto íntegro del informe de Lu Ting-Yi, Jefe del Departamento de Propaganda del CC del PC de China sobre la política del PC de China, acerca del arte, la literatura y la ciencia, pronunciado el 26 de mayo de 1956. Versión española de Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1962. Los notas pertenecen también a esta edición.

ahora el acierto de dicha política y los notables resultados que se han obtenido. Gracias a la libre competición de las distintas formas teatrales y al hecho de que éstas aprenden ahora unas de otras, nuestro arte teatral ha logrado rápidos progresos. En el campo de la ciencia, tenemos también experiencias históricas. Durante el Periodo de Primavera y Otoño (722 a 481 antes de nuestra Era) y de los Reinos Combatientes (403 a 221 antes de nuestra Era), hace unos dos mil años, muchas escuelas ideológicas competían entre sí. Fue ésa una edad de oro en la historia del desarrollo científico de China. Nuestra historia ha demostrado que si no se estimulan el pensamiento independiente y la libre discusión, la ciencia se estanca. Y por el contrario, si se estimulan, el desarrollo científico se acelera. Naturalmente, el estado de las cosas en esos antiguos tiempos era muy diferente del que existe en los tiempos actuales. En aquel tiempo, la sociedad era un torbellino. La contienda entre las diversas escuelas ideológicas fue espontánea, sin ninguna clase de dirección consciente y unificada. Ahora el pueblo ha ganado para sí un mundo de libertad. Se ha establecido y consolidado la dictadura democrática popular. Hay una demanda popular de que progrese rápidamente la ciencia. He ahí por qué establecemos conscientemente un plan de conjunto para el desarrollo científico y adoptamos la política de "que compitan cien escuelas ideológicas", para vigorizar el desenvolvimiento de la ciencia.

No se puede dejar de ver que en la sociedad de clases, el arte, la literatura y la ciencia son, en fin de cuentas, armas en la lucha de clases.

Eso está bien claro en el terreno del arte y de la literatura. En ese campo hay cosas que son, evidentemente, perniciosas. Ejemplo de ellas son los escritos de Ju Feng. Las novelas pornográficas de albañal, que inducen a la obscenidad y al bandolerismo, es otro ejemplo. Y otro ejemplo más es la llamada literatura que se resume en frases como ésta: "juguemos al mah-jong y que se vayan al diablo los asuntos de Estado"; "la luna es en los EE. UU., más redonda que en China"; etc. Es perfectamente justo y conveniente que consideremos la literatura de esa clase perniciosa como las moscas, los mosquitos, las ratas y los gorriones, y terminemos con ella. Eso sólo puede beneficiar, y no perjudicar, a la literatura. Y así, decimos que hay un arte y una literatura que sirven a los obreros, campesinos y soldados, y un arte y una literatura que sirven a los imperialistas, los terratenientes y la burguesía. Lo que necesitamos es un arte y una literatura al servicio de los obreros, los campesinos y los soldados; un arte y una literatura al servicio de las masas populares.

La existencia de lucha de clases está también bastante clara en filosofía y en las ciencias sociales. Los puntos de vista de Ju Shi¹ sobre filosofía, his-

¹ En 1917, Ju Shi (nacido en 1891) se unió al movimiento en pro de la nueva cultura, propugnando la sustitución del lenguaje literario chino por el lenguaje hablado. Más tarde, cuando el Frente Único de la revolución cultural se escindió después del Movimiento del 4 de Mayo de 1919, se pasó al lado de los imperialistas y de la burguesía intermediaria del imperialismo, oponiéndose al socialismo

toria, enseñanza y política han sido objeto de críticas. La crítica de sus puntos de vista es un reflejo de la lucha de clases en el campo de las ciencias sociales. Esta crítica, así como la de las ideas del señor Liang Su-ming,² son imprescindibles. Tenemos también toda razón en criticar a otras escuelas filosóficas derivadas del idealismo burgués y de la sociología burguesa.

En el campo de las ciencias naturales, cada científico tiene su posición política, aunque las propias ciencias naturales no tengan carácter de clase. Anteriormente, algunos especialistas en ciencias naturales veneraban ciegamente a los Estados Unidos; otros tendían a ser "apolíticos". La crítica de estos fenómenos nocivos es también de necesidad absoluta; crítica que no es más que una manifestación de la lucha de clases.

No podemos dejar de darnos cuenta de que aunque el arte, la literatura y la investigación científica tienen ligazón estrecha con la lucha de clases, no son, después de todo, identificables con la política. La lucha política es una forma directa de la lucha de clases. El arte, la literatura y las ciencias sociales pueden expresar la lucha de clases, en forma directa o dando un rodeo. Es un punto de vista unilateral y derechista el considerar que el arte, la literatura y la ciencia no tienen nada que ver con la política y que "el arte por el arte" o "la ciencia por la ciencia" son consignas justas. Esto es erróneo. Por el contrario, si el arte, la literatura y la ciencia se

y a la acción revolucionaria. Propagaba con toda energía el pragmatismo, que niega la existencia de la verdad objetiva; propugnaba reformas minúsculas, y difundía las ideas putrefactas del individualismo burgués.

Políticamente, apoyó al principio el régimen de gobierno militarista y se opuso a los revolucionarios dirigidos por Sun Yat-sen. Luego, cuando Chiang Kai-shek traicionó la revolución en 1927, fue partidario del poder dictatorial de éste en el interior y de su capitulación ante los imperialistas. Durante la guerra antijaponesa (1937-1945) y la guerra de Liberación (1946-1949) se manifestó de continuo contra el Partido Comunista de China y la revolución popular; se convirtió en un fiel lacayo de Chiang Kai-shek y de los imperialistas norteamericanos. Por esa razón es repudiado por todo el pueblo.

Como Ju Shi ocupó varios puestos importantes en universidades e instituciones científicas de la vieja China, sus ideas reaccionarias envenenaron hasta cierto grado los círculos científicos de nuestro país. Después de la Liberación, se dirigió una crítica contra las ideas de Ju Shi precisamente para liquidar sus perniciosas influencias.

² En los tiempos del Movimiento del 4 de Mayo de 1919, Liang Su-ming se opuso a la campaña en favor de la nueva cultura de entonces, y empezó la vuelta a lo antiguo.

Más tarde, promovió un movimiento de construcción rural, cuyo objetivo era, como dijo el propio Liang, resistir al movimiento campesino dirigido por el Partido Comunista. Negaba que en China hubiese clases explotadoras y proponía la cooperación entre campesinos y terratenientes, la formación de fuerzas armadas de éstos para proteger el viejo régimen feudal y el establecimiento de escuelas para los campesinos, para adoctrinarlos con ideas feudales. Actuando en favor de los imperialistas, se oponía a la industrialización y deseaba que China siguiera siendo un país agrícola. Después de la Liberación, dio su apoyo al régimen popular, y pasó a ser miembro del Comité Nacional del Consejo Consultivo Político del Pueblo Chino. Pero sus ideas han sido objeto de muchas críticas.

identifican con la política, se incurrirá en otra unilateralidad y se cometerán errores simplistas de "izquierda".

Insistimos en la política de "que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas"; lo cual quiere decir que somos partidarios de la libertad de pensamiento independiente, de discusión, de trabajo creador; de la libertad de crítica y de la libertad de expresar, reiterar o mantener las propias opiniones en materia de arte, literatura e investigación científica.*

* Algunos científicos nos han escrito expresando la opinión de que debemos guardarnos de las desviaciones al interpretar la política de "que compitan cien escuelas ideológicas". He aquí un extracto de una carta del señor Yang Chao-lien, de la Editorial Científica:

"No cabe la menor duda —dice— de que permitir la competencia entre diversas escuelas ideológicas es un principio perfectamente justo. En la práctica, sin embargo, creo que al interpretarlo pueden producirse ciertas desviaciones, contra las que debemos ponernos en guardia.

"Como sugiere la frase, los contendientes deben ser, más o menos, exponentes reconocidos de una u otra 'escuela ideológica'. Pero los hay que están contentos con sus conocimientos superficiales. Cuando logran algo, se sienten satisfechos y se duermen sobre sus laureles, negándose a proseguir sus investigaciones y rehusando tomar en serio sus estudios científicos; por consiguiente, caen en un pantano y no saben cómo salir de él. En realidad, se obstinan en sus errores y se niegan a reconocer la verdad. Voy a dar un ejemplo muy claro. Hay muchos que no quieren creer (en realidad, lo que no quieren es estudiar con ahínco) la imposibilidad de dividir un ángulo en tres partes iguales con la regla y el compás, o la de construir una máquina de movimiento continuo, por más que esa imposibilidad haya sido probada. Pero siempre hay algunos que se empeñan en perder el tiempo y en exprimir sus cerebros con la esperanza de lograr un milagro. Son probablemente no muy pocos los que gastan sus energías y su inteligencia en intentos tan fútiles y desprovistos de sentido, condenados evidentemente al fracaso. Lo probable es que haya entre ellos algunos dispuestos a aprovechar cualquier ocasión de fundar de la noche a la mañana una 'escuela ideológica' y a causar sensación tomando parte en la contienda, sin seguir el duro camino del estudio. Y sé por experiencia que si se les sugiriese que se entregaran a un estudio serio de las cosas sobre las cuales se ha llegado a conclusiones bien fundadas, sería muy probable que contestaran a la ligera que ésa es una teoría forjada por eruditos burgueses; que es idealista.

"Tomemos otro caso, un tanto semejante. Sabemos por experiencia que hay gentes, ingenieros y técnicos en particular, que, por la naturaleza de su trabajo, tienen pocas posibilidades de tropezar con documentos u otros materiales que tengan influencia en su labor. Se esfuerzan con gran energía en estudiar cosas ellos solos, sin consultar los documentos correspondientes ni pedir consejo ajeno, y terminan por llegar a conclusiones acertadas. Pero, ¡ay!, no se dan cuenta de que algún otro había llevado a cabo hace tiempo lo que ellos descubrieron; ¡a veces varias décadas antes!

"Hace falta un periodo prolongado de duro estudio y de práctica para llegar a ser un exponente de una escuela ideológica y poder contender con elocuencia. Esa es una exigencia mínima para poder comprender el principio de 'que compitan cien escuelas ideológicas'; y creo que sería necesario subrayarla con fuerza. Si no la tenemos en cuenta, las diversas entidades de investigación y los centros de enseñanza superior se encontrarán ante la necesidad de ocuparse de los descubrimientos e invenciones de una multitud de 'fundadores de escuelas ideológicas', decididos a contener unos con otros. Se verán así obligados a perder gran

La libertad que defendemos no es igual a la que se basa en el tipo de democracia que propugna la burguesía. La libertad proclamada por la burguesía representa realmente libertad sólo para una minoría, con poca o ninguna libertad para el pueblo trabajador. La burguesía ejerce una dictadura sobre el pueblo trabajador. Los partidarios de la guerra norteamericanos vociferan sobre el "mundo libre", un mundo libre donde los partidarios de la guerra y los reaccionarios gozan de todas las libertades, mientras se condena a muerte a los Rosenberg por defender la paz. Nosotros, por el contrario, sostenemos que debe haber democracia y libertad en el seno del pueblo, pero que la libertad no debe extenderse a los contrarrevolucionarios; sobre ellos tenemos que ejercer la dictadura. He aquí la línea de demarcación política. Es preciso establecer una clara línea política entre nosotros y nuestros enemigos.

Propugnamos "que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas"; lo cual significa libertad en el seno del pueblo. Insistimos en que esa libertad irá adquiriendo más amplitud a medida que el poder político popular se vaya consolidando.

Existen en el seno del pueblo puntos de acuerdo y puntos de divergencia. Nuestro país tiene una Constitución, y es un deber cívico observarla; ése es un acuerdo en el seno del pueblo. Es decir, que el pueblo entero debe convenir en amar a su patria y respaldar el socialismo. Pero en el seno del pueblo hay también divergencias. En el campo ideológico, hay diferencias entre materialismo e idealismo. Esa diferencia de concepción no sólo existe mientras hay clases, sino que seguirá existiendo incluso cuando no las haya, cuando vivamos en una sociedad comunista. Mientras existen clases, la contradicción entre materialismo e idealismo toma la forma de contradicción entre clases. Una vez desaparecidas las clases, mientras exista contradicción entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo progresivo y lo atrasado, entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción en la sociedad, seguirá existiendo contradicción entre materialismo e idealismo, en las sociedades socialistas y en las comunistas. Entre materialismo e idealismo existe lucha; y esa lucha será larga. Los comunistas somos materialistas dialécticos; estamos, por supuesto, en favor de la divulgación del materialismo y en contra del idealismo; eso no hay quien lo mueva. Pero precisamente porque somos materialistas dialécticos, y porque comprende-

cantidad de tiempo precioso analizando esas cosas, explicando paciente y cuidadosamente por qué algunas son imposibles o señalando que otros las han descubierto ya. Todo eso sería una pérdida inútil de energías tanto para los autores como para los examinadores. Sin embargo, si se comprende claramente el significado de 'que compitan cien escuelas ideológicas', esa pérdida inútil de energías puede por lo menos reducirse y el esfuerzo puede orientarse por caminos más útiles."

Las opiniones del señor Yang, y de otros varios científicos sobre cómo evitar la mala interpretación de la política de "que compitan cien escuelas ideológicas" están basadas en su experiencia personal y perfectamente razonadas. Es preciso evitar esas malas interpretaciones y esas desviaciones. [Lu Ting-yi]

mos las leyes que gobiernan el desarrollo de la sociedad, los comunistas sostenemos que es preciso establecer una distinción estricta entre la conciencia de ideas en el seno del pueblo y la batalla contra los contrarrevolucionarios. En el seno del pueblo hay libertad, no sólo para difundir el materialismo sino también para propagar el idealismo. Con tal que no sea contrarrevolucionario, cualquiera tiene libertad para difundir el materialismo o el idealismo; y existe libertad también de discusión entre ambos.*

Esta es una lucha ideológica en el seno del pueblo, diferente de la lucha contra los contrarrevolucionarios. Debemos reprimir y poner fin a las actividades de los contrarrevolucionarios. Tenemos también que luchar contra las ideas atrasadas e idealistas en el seno del pueblo. Esta última lucha también es muy encarnizada, pero parte de la unidad y tiene el objeto de acabar con el atraso y crear una unidad aún más estrecha. En lo que se refiere a los problemas ideológicos, las medidas administrativas no nos llevarían a ninguna solución. Sólo a través del debate abierto pueden las ideas materialistas vencer gradualmente a las idealistas.

La diversidad de opiniones en asuntos de naturaleza artística, científica o técnica es posible y admisible sin reservas. En materia de semejante carácter, existe libertad, naturalmente, para expresar diferentes opiniones, para discutir, para criticar y contracriticar.

En una palabra, sostenemos que si bien es necesario trazar una línea política muy clara entre nosotros y nuestros enemigos, debe existir libertad en el seno del pueblo. "Que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas" es la expresión de esa libertad en el arte, la literatura y la ciencia.

En la actualidad, se dan ya todas las condiciones necesarias para llevar a la práctica la política de "que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas".

Veamos cuál es hoy nuestra situación: Digamos ante todo que hemos ganado una victoria decisiva en todos los aspectos de la transformación socialista en los lugares básicos del país. En éstos, se acabará en los próximos años con el sistema de explotación del hombre por el hombre. Todos los antiguos explotadores se transformarán en trabajadores que vivi-

* Algunos opinan que no debería haber libertad para propagar el idealismo en nuestro país. Otros piensan que puesto que hay libertad para propagar el idealismo, los idealistas deben tener libertad ilimitada para hacerlo. Ambos puntos de vista provienen de una mala comprensión. Tomemos, por ejemplo, la religión. En nuestro país, las diversas organizaciones religiosas tienen sus iglesias, templos o mezquitas, sus propias publicaciones, editoriales y escuelas para formar predicadores. Tienen libertad de poseer esas cosas, con la protección del Estado. Sin embargo, en bien de la unidad entre ateos y creyentes, y para evitar choques entre unos y otros, los ateos no llevan a cabo propaganda antirreligiosa en las iglesias, templos o mezquitas; y los creyentes no predicán sus doctrinas religiosas en lugares públicos, fuera de las iglesias, templos o mezquitas. Así, hay un límite a la libertad, tanto de los ateos como de los creyentes para difundir sus puntos de vista. [Lu Ting-yi]

rán de su honrado esfuerzo. Nuestro país se transformará muy pronto en un país socialista, sin clases explotadoras.

En segundo lugar, las concepciones políticas e ideológicas de los intelectuales han experimentado un cambio fundamental, y otro aún más radical está teniendo lugar. El camarada Chou En-lai ya examinó detalladamente esta cuestión en su *Informe sobre la cuestión de los intelectuales*. A ese respecto, vamos a pasar revista a la última de las luchas que hemos mantenido.

Es ésta una lucha contra la ideología idealista de la burguesía, en el curso de la cual numerosos intelectuales se han comportado muy bien y han realizado notables progresos.

En esa lucha, nuestros círculos científicos han concentrado su fuego principal contra Ju Shi y Ju Feng, dos contrarrevolucionarios políticamente e idealistas en el terreno ideológico. Hemos criticado también los puntos de vista filosóficos, y político-sociales del señor Liang Su-ming y las ideas individualistas burguesas en los medios artísticos y literarios. Como todos pueden ver ahora, era justo sostener esa lucha, por ser ésta necesaria para impulsar la marcha de la transformación socialista.

Durante esa lucha, el Comité Central del Partido Comunista de China señaló que necesitamos combatir resueltamente todas las ideas que frenen la crítica y la discusión científicas. Tales ideas se expresan de diferentes maneras: Se ha rendido culto a los "hombres de fama" de la burguesía, a los que se elevaba como "autoridades" inmunes a toda crítica. Ha habido una actitud altiva y arrogante, característica de la burguesía, hacia los jóvenes trabajadores de la ciencia marxista, a los que se tenía postergados. Algunos miembros del partido, arrogándose la condición de "autoridades", no admiten la crítica y no hacen autocrítica. Otros miembros del partido, "temerosos de destruir el frente único" o "de causar daño a la unidad", no se atreven a criticar. Y otros, por razones de amistad personal o para guardar las apariencias, dejaban de criticar los errores de los demás y hasta los ocultaban. El Comité Central del Partido Comunista de China ha señalado que en la crítica y en las discusiones científicas, es necesario atenerse al principio de que nadie debe gozar de privilegios especiales; que está mal arrogarse la función de "autoridad" y reprimir la crítica, o permanecer ciego ante las ideas erróneas de la burguesía, mantener una actitud liberalesca o incluso capitular ante esas ideas erróneas. El Comité Central ha señalado también que la crítica y la discusión científicas deben basarse en el razonamiento y en la realidad objetiva. Eso quiere decir que debemos estimular la discusión a fondo de los problemas de la ciencia sobre una base científica. La crítica y la discusión deben derivarse del estudio; y estamos en contra de los procedimientos simplistas o violentos. Debemos practicar la discusión libre, y no recurrir a órdenes administrativas. Debe permitirse que todo aquel a quien se critique pueda contracriticar, y no se debe ahogar esa contracrítica. Cuando una minoría profesa una opinión diferente, debe permitírsele mantenerla; no se

le debe aplicar el principio de que la minoría obedezca a la mayoría. A aquellos que cometen errores en materias científicas, si después de la crítica y la discusión no quieren publicar artículos autocriticando sus puntos de vista erróneos, no es indispensable pedirles que lo hagan. En el mundo científico, incluso cuando se ha llegado a una conclusión en algún asunto determinado, puede todavía permitirse la discusión si aparecen nuevas divergencias de opinión. El Comité Central del Partido Comunista de China ha señalado además que al criticar las ideas erróneas de la burguesía y al efectuar una crítica y una discusión sobre cuestiones científicas, hay que atenerse firmemente a la política del partido de frente único y de unir y reeducar a los intelectuales. Debemos hacer distinción entre aquellos que se aferran a ideas erróneas de la burguesía y los que, aun manteniéndose en esas ideas erróneas, se inclinan al materialismo; y debemos tratarlos de modo diferente. Debe establecerse una distinción clara entre aquellos que son políticamente contrarrevolucionarios y los que han cometido errores en los puntos de vista científicos. A los científicos que tienen ideas burguesas profundamente erróneas en el terreno científico, debe, sin embargo, asegurárseles la posibilidad de trabajar en puestos adecuados y de continuar sus investigaciones útiles para la sociedad, siempre que no sean políticamente contrarrevolucionarios; debemos respetar sus conocimientos especiales que sean beneficiosos para la sociedad, y cuidar de que se haga pleno uso de ellos y de que sean transmitidos a nuestros jóvenes; debemos también estimularles a que tomen parte activa en las críticas y discusiones científicas, para que así puedan reeducarse.

Todas esas orientaciones nos libran de cometer graves errores en la lucha contra el idealismo burgués y en la crítica de problemas científicos. Ahora, cuando miramos hacia atrás nuestras actividades pasadas, encontramos que en líneas generales esta lucha fue bien conducida y que hicimos, en lo fundamental, lo debido. Hubo, sin embargo, defectos y errores. Por ejemplo: en materia política, el señor Yui Ping-po³ no merece censura; pero cometió errores, desde el punto de vista científico, en el campo de la literatura. Era necesario criticar esos errores. En algunos artículos sobre el señor Yui Ping-po se procedió así y se hizo bien. Pero otros artículos no estaban tan bien escritos; no eran muy persuasivos y se expresaban en tono demasiado brusco. En cuanto a la acusación de que el señor Yui monopolizaba el uso de libros chinos antiguos y raros, carecía de fundamento. Me considero obligado a aclarar aquí este punto.

³ Yui Ping-po es un veterano escritor, del tiempo del Movimiento del 4 de Mayo; se ha especializado en literatura clásica china, y durante muchos años llevó a cabo un estudio intenso de la famosa novela clásica *El Sueño del Pabellón Rojo*. Influyeron profundamente en él las ideas equivocadas de Ju Shi sobre el estudio de los clásicos. Después de la rendición japonesa, Yui ingresó en la Sociedad Chiu San, uno de los partidos democráticos de China, apoyó el movimiento patriótico de los estudiantes y se opuso al régimen corrompido del Kuomintang. Ahora es investigador del Instituto de Estudios Literarios de la Academia de Ciencias de China y diputado a la Asamblea Popular Nacional.

Una vez que nos hemos referido al pasado, vamos a ver cómo están las cosas en el presente. La situación es ahora muy distinta. Si hace un año o dos el idealismo burgués estaba aún muy extendido, si los Ju Feng no vacilaban en lanzar furiosos ataques en el frente ideológico, si muchos intelectuales no sabían distinguir entre idealismo y materialismo o comprender el daño que el idealismo burgués podía hacer a la causa del socialismo, ahora se han realizado ya enormes avances en los círculos intelectuales.

Hoy día, en ciertas organizaciones, la campaña contra las ideas reaccionarias de Ju Feng y Ju Shi aún no se ha llevado hasta su conclusión prevista, y la labor de eliminar a los contrarrevolucionarios ocultos tampoco ha terminado. Debemos seguir trabajando en esas organizaciones, y no detenernos a mitad de camino, porque sólo llevando la labor hasta el fin podremos crear condiciones favorables a la realización de las muchas cosas que tienen que hacerse en el futuro. Debe subrayarse una y otra vez la necesidad de unir a las personas honradas (incluso a las que se encuentran atrasadas), que constituyen más del 90% de la población, para que se incorporen a la lucha común contra los contrarrevolucionarios.

En tercer lugar, tenemos todavía enemigos, y la lucha de clases continúa aún dentro de nuestro país. Pero nuestros enemigos, y en particular nuestros enemigos dentro del país, se han debilitado grandemente.

¿Quiénes son esos enemigos? En el extranjero, son las agresivas fuerzas imperialistas, encabezadas por los belicistas de los Estados Unidos; en nuestro país, la pandilla chiangkaishekista de Taiwán y unos cuantos elementos, remanentes dispersos de la contrarrevolución. Esos son nuestros enemigos. Debemos mantener una lucha incansable contra ellos y no relajar nuestros esfuerzos.

En cuarto lugar, la unanimidad política e ideológica del pueblo se ha reforzado grandemente y se hace cada día más fuerte. Precisamente teniendo en cuenta todo eso, el Comité Central del Partido Comunista de China destaca ahora la política de "que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas". Con esta política, el Comité Central pide de nosotros que pongamos también en movimiento cuanto haya de aprovechable en los terrenos del arte, la literatura y la ciencia para que sirva mejor al pueblo, que luche por el florecimiento de la literatura y el arte y por que nuestra labor científica alcance el nivel de las más avanzadas del mundo.

Ahora, bajo la dirección del gobierno, muchos científicos especialistas de las ciencias naturales se ocupan en establecer un plan de doce años para el desarrollo de dichas ciencias. Se están también formando planes de doce años para el desarrollo de la filosofía y de las ciencias sociales. El establecer y llevar a cabo esos planes es una tarea gloriosa de nuestros científicos. La puesta en práctica de la política de "que compitan cien escuelas ideológicas" es una importante garantía para el cumplimiento de dicha tarea.

II. REFORZAR LA UNIDAD

“Que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas” es una política para movilizar todos los factores positivos. Es también, por consiguiente, una política para reforzar la unidad. ¿Sobre qué base debemos unirnos? Sobre la base del patriotismo y del socialismo. ¿Para qué nos unimos? Para construir una China nueva, socialista, y para combatir a nuestros enemigos interiores y exteriores.

Hay dos clases de unidad: la una está asentada sobre la obediencia mecánica, y la otra sobre nuestra propia voluntad consciente y libre. La que queremos es la segunda.

¿Están unidos los que se ocupan de arte, literatura y ciencia? Sí, lo están. Comparemos la situación en los días en que la República Popular China acaba de fundarse con la que tenemos ahora, y encontraremos que poseemos una unidad mucho más estrecha en los medios artísticos y literarios y en los científicos. Lo cual es resultado de nuestra labor de transformaciones sociales y de reeducación ideológica. Sería erróneo negarlo o ignorarlo. Sin embargo, esto no quiere decir que nuestra unidad ya es perfecta; hay todavía defectos.

¿En qué consisten estos defectos? Ante todo en que ciertos miembros del Partido Comunista han olvidado la advertencia del camarada Mao Tse-tung sobre los males del sectarismo. El éxito en el trabajo hace perder la cabeza con frecuencia a algunas personas, de lo cual provienen el engreimiento y el sectarismo.

El camarada Mao Tse-tung, en su artículo *Rectificación del estilo en el trabajo del partido*, escrito en 1942, dijo:

Muchos camaradas nuestros son dados a fanfarronear ante los que no pertenecen al partido, despreciándolos y restándoles importancia, y no están dispuestos a mostrarse respetuosos con ellos ni a apreciar sus buenas cualidades. Esta es precisamente una tendencia sectaria. Como han leído unos pocos libros marxistas, estos camaradas se vuelven arrogantes en lugar de modestos, y suelen despreciar a los demás como si fueran gentes de poca monta, sin comprender que ellos mismos no tienen más que un barniz de conocimientos.

Nuestros camaradas tienen que comprender la verdad de que los miembros del partido están siempre en minoría en comparación con el número de los que no pertenecen a él. Suponed que hubiera un comunista por cada cien chinos; entonces, entre los 450 000 000 de habitantes de China habría 4 500 000 comunistas. Pues aun en el caso de que el número de los miembros de nuestro partido llegara a esta cifra colosal, los comunistas significarían tan sólo el 1 por ciento del total de la población, mientras el 99 por ciento no serían comunistas. ¿Con qué razón, pues, podemos negarnos a cooperar con los que no son del partido?

Tenemos el deber de cooperar con todos aquellos que están, o pue-

dan estar, dispuestos a cooperar con nosotros; y no tenemos el menor derecho a excluirlos. Pero algunos miembros del Partido no lo comprenden y desprecian, o hasta rechazan, a gentes que están dispuestas a cooperar. No hay la menor razón para proceder de esta manera. ¿Nos han dado Marx, Engels, Lenin y Stalin algún motivo para ello? No. Por el contrario, siempre nos han encarecido que nos ligáramos estrechamente con las masas y no nos aisláramos de ellas. ¿Nos ha dado el Comité Central del Partido Comunista algún motivo para ello? No. Ni una sola de sus decisiones dice que podemos aislarnos de las masas y permanecer solos. Por el contrario, el Comité Central nos ha dicho siempre que nos liguemos estrechamente con las masas y no nos aislemos de ellas. Así pues, toda acción que nos aísla de las masas carece de la menor justificación, y sólo es fruto pernicioso de las ideas sectarias inventadas por algunos de nuestros camaradas. Como el error del sectarismo es todavía muy profundo entre algunos miembros del Partido y obstaculiza la aplicación práctica de la línea del partido, debemos llevar a cabo una gran campaña educativa dentro de éste para liquidar dicho error. Debemos, ante todo, hacer que nuestros cuadros comprendan a fondo la seriedad del problema, y que es desde todo punto de vista imposible derrotar a nuestro enemigo y alcanzar nuestro objetivo revolucionario si los comunistas no se unen con los cuadros y con las gentes que no pertenecen al partido.

Como todo el mundo sabe, en los últimos años hemos librado varias batallas en el partido contra el sectarismo en los medios artísticos, literarios y científicos. Hemos sostenido esta lucha en organizaciones que se ocupan de la sanidad pública, de investigaciones en las ciencias naturales, de literatura y arte, de las ciencias sociales. Seguiremos manteniendo esa lucha, y llamamos a todos los miembros del partido que trabajan en esos terrenos a que se preocupen de terminar con este sectarismo.

En el curso de esas luchas, hemos adquirido alguna experiencia, y sobre eso querría decir algunas palabras:

1] Como todo el mundo sabe, las ciencias naturales, incluyendo la medicina, no tienen carácter de clase. Tienen sus propias leyes de desarrollo. Sus relaciones con los sistemas sociales sólo estriban en que bajo un sistema social malo progresan despacio, y bajo uno mejor progresan con mayor rapidez. Esta cuestión ha sido resuelta teóricamente ya hace tiempo. Es, pues, un error pegar marbetes de clase, tales como "feudal", "capitalista", "proletaria" o "burguesa", a determinada teoría de medicina, biología o de cualquier otra rama de las ciencias naturales. Es erróneo, por ejemplo, decir que "la medicina china tradicional es feudal; la medicina occidental es capitalista"; que "la teoría de Pávlov es socialista", que "la teoría de Michurin es socialista" o que "los principios de Mendel y Morgan, acerca de la herencia, son capitalistas"; y así sucesivamente. No debemos creer semejantes tonterías. Algunos cometen esa clase de errores debido a sus

ideas sectarias. Otros lo hacen inconscientemente, tratando de subrayar, pero no de manera adecuada, que debemos aprender de las realizaciones avanzadas de la ciencia soviética. No debemos poner los diferentes errores en un solo montón, sino tratarlos a la luz de las circunstancias específicas.

Al mismo tiempo que apuntamos esos errores, debemos señalar uno de otra índole; por ejemplo, el de negar que las teorías de Pávlov y Michurin sean importantes. El punto de partida de los que cometen ese error no es tampoco el mismo. Algunos de ellos tienden a oponerse políticamente a la Unión Soviética, razón por la cual se inclinan a negar hasta los logros científicos de la Unión Soviética. Otros, no se convencen de éstos, sencillamente porque no pertenecen a la misma escuela científica. En el primer caso, se trata de un punto de vista político. En el segundo, de concepción científica. De modo que también esos errores hay que tratarlos a la luz de las circunstancias específicas y no ponerlos en un solo montón.

2] Respecto de las obras de arte y literatura, el partido sólo tiene una exigencia, y es que deben "servir a los obreros, campesinos y soldados", o en términos de hoy, al pueblo trabajador en su conjunto, incluyendo a los intelectuales. El realismo socialista, en nuestra opinión, es el mejor método creador, pero no el único. Presupuesto el objetivo de servir a los obreros, los campesinos y los soldados, el escritor puede utilizar aquel método de creación que considere el óptimo, y rivalizar con los demás escritores. En cuanto al tema, el partido jamás ha establecido límites. No es justo dictar reglas como las siguientes: hay que escribir sólo sobre obreros, campesinos y soldados; hay que escribir sólo sobre la nueva sociedad, o sólo sobre los nuevos tipos humanos. Si la literatura y el arte han de servir a los obreros, campesinos y soldados, es razonable que deban alabar la nueva sociedad y a los tipos positivos. Pero al mismo tiempo, deben criticar también la vieja sociedad y a los elementos negativos; deben alabar lo que es progresivo y criticar lo que es retrógrado. Por lo tanto, la elección del tema en literatura y arte debe moverse en límites muy amplios. En las obras literarias y artísticas no sólo pueden aparecer cosas que realmente existen en el mundo, o que alguna vez han existido en la historia, sino también cosas que no existen ni han existido nunca, tales como dioses del cielo, animales y aves que hablan, y otras semejantes. Se puede escribir sobre tipos positivos y sobre la nueva sociedad, y también sobre elementos negativos y sobre la vieja sociedad. Es además difícil destacar la nueva sociedad sin el contraste de la vieja, distinguir a las gentes positivas sin el contraste con las negativas. Por eso, los tabúes y mandamientos sobre la elección de asunto sólo pueden conducir a cortar las alas al arte y a la literatura; al formulismo y la vulgaridad. No pueden hacer más que daño. En cuanto a las cuestiones relativas a las características específicas del arte, a la creación de lo típico y otras semejantes, deben ser objeto de libre discusión entre escritores y artistas, dejándoles que expresen sus diferentes opiniones, hasta que lleguen gradualmente a un acuerdo.

En el teatro hemos tenido ya experiencias de la aplicación del principio

de "que cien flores se abran; escardar lo viejo para que brote lo nuevo". Son experiencias de gran valor. Lo que tenemos que hacer ahora es aplicar el principio de "que cien flores se abran" a todas las ramas del arte y de la literatura.

3] En el campo de la filosofía y de las ciencias sociales, nuestras realizaciones han sido grandes. Pero precisamente por eso, hay un gran peligro de sectarismo. Y si no prestamos a ello pronta atención, habrá un serio peligro de estancamiento ideológico. Desde la fundación de la República Popular, hemos propagado el marxismo-leninismo entre numerosos intelectuales; hemos emprendido una campaña para remodelar su pensamiento; hemos sostenido luchas contra el idealismo burgués y nos hemos esforzado por eliminar a los contrarrevolucionarios ocultos. Toda esa actividad es justa y necesaria, y ha rendido buenos frutos. Debemos, sin embargo, considerar también el lado malo de las cosas. Ciertos miembros del partido tienden a monopolizar los estudios científicos en filosofía y ciencias sociales. Pretenden tener siempre razón; no ven u olvidan los méritos de los demás; no dan cuenta de los progresos ajenos; se ofenden de las opiniones críticas de otros; se tienen siempre a sí mismos por sabios profesores, y consideran a los demás como modestos discípulos —meros idealistas o sabios burgueses— por siempre jamás. Esto es en extremo peligroso. Si las cosas siguen así, ellos mismos pueden degenerar y la filosofía y las ciencias sociales dejarán de progresar y perderán su vitalidad. Más les valdría a esos camaradas dejar lo antes posible de vanagloriarse; harían mejor en ser modestos, en escuchar con mayor frecuencia las críticas de los demás, trabajar más en sus estudios, consultar más a personas de fuera del partido, y cooperar con ellas, para evitar perjuicios a nuestra labor en filosofía y en ciencias sociales.

Nuestra República Popular tiene ya casi siete años de vida. Aunque hay todavía algunas gentes que siguen apegadas a las concepciones idealistas y a las burguesas, muchas han hecho grandes progresos. En la investigación y la enseñanza de la filosofía y de las ciencias sociales, debemos considerar la necesidad de reorganizar nuestras fuerzas, poco a poco, con arreglo a la situación concreta, cambiar los reglamentos y medidas que fueron erróneos desde el comienzo, o que fueron justos en un momento dado pero que están ahora fuera de lugar, con el fin de movilizar a todos los elementos positivos para impulsar nuestro trabajo en esas esferas. Tanto la filosofía como las ciencias sociales son ramas muy importantes del conocimiento, y por eso debemos hacer buen trabajo en tales disciplinas.

Quisiera mencionar aquí de pasada la cuestión de la historia moderna. La historia moderna es una rama muy importante de las ciencias sociales; pero en ese terreno no hemos llevado a cabo grandes cosas en los últimos años. Oigo decir que están esperando que el Comité Central del Partido Comunista de China compile un libro de texto de historia del partido, después de lo cual se proponen escribir libros sobre historia moderna, basándose en él. Hagan el favor de no esperar más. El Comité Central no

va a compilar ningún libro de texto de esa índole. Todo lo que va a hacer es publicar una crónica de los acontecimientos importantes del partido y colecciones de documentos. Nuestros estudiosos que se especializan en historia moderna deben lanzarse a un estudio independiente de los diversos problemas de la historia moderna. Y en la investigación de la historia moderna debe también aplicarse la política de "que compitan cien escuelas ideológicas"; y no otra.

Acabemos con el sectarismo y unámonos con cuantos estén dispuestos a cooperar, con todos los que puedan cooperar con nosotros. Pongamos a un lado la pretensión de monopolizar las cosas, despojémonos de los tabúes y mandamientos superfluos y apliquemos la política de "que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas". No pensemos tan sólo en nuestros intereses particulares, ni en los del departamento o entidad donde trabajamos; tratemos de prestar mayor ayuda a los demás y a los otros departamentos y entidades. No hay que ser presuntuosos ni estar demasiado seguros de sí mismos, sino modestos, discretos y respetuosos con los demás. Ese es el modo de librarse de los defectos que han entorpecido nuestro trabajo para conseguir la unidad; ése es el medio de reforzar considerablemente la unidad.

Esperamos que los escritores, artistas y hombres de ciencia que no son miembros del partido presten atención asimismo al problema de cómo alcanzar una unidad más estrecha. Y aquí quiero repetir parte de lo que el camarada Chou En-lai dijo en su *Informe sobre la cuestión de los intelectuales*:

Existe aún cierta distancia entre una parte de la intelectualidad y nuestro Partido. Debemos tomar la iniciativa y esforzarnos por salvarla. La responsabilidad de ese distanciamiento generalmente corresponde a ambas partes. Por un lado, nuestros camaradas no se acercan o no tratan de entender a los intelectuales; por el otro, ciertos intelectuales tienen todavía reservas respecto del socialismo o hasta se oponen a él. En nuestras empresas, en los centros de enseñanza, en los organismos de gobierno y en nuestra sociedad en su conjunto, aún sigue habiendo intelectuales que no saben distinguir quién es el enemigo, si el Partido Comunista o el Kuomintang; si el pueblo chino o el imperialismo. No están satisfechos con los principios y medidas del Partido y del Gobierno Popular y añoran el capitalismo o incluso el feudalismo. Son hostiles a la Unión Soviética y no sienten el deseo de aprender de ella. Se niegan a estudiar el marxismo-leninismo y lo atacan. Despreciando el trabajo, al pueblo trabajador y a los funcionarios que provienen del pueblo trabajador, se niegan a acercarse a los obreros, campesinos y a los funcionarios de origen obrero o campesino. No quieren ver el crecimiento de las nuevas fuerzas y consideran a los elementos progresivos como oportunistas. Frecuentemente suscitan confusión y hostilidad entre los intelectuales y el Partido, y entre los propios intelectuales. Tienen una enorme presunción, se creen el ombligo del mundo y rehusan la dirección y la crítica

ajenas. Como niegan los intereses del pueblo o de la sociedad en su conjunto, lo consideran todo sólo desde el punto de vista de sus intereses personales. Aceptan lo que es ventajoso para ellos personalmente; lo que no lo es, lo rechazan. Hoy quedan ya, por supuesto, muy pocos intelectuales que tengan todos esos defectos, pero no pocos tienen uno o varios. Incluso algunos del tipo medio suelen tener varios de los puntos de vista equivocados que acabamos de mencionar; y no digamos los intelectuales atrasados. A no pocos de los progresivos pueden también imputárseles faltas tales como estrechez de miras, arrogancia y tendencia a considerar las cosas desde el punto de vista de sus intereses personales. Si esos intelectuales no cambian de posición política, por mucho que tratemos de acercarnos a ellos, seguirán distanciados de nosotros.

Eso significa que, para robustecer nuestra unidad, es necesario un gran esfuerzo, tanto por parte de los miembros del Partido Comunista como de los que no pertenecen a él.

Entre literatos, artistas y científicos, existen también manifestaciones de individualismo y de espíritu de grupo. Existe asimismo la distancia entre los científicos ya formados y los de nuevo cuño. Es imprescindible terminar con todas estas manifestaciones no deseables; estamos convencidos de que se acabará con ellas. Si los miembros del Partido Comunista dan buen ejemplo y aúnan sus esfuerzos con los de los que no pertenecen a él, el problema se resolverá con facilidad.

III. CRÍTICA Y ESTUDIO

En cuanto a la crítica, nuestra política de “que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas” significa libertad de crítica y libertad de contracrítica.

Algunas de las críticas de hoy día tienden a producir temor; y si no, suelen resultar insulsas. ¿Cómo resolvemos esta cuestión?

Hay dos clases de crítica. Una es la crítica dirigida contra el enemigo, la llamada crítica “demoledora”, o sea, crítica a golpes. La otra es la crítica dirigida contra las gentes honradas, crítica bien intencionada entre camaradas, que parte de la unidad y se propone alcanzar la unidad a través de la lucha. Al hacer esta clase de crítica, es preciso tener siempre presente la situación en su conjunto. Esa crítica debe apoyarse en el razonamiento y su fin debe ser ayudar a los otros. No se debe adoptar la actitud de “la revolución no es cosa tuya”, como dice el falso diablo extranjero, en *La verdadera historia de AQ*.⁴

Pero en ambos casos, la crítica debe basarse en el estudio. No hay que

⁴ AQ es el protagonista de la famosa novela *La verdadera historia de AQ*, de Lu Sin (1881-1936), fundador de la nueva literatura de China. AQ es un pobre peón, que vive al día, en un pueblo. Arde en deseos de incorporarse a la Revolución de 1911; pero el hijo del señor Chien, un seudorrevolucionario, le dice: “la revolución no es cosa tuya”.

precipitarse a escribir una crítica al ver algo, sino escribirla después de un examen y una meditación profundos.

Existe la idea errónea de que la crítica necesariamente es un vapuleo. Cuando estábamos en Yenán, había un contrarrevolucionario llamado Wang Shi-wei. Más tarde tuvimos otro contrarrevolucionario, Ju Feng. Ambos atacaban al partido y el régimen popular en sus ensayos y en otros trabajos. Es evidente que debemos devolver golpe por golpe a esos contrarrevolucionarios. Pero sería equivocado usar el mismo método del vapuleo en el seno del pueblo.

Acerca de la crítica dirigida contra las gentes honradas, quisiera recomendar cuatro artículos: 1. *Reformemos nuestro estudio* (Mao Tse-tung), 2. *Rectifiquemos el estilo de trabajo en el partido* (Mao Tse-tung), 3. *Contra el formulismo en el partido* (Mao Tse-tung) y 4. *Sobre la experiencia histórica de la dictadura del proletariado* (*Diario del Pueblo*). Los tres primeros artículos son críticas a dos camaradas, Wang Ming y Po Ku,⁵ que entonces cometieron errores de importancia; el cuarto es una crítica al camarada Stalin, que tuvo destacados méritos y también cometió grandes errores, pero cuyos méritos sobrepasan sus errores. Cuando se leen esos artículos, se da uno cuenta de que puede haber una crítica que no se exprese ni en términos excesivos de invectiva, ni con demasiada suavidad; una crítica que pueda ser útil para muchos. Es de ver con qué ahinco estudiaron las cosas los autores de esos artículos, antes de escribirlos. Y esa es precisamente la clase de crítica que debemos estimular.

Es una tarea muy difícil la de alcanzar las cumbres de la ciencia o del arte. Es difícil por ser cosa que se basa sólo en la realidad y no permite astucia alguna. Debemos prestar todo el apoyo posible a nuestros científicos y artistas. En nuestro sistema social, todos los científicos, los escritores y los artistas que llevan a cabo un trabajo honrado merecen apoyo y no golpes. Cuando se está entregado a un pensamiento independiente, a una labor complicada y creadora, es imposible dejar de cometer algún error. En primer lugar, incurrimos en juicios equivocados sencillamente por la insuficiencia de nuestros conocimientos. En segundo lugar, puede uno equivocarse exagerando lo que es cierto y tratándolo de manera demasiado absoluta. Lenin dijo: "Basta dar un pequeño paso más —un paso que puede parecer dado en la misma dirección— y la verdad se convierte en error" (*La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo*. Cap. X.). Hay quienes apoyan sinceramente todo cuanto es progresivo, pero que, sin embargo, se equivocan, sencillamente porque se precipitan un poco demasiado, y cometen precisamente ese género de errores. Y en tercer lugar,

⁵ Los camaradas Wang Ming (Chen Shao-yui) y Po Ku (Chin Pang-sien), guiados por el dogmatismo, cometieron serios errores "izquierdistas" en la aplicación de la línea del Partido Comunista, cuando fueron dirigentes de éste, en los años 1931-1935. (Véase la *Resolución sobre algunas cuestiones históricas*, apéndice del tercer tomo de las *Obras escogidas de Mao Tse-tung*). El camarada Po Ku pereció en un accidente de avión, cuando iba de Chungching a Yenán, en febrero de 1946.

algunas personas cometen errores idealistas, y no hay en eso nada de extraño, porque "el conocimiento humano no es (tampoco sigue) una línea recta, sino curva, que se acerca indefinidamente a una espiral. Cualquier segmento o trozo de esa curva puede transformarse (transformarse por vía unilateral) en una línea recta, independiente y completa, que (si los árboles no dejan ver el bosque) nos llevará a un pantano, a un oscurantismo clerical (donde será reforzada por los intereses de clase de las clases gobernantes)" (Lenin: *Cuadernos Filosóficos*). En el proceso del conocimiento humano, el estancamiento ideológico, el modo de ver las cosas como si no tuvieran relación con nada (lo que llamamos "meterse en el asta del toro") y considerar solamente un aspecto de las cosas, todo eso lleva a errores idealistas.

Es muy corriente que las personas honradas incurran en errores. No hay nadie en el mundo que no cometa ningún error. Debemos establecer una distinción clara entre esa clase de errores y las manifestaciones contrarrevolucionarias. La crítica de esa clase de errores debe sólo hacerse por el bien de los demás; debe ser un razonamiento ecuaníme. Al hacerla, debemos tener en cuenta la situación en su conjunto y partir de la unidad, con el objeto de alcanzar la unidad. Debemos ayudar activamente a que los que cometieron errores los corrijan; y los criticados no deben, en modo alguno, temer la crítica.

Es fácil cometer errores, pero los errores deben rectificarse lo antes posible. El obstinarse en los errores es lo que ocasiona serios daños. Cuando uno es criticado, es preciso mantenerse en lo que sea verdad, y disentir de los que le critican si no tienen razón. Pero los errores deben ser corregidos; si la crítica es acertada, hay que aceptarla con sinceridad. Confesar abiertamente un error y arrancar la raíz del mismo, analizar la situación en la que el error se ha cometido y discutir a fondo la manera de corregirlo, es, en lo que se refiere a un partido político, prueba de su seriedad; y, en lo que se refiere a un individuo, prueba de capacidad de captar la realidad objetiva. Aceptar la crítica cuando se ha cometido un error es aceptar la ayuda de los demás. Eso producirá sólo ventajas, y nada malo, a la persona de que se trate, y al progreso de la ciencia, del arte y de la literatura en nuestro país.

En lo que se refiere al estudio en general, debemos seguir organizando el estudio del marxismo-leninismo sobre la base de la voluntariedad. Al mismo tiempo, debemos adquirir un amplio caudal de conocimientos generales; debemos estudiar críticamente tanto las cosas del pasado como las del presente, las de nuestro país y las del extranjero, y aprender críticamente lo mismo de nuestros amigos que de nuestros enemigos.

El estudio del marxismo-leninismo ha adquirido un formidable impulso entre numerosos intelectuales. Eso es bueno. Las teorías científicas del marxismo-leninismo son la esencia de la sabiduría humana, verdades aplicables en todas partes. Hubo en un tiempo personas que pensaban que el marxismo-leninismo no era aplicable a China; pero semejantes ideas se

han revelado como solemnes disparates. Sin la teoría científica del marxismo-leninismo para guiarnos, serían inimaginables la victoria de la revolución en China y los enormes éxitos y los rápidos avances en la construcción y en el trabajo científico y cultural.

Hay también, sin embargo, muchos defectos y errores en nuestro estudio del marxismo-leninismo, y el defecto principal es la tendencia al dogmatismo.

Hace quince años, en mayo de 1941, el camarada Mao Tse-tung escribió su artículo *Reformemos nuestro estudio*. Más tarde, en febrero de 1942, escribió *Rectifiquemos el estilo de trabajo en el partido* y *Contra el formalismo en el partido*. Esos tres artículos fueron los principales documentos que se emplearon en la campaña emprendida en Yenán para rectificar el estilo de trabajo del partido. Fue aquélla una campaña ideológica dirigida contra el subjetivismo, y sobre todo contra el dogmatismo. Fue el mayor movimiento ideológico marxista en nuestro país desde el Movimiento del 4 de Mayo de 1919. El dogmatismo, que durante el periodo de la revolución democrática en nuestro país casi dio al traste con la revolución china, es uno de los peores enemigos del marxismo-leninismo. No debemos olvidar esa penosa experiencia. También debemos tener muy en cuenta que si los estudios científicos se conducen de manera dogmática, y si la labor artística y literaria y la investigación científica están dirigidas por gentes que adoptan una actitud dogmática, el fracaso es inevitable, porque semejante actitud está en contradicción con la actitud marxista-leninista de tratar las cosas partiendo de la realidad objetiva.

Quisiera aprovechar esta oportunidad para recomendar solamente a nuestros escritores, artistas y científicos, esos tres artículos del camarada Mao Tse-tung: *Reformemos nuestro estudio*, *Rectifiquemos el estilo de trabajo en el partido* y *Contra el formalismo en el partido*, así como la *Resolución sobre algunas cuestiones históricas*, aprobada en la séptima sesión plenaria del Comité Central del Partido Comunista de China, elegido en el Sexto Congreso de éste. Espero que cada uno de los que laboran en esos campos leerá y releerá con detenimiento esos documentos para comprender la diferencia entre dogmatismo y marxismo-leninismo, por qué el primero es enemigo irreconciliable del segundo, y por qué es necesario sostener una lucha resuelta contra el dogmatismo.

Debemos poseer amplio caudal de conocimientos generales.

En ciencias médicas, agronomía, filosofía, historia, literatura, teatro, pintura, música, etc., China posee una rica herencia. Es preciso estudiar seriamente esa herencia y acogerla críticamente. La cuestión no está en que hayamos hecho tanto en esos campos, sino en que hemos hecho demasiado poco y en que no hemos sido bastante serios en nuestra manera de hacerlo. La actitud que consiste en subestimar nuestra herencia nacional subsiste aún; y, en determinadas instituciones, constituye un problema muy grave.

¿Qué clase de herencia debemos aceptar y cómo?

Si hubiéramos de aceptar sólo aquello que es perfecto desde el punto

de vista de hoy, no quedaría nada que pudiéramos recoger. En cambio, si hubiéramos de aceptar nuestra herencia cultural sin crítica, caeríamos en lo que se resume en la frase: "todo lo de la antigüedad nacional es bueno".

Sugerimos que al ocuparnos de nuestra herencia cultural, apliquemos el principio siguiente: Seleccionar cuidadosamente, defender y fomentar cuanto es bueno en esa herencia; criticar al mismo tiempo seriamente sus errores y defectos. Actualmente, nuestro trabajo tiene defectos en los dos sentidos. Hay una tendencia a negar al desgaire lo que es bueno en nuestra herencia cultural. Esa es ahora la tendencia dominante. La representación de la ópera de Kunshán *Quince sargas de sapecas* muestra cuán erróneo era decir que no había nada bueno en la ópera de Kunshán. Y si existe ese fenómeno en el teatro, ¿sucede algo semejante en las demás ramas del arte, la literatura y la investigación científica? Debemos reconocer que sí. Es necesario acabar con ello. Por otra parte, encontramos también una tendencia a no criticar y hasta disimular los defectos y las equivocaciones de nuestra herencia cultural. Una tal actitud no es ni honrada ni sincera, y eso también hay que cambiarlo.

Los trabajadores del arte, de la literatura y de la ciencia necesitan aprender del pueblo. La sabiduría del pueblo es inagotable. Hay todavía muchos tesoros en el pueblo que no han sido aún descubiertos, o si lo han sido, no se ha hecho buen uso de ellos. Tomemos, como ejemplo, la ciencia médica. En el pasado, la acupuntura y el cauterio y la terapéutica respiratoria eran objeto de desprecio, y sólo ahora se les está prestando atención. Pero otros métodos curativos populares, tales como la reducción de huesos, el masaje y las medicinas hechas con hierbas, no han sido objeto hasta ahora de la atención que merecen.

Tomemos, por ejemplo también, la música y la pintura. No se ha prestado bastante atención a nuestra herencia nacional en esas dos esferas. Allí donde aparezca esa tendencia, es preciso corregirla. Las cosas tal como provienen del pueblo no están muchas veces sistemáticamente desarrolladas; son rudas y carecen de explicación teórica. Algunas tienen algo de "charlatanismo" o presentan un tinte de superstición. No hay en eso nada sorprendente. El deber de nuestros científicos, artistas y escritores consiste no en despreciar esas cosas, sino en estudiar, seleccionar cuidadosamente, defender y fomentar lo que haya de bueno en ellas, para darles consistencia científica.

Debemos tener nuestro orgullo nacional; y no debemos convertirnos, de ninguna manera, en nihilistas nacionales. Nos oponemos a la equivocada actitud llamada "occidentalización total". Pero eso no significa en modo alguno que debemos ser arrogantes y negarnos a aprender cosas buenas del extranjero. Nuestro país está aún muy atrasado; para poder hacerlo próspero y fuerte, debemos aprender con gran energía muchas cosas de los países extranjeros. La arrogancia nacional no está justificada en ningún caso.

Debemos aprender de la Unión Soviética, de las Democracias Populares y de los pueblos de todos los países.

Aprender de la Unión Soviética, es una consigna justa. Hemos aprendido ya un poco, y nos queda aún mucho por aprender. La Unión Soviética es el primer país socialista del mundo y el dirigente del campo mundial de la paz y de la democracia. Su desarrollo industrial es el más rápido. Tiene una rica experiencia en la construcción socialista. En no pocas ramas importantes de la ciencia, ha alcanzado y sobrepasado a los países capitalistas más desarrollados. Es, pues, natural que valga la pena que aprendamos de semejante país y de semejante pueblo. Es totalmente erróneo no aprender de la Unión Soviética.

Sin embargo, al aprender de la Unión Soviética, no debemos copiarlo todo mecánicamente, de un modo dogmático, sino ajustar lo aprendido a nuestras condiciones concretas. Es ése un punto al que tenemos que prestar atención. Si no, nuestro trabajo también resultará perjudicado.

Además de aprender de la Unión Soviética, debemos aprender también de las Democracias Populares. Cada Democracia Popular tiene sus méritos especiales. Muchas de ellas han avanzado más que China en la industria, en la ciencia y en la técnica; las hay que están más avanzadas en otros campos. Vale la pena indudablemente aprender todo eso. No debemos ser arrogantes ni presuntuosos.

Los pueblos de países que no son la Unión Soviética ni las Democracias Populares viven bajo un sistema social y un régimen estatal diferentes de los nuestros. El sistema social y el régimen estatal pueden cambiar, pero el pueblo seguirá viviendo y avanzando siempre; hay buenas razones para que así sea. Debemos estudiar críticamente todas las cosas buenas de dichos países, en arte y en literatura, en la ciencia, en sus hábitos y costumbres, en todas las esferas. Aquí tampoco debemos mostrarnos orgullosos y soberbios.

Además de aprender de nuestros amigos, debemos también aprender de nuestros enemigos, no su sistema reaccionario, sino lo que hay de valor en sus métodos de dirección o en su ciencia y su técnica. El objetivo que perseguimos en este terreno es acelerar el avance de nuestra construcción socialista, de modo que podamos acrecentar nuestra fuerza, para estar a salvo de agresiones y salvaguardar la paz en Asia y en todo el mundo.

Quiero decir también algo sobre cómo los miembros del partido deben aprender de aquellos que están fuera de él.

No pocos de los miembros de nuestro partido tienen lagunas en su cultura general. Los que no son del partido carecen de conocimientos fundamentales de marxismo-leninismo; pero para muchos de nuestros amigos que no son del partido y que estudian con entusiasmo el marxismo-leninismo, ésa es ya una cosa del pasado, o lo será pronto. Muchos de ellos han salvado o están salvando esa laguna. Este problema ha sido planteado y ya se está resolviendo. Lo que debe señalarse ahora es el problema de que los miembros del partido se den cuenta de sus insuficiencias y las reme-

dien. Sólo hay un camino para hacerlo: pedir consejo y aprender honrada y francamente de los que saben. La gran mayoría de los intelectuales que no son miembros del partido estudian muy intensamente. Los miembros del partido no deben quedarse atrás en adquirir de ellos una cultura general. Ese es también un punto importante en cuanto a nuestros estudios.

Una vez anunciada esa política de "que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas", muchos problemas surgirán, unos tras otros, y demandarán solución. Espero que ustedes mediten sobre esos asuntos. Hoy sólo he tocado algunas cuestiones de principio, y les ruego hagan sus observaciones críticas.

(Revisado por el autor el 6 de junio de 1956.)

EL ARTE Y LA LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN CULTURAL CHINA*

En el curso de casi 20 días, leímos dos artículos del Presidente Mao y otros materiales sobre el tema, escuchamos muchas opiniones de la camarada Chiang Ching extraordinariamente importantes y vimos más de 30 películas buenas, malas o con deficiencias y errores de diferentes grados. También vimos dos óperas de Pekín con temas contemporáneos revolucionarios de relativo éxito: *Asalto al Regimiento del Tigre Blanco* e *Ingeniosa conquista de la Montaña del Tigre*. Todo esto nos ayudó a profundizar nuestra comprensión del pensamiento del Presidente Mao sobre literatura y arte y a elevar el nivel de nuestro entendimiento de la revolución cultural socialista. He aquí algunas ideas discutidas y aprobadas en el Foro.

1. En los últimos 16 años se ha observado una aguda lucha de clases en el frente cultural.

En realidad, durante las dos etapas de nuestra revolución, la de la nueva democracia y la socialista, ha existido una lucha entre las dos clases y entre las dos líneas en el frente cultural, es decir, la lucha entre el proletariado y la burguesía por la dirección de este frente. En la historia de nuestro Partido, las luchas contra el oportunismo de "izquierda" y el de derecha incluyeron también las luchas entre las dos líneas en el frente cultural. La línea de Wang Míng representaba la ideología burguesa que, en un momento dado, abundaba en nuestro Partido. En el movimiento de rectificación iniciado en 1942, el Presidente Mao hizo primero una completa refutación teórica de las líneas política, militar y organizativa de Wang Míng, e inmediatamente después, otra refutación teórica completa de la línea cultural representada por éste. Las obras del Presidente Mao *Sobre la nueva democracia*, *Charlas en el Foro de Yenán sobre Literatura y Arte* y *Carta al Teatro de Ópera de Pekín de Yenán después de ver "Obligados a unirse a los rebeldes de la montaña Liangshan"* son los más completos, más amplios y más sistemáticos resúmenes históricos de esta lucha entre las dos líneas en el frente cultural y son la continuación y desarrollo de la concepción marxista-leninista del mundo y la teoría marxista-leninista so-

* Documento publicado en *Pekín informa*, núm. 23, 7 de junio de 1967, pp. 10-17 con el título "Sumario del Foro sobre el Trabajo Literario y Artístico en las Fuerzas Armadas que convocó por la camarada Chiang Ching por encargo del camarada Lin Biao".

Se trata del Foro que tuvo lugar en Shanghai entre el 2 y el 20 de febrero de 1966. Según informa la prensa china, el "Sumario del Foro" fue redactado por los camaradas que asistieron a él, y finalizado después de haber sido corregido personalmente y aprobado por Mao Tse-tung.

bre literatura y arte. Después de que nuestra revolución entró en la etapa socialista, el Presidente Mao publicó *Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo* y *Discurso ante la Conferencia Nacional del Partido Comunista de China sobre el Trabajo de Propaganda*. Estas dos obras son los más recientes resúmenes de la experiencia histórica de los movimientos por una ideología, una literatura y un arte revolucionarios en China y en otros países, y representan un nuevo desarrollo de la concepción marxista-leninista del mundo y de la teoría marxista-leninista sobre literatura y arte. Estos cinco escritos del Presidente Mao satisfacen las necesidades del proletariado para un largo tiempo.

Han transcurrido más de 20 años desde la publicación de los primeros tres de estos cinco trabajos del Presidente Mao y cerca de 10 años desde la publicación de los últimos dos. Sin embargo, desde la fundación de nuestra República Popular China, las ideas expuestas en estas obras no han sido aplicadas en lo fundamental en los círculos literarios y artísticos. En cambio, hemos sido sometidos a la dictadura de una línea siniestra anti-Partido y antisocialista diametralmente opuesta al pensamiento del Presidente Mao. Esta línea siniestra es una combinación de las ideas de la burguesía y del revisionismo contemporáneo sobre la literatura y el arte y de lo que se ha dado en llamar literatura y arte de la década del treinta (en las zonas dominadas por el Kuomintang). Sus expresiones típicas son teorías tales como las de "escribir lo verdadero", el "amplio camino del realismo", la "profundización del realismo", la oposición a "el tema como factor decisivo", "personajes medios", la oposición a "lo que huele a pólvora", y la "fusión de diversas tendencias como el espíritu de la época". La mayoría de estas teorías fueron refutadas ya hace mucho por el Presidente Mao en sus *Charlas en el Foro de Yenán sobre Literatura y Arte*. En los círculos cinematográficos hay personas que abogan por "descartar los cánones y rebelarse contra la ortodoxia", en otras palabras, por descartar los "cánones" del marxismo-leninismo, pensamiento de Mao Tse-tung y rebelarse contra la "ortodoxia" de la guerra revolucionaria popular. Como resultado de la influencia o control de esta contracorriente ideológica burguesa y revisionista contemporánea sobre la literatura y el arte, entre las obras creadas en más de una década, son muy pocas las obras buenas o fundamentalmente buenas (aunque ha habido algunas) que verdaderamente elogian a los héroes salidos de entre los obreros, campesinos y soldados y que sirven a éstos; muchas son mediocres, mientras algunas son hierbas venenosas anti-Partido y antisocialistas. De acuerdo con las instrucciones del Comité Central del Partido debemos llevar a cabo resueltamente la gran revolución socialista en el frente cultural y erradicar totalmente esta línea siniestra. Después de erradicada, pueden aparecer otras, y contra ellas debe continuar la lucha. Por lo tanto, es una lucha ardua, compleja y a largo plazo, que durará decenios o incluso siglos. Éste es un problema cardinal, al cual están ligados tanto el porvenir de nuestra revolución como el de la revolución mundial.

Una lección que podemos deducir de lo acontecido en más de una década es que empezamos a abordar demasiado tarde el problema de la literatura y el arte. Sólo hemos tratado algunas cuestiones específicas en este terreno y no los problemas en su conjunto y de manera sistemática. Si no ocupamos el campo de la literatura y el arte, cedemos inevitablemente muchas posiciones a la línea siniestra. Ésta es una seria lección. Gracias a la resolución aprobada en 1962 por la X Sesión Plenaria del Comité Central del Partido sobre el despliegue de la lucha de clases en todo el país, la lucha para promover la ideología proletaria y erradicar la burguesa en el frente cultural se ha desarrollado gradualmente.

2. En los últimos tres años se ha observado una nueva situación en la gran revolución cultural socialista. El ejemplo más sobresaliente es el surgimiento de la ópera de Pekín con temas contemporáneos revolucionarios. Bajo la dirección del Comité Central del Partido encabezado por el Presidente Mao, y armados con el marxismo-leninismo, pensamiento de Mao Tse-tung, los trabajadores de la literatura y el arte que se dedican a la revolución de la ópera de Pekín han lanzado una heroica y tenaz ofensiva contra la literatura y el arte de la clase feudal, de la burguesía y del revisionismo contemporáneo. El irresistible impacto de esta ofensiva ha revolucionarizado radicalmente, tanto en el contenido ideológico como en la forma artística, la ópera de Pekín, anteriormente la más recalcitrante de las fortalezas, iniciando así un cambio revolucionario en los círculos literarios y artísticos. Las óperas de Pekín con temas contemporáneos revolucionarios como *La linterna roja*, *Shachiabang*, *Ingeniosa conquista de la Montaña del Tigre* y *Asalto al Regimiento del Tigre Blanco*, el ballet *Destacamento rojo de mujeres*, la sinfonía *Shachiabang* y el conjunto escultórico en arcilla *El patio donde se cobraban los arriendos* han ganado la aprobación de las grandes masas de obreros, campesinos y soldados y han sido acogidos con gran entusiasmo por el público chino y extranjero. Estas obras constituyen un esfuerzo creador que ejercerá una influencia profunda y de largo alcance en nuestra revolución cultural socialista. Muestran de manera convincente que hasta la más recalcitrante de las fortalezas, la ópera de Pekín, puede ser tomada por asalto y revolucionarizada, y que las formas artísticas clásicas procedentes del extranjero como el ballet y la música sinfónica también pueden ser transformadas para que sirvan a nuestro propósito. Esto nos debe infundir mayor confianza en la revolución de las otras formas de arte. Hay quienes afirman que la ópera de Pekín con temas contemporáneos revolucionarios ha descartado las tradiciones y las habilidades básicas de ese género, pero los hechos han demostrado lo contrario: La ópera de Pekín con temas contemporáneos revolucionarios ha heredado precisamente de manera crítica las tradiciones de esa ópera, y realmente ha desplazado lo viejo y hecho nacer lo nuevo. En lugar de ser descartadas, las habilidades básicas de esta ópera han resultado insuficientes. Desde luego, deben y tienen que ser descartadas algunas de esas habilidades que no pueden reflejar la nueva vida. Para reflejarla, necesitamos con apremio refinar

y crear, desarrollar y enriquecer gradualmente las habilidades básicas de la ópera de Pekín a través de la experiencia que vivimos. Todos estos hechos han dado un recio golpe a los conservadores de diverso tipo y a teorías tales como la del "valor de taquilla", la del "valor en divisas" y la de que "las obras revolucionarias no pueden viajar al exterior".

Otra característica sobresaliente de la revolución cultural socialista en los últimos tres años la constituyen las amplias actividades masivas de los obreros, campesinos y soldados en los frentes ideológico, literario y artístico. Los obreros, campesinos y soldados están escribiendo ahora muchos y excelentes artículos filosóficos que, basados en la práctica, expresan espléndidamente el pensamiento de Mao Tse-tung; también están produciendo muchas y excelentes obras literarias y artísticas en que elogian la gran victoria de nuestra revolución socialista y el gran salto adelante en los diversos frentes de nuestra construcción socialista y ensalzan a nuestros nuevos héroes y la sabia dirección de nuestro gran Partido y gran líder. Especialmente, los numerosos poemas escritos por obreros, campesinos y soldados en sus periódicos murales y pizarrones, marcan, tanto por su contenido como por su forma, una época enteramente nueva.

Por supuesto, éstos no son sino los primeros frutos de nuestra revolución cultural socialista, y sólo representan el primer paso en nuestra gran marcha de diez mil *li*. A fin de defender y desarrollar estos logros y llevar hasta el fin la revolución cultural socialista, sigue siendo necesario que realicemos arduos esfuerzos durante largo tiempo.

3. La lucha entre los dos caminos en el frente literario y artístico no puede dejar de reflejarse en las fuerzas armadas, que no viven en el vacío ni pueden ser una excepción. El Ejército Popular de Liberación de China es el instrumento principal de la dictadura del proletariado en China, es el respaldo y la esperanza del pueblo chino y de los pueblos revolucionarios del mundo. Sin un ejército popular, nuestra revolución no habría podido triunfar, ni existiría la dictadura del proletariado, ni el socialismo, ni nada para el pueblo. Por eso, es inevitable que el enemigo trate de sabotearlo desde todos lados y utilice la literatura y el arte como armas para corromperlo ideológicamente. Sin embargo, aun después de que el Presidente Mao señaló que en los círculos literarios y artísticos, no se había llevado a cabo, en lo fundamental, la política del Partido durante los últimos 15 años, ciertas personas sostienen que el problema de la orientación de la literatura y el arte en nuestras fuerzas armadas ya está resuelto, y que lo que queda por resolver es, principalmente, el problema de elevar el nivel artístico. Este punto de vista es erróneo, y no está fundado en un análisis concreto. En realidad, algunas obras literarias y artísticas de nuestras fuerzas armadas han tomado una dirección correcta y han alcanzado un nivel artístico relativamente alto; otras tienen una orientación correcta pero un bajo nivel artístico; las hay que adolecen de serias deficiencias o errores tanto en su orientación política como en su forma artística; y existen otras que son hierbas venenosas anti-Partido y antisocialistas. Los Estudios Cinematográ-

ficos "Primero de Agosto" han producido películas tan dañinas como *Reclutamiento a la fuerza*. Esto demuestra que el trabajo literario y artístico en las fuerzas armadas también ha sido afectado en uno u otro grado por la línea siniestra. Además, los trabajadores realmente competentes que hemos preparado en el campo de la creación todavía son pocos; los problemas ideológicos en el trabajo creador son todavía numerosos, y las filas de estos trabajadores aún no son muy puras. Debemos analizar y resolver en forma adecuada todos estos problemas.

4. El Ejército de Liberación debe desempeñar un papel importante en la revolución cultural socialista. Desde que el camarada Lin Biao se hizo cargo de los asuntos de la Comisión Militar del Comité Central del Partido, ha tomado con mano firme el trabajo literario y artístico y nos ha dado muchas y correctas instrucciones. "La resolución referente al fortalecimiento del trabajo político e ideológico en las fuerzas armadas" aprobada en la reunión ampliada de la Comisión Militar del Comité Central del Partido, establece claramente que el objetivo del trabajo literario y artístico en las fuerzas armadas es "servir, en estrecha combinación con las tareas y la situación ideológica de las fuerzas armadas, a la promoción de la ideología proletaria y la erradicación de la burguesa, y a la consolidación y elevación de la capacidad de combate". Ya tenemos en las fuerzas armadas un núcleo de trabajadores de la literatura y el arte, preparados por nosotros y templados en la guerra revolucionaria; también han sido producidas varias obras buenas en el ejército. Por lo tanto, el Ejército de Liberación debe desempeñar el papel que le corresponde en la revolución cultural socialista y debe luchar valiente y resueltamente para llevar a cabo la política de que la literatura y el arte deben servir a los obreros, campesinos y soldados y al socialismo.

5. En la revolución cultural debe haber destrucción y construcción. Los dirigentes deben hacerse cargo personalmente de esta tarea y lograr que se creen buenos modelos. La burguesía tiene su reaccionario "monólogo sobre la creación de lo nuevo". Nosotros, también, debemos crear lo nuevo y lo original, lo nuevo en el sentido de que es socialista, y original en el sentido de que es proletario. La tarea básica de la literatura y el arte socialistas es esforzarse por crear personajes heroicos surgidos de los obreros, campesinos y soldados. Sólo cuando tengamos tales modelos y una exitosa experiencia a este respecto, nuestros argumentos serán convincentes, seremos capaces de consolidar las posiciones que hemos ocupado y de quitar el garrote a los reaccionarios.

Sobre este problema debemos estar orgullosos de nosotros mismos, y no debemos tener complejo de inferioridad.

Debemos eliminar nuestra supersticiosa veneración por la llamada literatura y arte de la década del treinta (en las zonas dominadas por el Kuomintang). En esa época, el movimiento literario y artístico del ala izquierda siguió en lo político la línea oportunista de "izquierda" de Wang Ming; practicó en lo organizativo la política de "puertas cerradas" y el sectarismo;

y sus ideas sobre la literatura y el arte eran en realidad las mismas de críticos literarios y artísticos burgueses rusos tales como Belinsky, Chernichevsky, Dobroliúbov y Stanislavsky en el terreno teatral, demócratas burgueses de la Rusia zarista, cuyas ideas eran burguesas y no marxistas. La revolución democrático-burguesa es una revolución en que una clase explotadora reemplaza a otra clase explotadora. Sólo la revolución socialista del proletariado elimina finalmente todas las clases explotadoras. Por eso no debemos tomar las ideas de ningún revolucionario burgués como principio guía en nuestro movimiento proletario en la ideología, la literatura y el arte. También hubo algo bueno en la década del treinta: el movimiento combatiente del ala izquierda en literatura y arte dirigido por Lu Sin. Hacia mediados de la década del treinta, algunos dirigentes del ala izquierda, influidos por la línea capitulacionista de derecha de Wang Ming, abandonaron el punto de vista de clase marxista-leninista y levantaron la consigna de "una literatura de defensa nacional". Ésta era una consigna burguesa. Fue Lu Sin quien formuló la consigna proletaria: "Literatura de masas para la guerra revolucionaria nacional." Algunos escritores y artistas del ala izquierda, especialmente Lu Sin, formularon también las consignas de que la literatura y el arte debían servir a los obreros y campesinos y que éstos debían crear su propia literatura y arte. Sin embargo, no encontraron una solución sistemática para el problema básico de integrar la literatura y el arte con los obreros, campesinos y soldados. Los escritores y artistas del ala izquierda en aquel entonces eran en su gran mayoría demócratas nacionalistas burgueses; algunos de ellos no resistieron la prueba de la revolución democrática, mientras que otros no han salido muy airosos de la prueba del socialismo.

Debemos eliminar la fe ciega en la literatura clásica china y extranjera. Stalin fue un gran marxista-leninista. Criticó de manera muy aguda las escuelas modernas burguesas en literatura y arte. Pero heredó sin crítica las llamadas obras clásicas de Rusia y Europa, lo que tuvo malas consecuencias. La literatura y el arte clásicos de China y de Europa (incluyendo a Rusia), y hasta las películas norteamericanas, han ejercido no poca influencia en los círculos literarios y artísticos de nuestro país, y hay quienes los toman por cánones aceptándolos en bloque. La experiencia de Stalin debe servirnos de lección. Es cierto que hay que estudiar las obras de los autores antiguos y extranjeros y que es erróneo negarse a estudiarlas, pero hay que hacerlo de manera crítica para que lo antiguo sirva al presente y lo extranjero a China.

Respecto a las obras literarias y artísticas revolucionarias soviéticas relativamente buenas, surgidas luego de la Revolución de Octubre, debemos tomar también una actitud analítica y no venerarlas ciegamente ni mucho menos imitarlas ciegamente. La imitación ciega nunca produce arte. La literatura y el arte sólo pueden originarse en la vida del pueblo, la cual es su única fuente. Esto lo comprueba la historia de la literatura y el arte de todos los tiempos y países.

En el mundo, siempre son las fuerzas nuevas las que vencen a las decadentes. Nuestro Ejército Popular de Liberación era débil y pequeño al comienzo, pero finalmente se hizo poderoso y derrotó a los reaccionarios norteamericanos y chiangkaishekistas. Al enfrentarnos a la excelente situación revolucionaria tanto nacional como internacional y a nuestras gloriosas tareas, debemos sentirnos orgullosos de ser revolucionarios consecuentes. Debemos tener confianza y valor para hacer cosas nunca intentadas antes, porque nuestra revolución es una revolución que ha de poner fin de una vez y para siempre a todas las clases explotadoras y a todos los sistemas de explotación y ha de erradicar por completo las ideologías de todas las clases explotadoras, las cuales envenenan la mente de las masas populares. Debemos crear, bajo la dirección del Comité Central del Partido y del Presidente Mao y guiados por el marxismo-leninismo, pensamiento de Mao Tse-tung, una nueva literatura y arte revolucionarios y socialistas, dignos de nuestro gran país, nuestro gran Partido, nuestro gran pueblo y nuestro gran ejército. Ésta será la nueva y más brillante literatura y arte que inaugurará una nueva era en la historia de la humanidad.

Sin embargo, no es nada fácil crear buenos modelos. Debemos despreciar estratégicamente las dificultades que surjan en nuestro trabajo de creación, pero, tácticamente, debemos tomarlas muy en serio. Crear una obra de calidad es un proceso arduo y los camaradas que dirigen el trabajo de creación nunca deben adoptar una actitud burocrática y negligente, sino trabajar arduamente y compartir alegrías y penas con los que trabajan en la creación. Es necesario, dentro de lo posible, obtener material de primera mano. Cuando esto no sea factible, se debe al menos obtener material de segunda mano. No hay que temer a los fracasos ni a los errores. Hay que permitir los fracasos y los errores y dar a la gente la oportunidad de corregir sus errores. Es imperativo apoyarse en las masas, seguir la línea "de las masas, a las masas" y pasar repetidamente la prueba de la práctica durante un largo periodo a fin de que una obra se perfeccione sin cesar y combine un contenido político revolucionario con la mejor forma artística posible. En el curso de la práctica es preciso resumir oportunamente las experiencias y llegar gradualmente a dominar las leyes de las diversas formas artísticas. De otro modo no se logrará crear buenos modelos.

Debemos prestar gran atención a los temas sobre la revolución y la construcción socialistas, y sería totalmente erróneo pasarlos por alto.

Tenemos que hacer de inmediato un serio esfuerzo por crear obras literarias y artísticas acerca de las tres grandes campañas de Liaosi-Shenyang, Juai-Jai y Peiping-Tientsin y de otras importantes campañas, aprovechando el hecho de que todavía viven los camaradas que las dirigieron o condujeron. Hay gran número de importantes temas revolucionarios, históricos y contemporáneos, y es de urgente necesidad que organicemos la creación sobre ellos en forma planificada y sistemática. Hay que hacer un éxito de la película *Una gran muralla a lo largo de la costa sur*. La película *La gran marcha* tiene que ser revisada y mejorada. En el curso de

esta labor de creación deberá formarse un núcleo de escritores y artistas verdaderamente proletarios.

6. En el trabajo literario y artístico, tanto el personal dirigente como los que trabajan en la creación deben atenerse al centralismo democrático del Partido. Apoyamos la práctica de "permitir a todos expresar su opinión", nos oponemos a la de "sólo vale lo que digo yo"; debemos seguir la línea de masas. En el pasado, había escritores que cuando producían una obra, forzaban a los dirigentes a aplaudirla y aprobarla. Este modo de actuar es muy malo. Al abordar el trabajo de creación literaria y artística, los cuadros que lo dirigen deben tener siempre presentes estos dos puntos: primero, saber escuchar las opiniones de las amplias masas; segundo, saber analizar esas opiniones, aceptando las correctas y rechazando las erróneas. En literatura y arte no hay obra sin defectos, pero si una obra es buena en lo fundamental, hay que contribuir a su perfeccionamiento, señalando sus defectos y errores. No hay por qué archivar las obras malas; es preciso someterlas al juicio de las masas. No debemos tener miedo a las masas, sino tener firme confianza en ellas; las masas pueden proporcionarnos muchas opiniones valiosas. Y a través de tal juicio, elevarán su capacidad de discernimiento. Producir una película cuesta centenares de miles o incluso un millón de yuanes. Archivarla es un derroche de dinero. ¿Por qué no exhibirla al público para educar así a los escritores y artistas y a las masas populares, a la vez que compensar su costo al Estado, recogiéndose una cosecha tanto en el terreno ideológico como en el económico? La película *La ciudad sitiada* ha estado mucho tiempo en la pantalla, pero nadie la ha criticado. Sería conveniente que el *Jiefangjun Bao* (Diario del Ejército de Liberación) escribiese algún artículo criticándola.

7. Es indispensable fomentar la crítica revolucionaria y combativa de masas en la literatura y el arte, y romper el monopolio detentado por unos cuantos "críticos" (aquellos que tienen una orientación equivocada y carecen de combatividad), debemos poner el arma de la crítica literaria y artística en manos de las amplias masas de obreros, campesinos y soldados y combinar la actividad de los críticos profesionales con la de aquellos provenientes de las masas. Debemos imprimir mayor combatividad a la crítica y oponernos al elogio vulgar y sin principios. Debemos rectificar el estilo de nuestros escritos, estimular la producción de artículos cortos y fácilmente accesibles, convertir nuestra crítica literaria y artística en dagas y granadas de mano, y aprender a usarlas con eficacia en combates a corta distancia. Por supuesto que esto no excluye la necesidad de escribir al mismo tiempo algunos artículos más extensos, sistemáticos y de una mayor profundidad teórica. Nos oponemos al uso de una jerga para atemorizar a la gente. Ésta es la única manera de desarmar a los llamados "críticos literarios y artísticos". El *Jiefangjun Bao* y la revista *Jiefangjun Wenyi* (Literatura y Arte del Ejército de Liberación) deben dedicar en forma regular o esporádica columnas especiales al comentario literario y artístico. Hay que brindar un apoyo entusiasta a las obras buenas o buenas en lo fundamental,

al mismo tiempo que señalar de buena fe sus defectos. Con respecto a las obras malas, es preciso someterlas a una crítica de principios. Hay que proceder a una crítica sistemática y cabal de los postulados erróneos más representativos sobre la literatura y el arte, así como de muchas otras falacias esparcidas por ciertas personas que intentaban falsificar la historia y prodigarse elogios a sí mismos tal como se hace en los libros *La historia del desarrollo del cine chino. Una colección de datos históricos sobre el movimiento del drama chino en los últimos 50 años y Un estudio preliminar del repertorio de la ópera de Pekín*. No debemos temer que ciertas personas nos censuren de "blandir el garrote". Ante la acusación de simplismo y crudeza que algunos nos lanzan, debemos adoptar una actitud analítica. Algunas de nuestras críticas, aunque básicamente correctas, no son suficientemente analíticas, fundamentadas y convincentes. Esto debe superarse. En algunas personas se trata de una falta de comprensión: en un comienzo nos acusan de simplismo y crudeza pero luego dejan de hacerlo. Pero cuando el enemigo condena nuestras críticas correctas como simplistas y crudas, debemos mantenernos firmes. La crítica literaria y artística tiene que ser un trabajo regular, un método importante para librar la lucha en el frente literario y artístico y un método importante mediante el cual el Partido dirija el trabajo literario y artístico. Sin una correcta crítica literaria y artística, es imposible hacer prosperar el trabajo de creación.

8. En la lucha contra el revisionismo extranjero en la literatura y el arte, no debemos ocuparnos solamente de personas insignificantes como Chujrai. Debemos ocuparnos de figuras más importantes, como por ejemplo Shólojov, a quien debemos atrevernos a tocar. Él es el apóstol de la literatura y el arte revisionistas, sus obras *El Don apacible, Campos roturados y El destino de un hombre* han ejercido enorme influencia sobre una parte de los escritores y lectores chinos. Sería conveniente que el ejército considerara la posibilidad de reunir un grupo de camaradas que sometieran a un estudio estas obras y escriban artículos de crítica analíticos, bien fundamentados y convincentes. Tal cosa tendrá gran repercusión en China y en el resto del mundo. Debe hacerse lo mismo con respecto a obras similares de autores chinos.

9. En lo que se refiere a los métodos de creación, hay que combinar el realismo revolucionario con el romanticismo revolucionario, en lugar del realismo crítico burgués con el romanticismo burgués.

Las excelentes cualidades de los héroes surgidos de entre los obreros, campesinos y soldados bajo la guía de la acertada línea del Partido, son una expresión concentrada del carácter de clase del proletariado. Debemos trabajar con pleno entusiasmo y hacer todo lo posible para crear imágenes heroicas de obreros, campesinos y soldados. Debemos crear arquetipos. El Presidente Mao ha dicho: *La vida reflejada en las obras literarias y artísticas puede y debe estar en un plano más alto, ser más intensa, más concentrada, más típica, puede y debe estar más cerca del ideal y resultar, por tanto, más universal que la vida real cotidiana.*

No debemos limitarnos sólo a describir las personas y los acontecimientos reales. Ni debemos retratar a un héroe sólo después de muerto. En realidad, hay muchos más héroes vivos que muertos. Esto significa que nuestros escritores deben sintetizar el material obtenido en la vida real y acumulado en el curso de largo tiempo, y crear toda clase de personajes típicos.

Al describir las guerras revolucionarias, debemos, en primer lugar, tener en claro la naturaleza de las guerras: las nuestras son justas, y las del enemigo, injustas. En las obras hay que mostrar nuestras arduas luchas y heroicos sacrificios, pero también reflejar nuestro heroísmo y optimismo revolucionarios. Al describir la crueldad de la guerra, no debemos exagerar ni exaltar sus horrores. Mientras pintamos lo arduo de la lucha revolucionaria, no debemos exagerar ni exaltar los sufrimientos. Los rigores de la guerra revolucionaria y el heroísmo revolucionario, lo arduo de la lucha revolucionaria y el optimismo revolucionario, constituyen una unidad de contrarios, pero debemos tener en claro cuál es el aspecto principal de la contradicción; de otro modo, si hacemos erróneamente el énfasis, caeremos en la tendencia pacifista burguesa. Además, al describir la guerra revolucionaria popular, sea en la etapa en que la guerra de guerrillas constituye la forma principal y la guerra de movimientos la complementaria, o bien en la etapa en que lo principal es la guerra de movimientos, debemos expresar correctamente las relaciones que existen entre el ejército regular, las guerrillas y la milicia popular; y entre las masas armadas y las no armadas bajo la dirección del Partido.

En cuanto a la selección de temas, podremos hacerlo de manera adecuada y correcta sólo penetrando en lo profundo de la vida y realizando un buen trabajo de investigación y estudio. Los dramaturgos deben adentrarse sin reservas y por largo tiempo en las llamas de la lucha. Los directores, actores, camarógrafos, pintores y compositores también deben penetrar en la vida y hacer concienzudas investigaciones y estudios. De las obras creadas en el pasado, algunas tergiversan los hechos históricos, centrándose en la descripción de las líneas erróneas en lugar de las correctas; otras describen personajes heroicos pero que infringen invariablemente la disciplina, o crean héroes sólo para hacerlos morir en un artificial desenlace trágico; ciertas obras no presentan personajes heroicos sino sólo personajes "medios" que en realidad son atrasados, o caricaturas de los obreros, campesinos y soldados; al describir al enemigo, no revelan su naturaleza de clase de explotador y opresor del pueblo, y llegan hasta embellecerlo; hay además otras obras que se dedican exclusivamente al amor y al romance, preconizando gustos vulgares y sosteniendo que el "amor" y la "muerte" son temas eternos. Toda esta basura burguesa y revisionista debe ser combatida resueltamente.

10. Reeducar a los cuadros a cargo del trabajo literario y artístico y reorganizar las filas de los escritores y artistas. Debido a razones históricas, en los días anteriores a la liberación de todo el país, era bastante difícil

para nosotros, el proletariado, preparar nuestros propios trabajadores de la literatura y el arte en las regiones bajo la dominación enemiga. Nuestro nivel cultural era relativamente bajo y nuestra experiencia, limitada. Muchos de nuestros trabajadores de la literatura y el arte tuvieron una formación burguesa. En el curso de las actividades literarias y artísticas revolucionarias, algunos de ellos se convirtieron en traidores por no poder resistir la persecución enemiga o degeneraron por no poder resistir al efecto corruptor de la ideología burguesa. En las bases de apoyo preparamos un considerable número de trabajadores de la literatura y el arte revolucionarios, quienes, especialmente después de la publicación de *Charlas en el Foro de Yenán sobre Literatura y Arte*, adquirieron la orientación correcta y emprendieron el camino de integrarse a los obreros, campesinos y soldados, y desempeñaron un papel positivo en la revolución. La falla está en que, después de la liberación de todo el país, cuando entramos en las grandes ciudades, muchos camaradas no lograron resistir la influencia corruptora de la ideología burguesa en nuestras filas, con el resultado de que algunos de ellos han quedado rezagados en el curso de nuestro avance. Nuestra literatura y arte son del proletariado, del Partido. Lo que nos distingue por sobre todo de las otras clases es el principio del espíritu de partido proletario. Debemos estar conscientes de que los representantes de las demás clases tienen también su principio de espíritu de partido y que son muy obstinados. En las ideas que guían la creación literaria y artística, en la línea organizativa y en el estilo de trabajo, debemos atenernos firmemente al principio del espíritu de partido proletario y combatir la corrupción ejercida por la ideología burguesa. Debemos trazar una clara línea de demarcación con la ideología burguesa; bajo ninguna circunstancia podemos coexistir pacíficamente con ella. En los círculos literarios y artísticos existen en la actualidad, diversos problemas que son, para la gran mayoría, problemas de comprensión ideológica, y de elevación de esa comprensión a través de la educación. Debemos estudiar concienzudamente las obras del Presidente Mao, estudiarlas y aplicarlas de manera viva, vincular lo que aprendemos con nuestro pensamiento y nuestra práctica, y estudiarlas con el propósito de resolver problemas determinados, pues sólo de esta manera, podemos llegar a una real comprensión, asimilación y dominio del pensamiento de Mao Tse-tung. Debemos penetrar en la vida por largo tiempo, integrarnos a los obreros, campesinos y soldados para elevar nuestra conciencia de clase, transformar nuestra ideología y servir de todo corazón al pueblo, sin ningún afán de fama o lucro. Es necesario orientar a nuestros camaradas para que estudien siempre el marxismo-leninismo y las obras del Presidente Mao y educarlos para que sean revolucionarios durante toda la vida y presten especial atención a la mantención de su integridad proletaria hasta el fin de sus días, cosa nada fácil.

ERNST FISCHER EL ARTE SOCIALISTA*

Fue Gorki quien acuñó el término “realismo socialista” en oposición al de “realismo crítico”, y críticos y eruditos marxistas aceptan ahora esta antítesis.

Se ha abusado frecuentemente del concepto de “realismo socialista”, perfectamente válido en sí. Y se lo ha aplicado mal tanto a las pinturas históricas académicas y *de genre* como a las novelas y obras de teatro basadas, en realidad, en idealizaciones propagandísticas. Por ésta como por otras razones, el término “arte socialista” me parece más adecuado. *Se refiere claramente a una actitud —no a un estilo— y subraya el punto de vista socialista, no el método realista.* El “realismo crítico” y, más ampliamente, el arte y la literatura burgueses en general (es decir, todo el gran arte y la gran literatura burgueses) entrañan una crítica de la realidad social circundante. El “realismo socialista” y, más ampliamente, el arte y la literatura socialistas en conjunto, entrañan el acuerdo fundamental del artista o escritor con los fines de la clase obrera y el mundo socialista ascendentes. El hecho de que la distinción sea resultado de una nueva actitud, no sencillamente de nuevos niveles estilísticos, estuvo a menudo oscurecido por los métodos de interferencia administrativa en las artes que se practicaban durante la vida de Stalin. Después del XX Congreso, ya no fue obligatoria una adhesión rígida a una teoría marxista “monolítica” de las artes, y aunque las tendencias conservadoras todavía son poderosas, ahora una variedad de conceptos artísticos distintos se afrontan mutuamente dentro del marco fundamental del marxismo.

He aquí un ejemplo, Ilya Fradkin, un joven teórico soviético, escribió en la revista *Arte y literatura* (No. 1, Moscú, 1962) que sería incorrecto creer que:

Cualquier fórmula dogmática ha alcanzado el *status* de una verdad incuestionable sólo porque se repitió a menudo durante los años del culto a la personalidad... ¡Con qué poca justificación, con qué falta de selectividad fue pronunciado el veredicto despiadado de “decadente” sobre los más diversos fenómenos del arte occidental durante esos años. El arte y la literatura del periodo posterior a 1848, y especialmente del siglo veinte, fueron considerados decadentes en su totalidad, y todos los “ismos” fueron sumariamente descartados... El problema de los movimientos artísticos del siglo veinte está vinculado con el problema más

* En: *La necesidad de arte*, Ed. Unión, La Habana, 1965, pp. 134-144.

amplio de la relación mutua entre el realismo y otros movimientos y métodos artísticos. En este campo, también, todo fue reducido a menudo, en los años del culto a la personalidad, a la fórmula engañosamente simple pero básicamente dogmática, y en un sentido científico, vulgar: de un lado, el arte realista progresista y, del otro, varias tendencias anti-realistas, esencialmente reaccionarias. Pero en ese caso, ¿qué sería de artistas de innegable grandeza como los dramaturgos clásicos Molière y Racine, los románticos Hölderlin y Walter Scott, o los postimpresionistas Van Gogh y Gauguin? Se encontraba a menudo una salida sencilla a la dificultad: se reconocía la grandeza de tales artistas, pero sólo a pesar de su conexión con los movimientos antes mencionados, sólo en la medida y hasta donde se pudiera descubrir elementos realistas en sus obras. Pero ¿puede semejante enfoque hacerle justicia al problema? ¿No contenían el clasicismo, el romanticismo y el impresionismo sus verdades artísticas propias, específicas, al lado de sus limitaciones históricas y estéticas específicas? ¿No fue la grandeza de Racine al mismo tiempo la grandeza de los ideales clásicos de moralidad y humanismo encarnados en sus tragedias? ¿No estaba la grandeza de Hölderlin relacionada con la magia de los sueños poéticos del romanticismo revolucionario?

En el número siguiente de la revista apareció una réplica de uno de los principales formuladores de la política cultural de la República Democrática Alemana, diciendo que el artículo de Fradkin trazaba "un gran círculo" en torno al tema sin llegar al fondo del asunto.

Presenta, para decirlo con indulgencia, unas cuantas ideas sumamente subjetivas del autor... Él vuelve en busca de una revisión *post facto*, supuestamente necesaria, de juicios previos. Hay, por ejemplo, esa pobre e inocente florecilla, la decadencia... a menos que nos equivoquemos, importantes artistas y pensadores rusos como Saltykov-Schedrin, Stassov, Plejánov, y, no menos, Gorki trabajaron para desenmascarar y condenar el fenómeno de la decadencia, en parte en su época, en parte en los años siguientes... Por diferentes razones, la decadencia del arte burgués que comenzó en Francia, hacia finales del siglo XIX, pudo ejercer un efecto terrible y destructivo sobre el desarrollo de las artes en Alemania... Deberíamos estar agradecidos a los historiadores soviéticos del arte por habernos ayudado a llegar a un análisis realmente científico de esa decadencia... La erudición artística no debe renunciar a sus derechos a enjuiciar obras de arte a la luz de su contenido ideológico y político y de su calidad artística. Tampoco debería la política cultural oficial dejar de tener una influencia directa, basada en tales consideraciones y juicios, sobre la producción artística, haciendo a los artistas individuales conscientes de los errores y limitaciones de sus obras y, en casos especiales, interviniendo en forma administrativa, como ocurrió en la Unión Soviética en el caso de la novela de Borís Pasternak...

He seleccionado este ejemplo porque demuestra muy claramente el contraste entre las dos escuelas principales de pensamiento dentro del mundo marxista actual. Ehrenburg enjuicia las cosas de manera distinta a Guérásimov. Revistas editadas por comunistas italianos, franceses y polacos difieren mucho de otras publicaciones en la República Democrática Alemana. En la Unión Soviética, un escultor moderno como Neizvestny se enfrenta a los viejos pintores académicos. Cada vez se acentúa más la tendencia a no emitir ideas artísticas por decreto sino a formularlas y dejarlas desarrollar en el proceso del trabajo, en el libre juego de movimientos y métodos, en la diversidad de argumentaciones y discusiones. Un nuevo arte no surge de una doctrina sino de las obras. Aristóteles no precedió a las obras de Homero, Hesíodo, Esquilo y Sófocles. Extrajo sus teorías estéticas de ellos.

A medida que dispongamos de una mayor riqueza de medios de expresión, surgirá con más claridad un elemento común. La antítesis "realismo crítico-realismo socialista" es una simplificación, pero entraña una verdad esencial. *Frente a la definición del realismo socialista como un método o un estilo*, nos viene inmediatamente a la mente la pregunta: ¿el estilo de quién?, ¿el método de quién?, ¿el de Gorki o el de Brecht?, ¿el de Mayakovsky o el de Eluard?, ¿el de Makarenko o el de Aragon?, ¿el de Shólojov o el de O'Casey? Los métodos de estos escritores son diferentes pero tienen una actitud fundamental en común. *La nueva actitud socialista es resultado de la adopción como principio, por parte del escritor o artista, del punto de vista histórico de la clase obrera, y de la aceptación de la sociedad socialista, con todos sus desarrollos contradictorios.*

Sólo aproximadamente se puede realizar el deseo más firme de ser objetivo, de presentar a la sociedad en toda su complejidad y a la realidad "como es realmente", e incluso entonces sólo en una forma que evade toda comprobación. Franz Kafka se dio cuenta de esto cuando escribió: "Sólo una parte involucrada en el caso puede emitir un juicio, pero, por ser parte, no puede hacerlo. Por lo tanto, no existe posibilidad de emitir un juicio en el mundo, sólo el vislumbre de una posibilidad." Kafka estaba en lo cierto al ver que nadie puede percibir o juzgar excepto desde un punto de vista específico y que adoptar un punto de vista, ya sea deliberadamente o no, significa tomar parte en algo. Por lo tanto, sólo una de las partes en la disputa puede en realidad juzgar. Pero cuando Kafka agrega que, por ser una parte, no puede juzgar, olvida la posibilidad de un punto de vista comprometido que no obstante, en general, coincide con la realidad social. Usted puede escoger un punto de vista desde el cual sólo puede ver fragmentos perdiéndose en el olvido, o uno desde el cual usted puede calibrar un ancho panorama de la realidad en el proceso de crear nuevas realidades. "El vislumbre de una posibilidad" de juicio de que habla Kafka puede ser el vislumbre de una moribunda luz nocturna o los primeros rayos del alba. Y así, la procedencia de la luz determinará el valor del juicio, su grado de aproximación a la verdad.

Por ejemplo, el juicio de Stendhal, el jacobino, sobre la realidad social

posrevolucionaria de su tiempo, fue incomparablemente más verdadero que el de los románticos que miraban hacia el pasado, no sólo porque tenía más talento que ellos, sino también porque su punto de vista le permitió ver más lejos y con más claridad. Es verdad que incluso Stendhal, el mayor escritor progresista de su época, fue incapaz de presentar objetivamente el proceso total de la realidad y se retiró una y otra vez, muy conscientemente, al subjetivismo. Lo más que se puede pedir es que el punto de vista seleccionado por el artista coincida *en parte* con el desarrollo de la realidad social.

En nuestra época, tenemos la posibilidad de una objetividad de gran alcance si tomamos partido por la clase obrera y las luchas nacionales de liberación, al adoptar el punto de vista de un marxista no dogmático. Ciertamente, es sólo una posibilidad: para presentar la realidad en el proceso de desarrollo, no basta con estar convencido de la victoria del socialismo o tener un conocimiento de los principios sociales generales. Es necesario presentar las formas de transición —de cambio— en toda su especificidad contradictoria. Por mucho que se necesite una amplia visión para reflejar el “vislumbre” de una luz necesaria para llegar a un juicio verdadero, toda objetividad peligra si el deseo del artista, de que mañana y pasado mañana deberían ajustarse exactamente a un modelo preconcebido, oscurece su visión del momento actual; si un cerco dogmático, que se supone hará de su punto de vista algo “inexpugnable”, lo ciega.

El realismo socialista —o mejor dicho, el arte socialista— anticipa el futuro. No sólo lo que ha precedido un momento histórico dado, sino también lo que vendrá después, está entretejido en su composición. Los hechos no cambian, pero la realidad de un momento sí cambia de acuerdo con nuestro punto de vista. Lo que fue una vez el futuro se mezcla en la mente con un suceso pasado y, al hacerlo así, no sólo influye en la memoria sino también revela y completa la realidad que está en parte oculta en ese momento. El elemento profético, a menudo condenado en nombre del realismo, ha ganado nueva vitalidad y dignidad en el arte socialista. Johannes R. Becher tenía razón cuando escribió:

Quando hablamos de realismo socialista y luchamos para llegar a una definición, no debemos complicar y así confundir la cuestión. El concepto de realismo socialista aparece en múltiples y variadas declaraciones hechas antes de su actual nacimiento teórico. Así encontramos una perspectiva realista socialista en los versos de Schiller:

*Sobre alas levántate con valor
Bien alto sobre tu época
Y que en tu espejo levemente
Alboree el futuro.*

Y Brecht escribió:

*Los sueños y el dorado "sí"
Conjuran el mar prometido
Del maíz maduro que crece.
Sembrador, di de la cosecha
Que mañana recogerás
Que hoy es tuya.*

Estas dos declaraciones sólo pueden ser suficientes para definir la naturaleza del realismo socialista.

Becher simplifica el problema un poco, porque, mientras el estilo concreto de Brecht revela una visión realista del arte socialista, no lo hace así la visión utópica y universal de Schiller. La época del romanticismo fue rica en utopías sociales y anticipaciones proféticas, pero todo lo que yacía entre el "hoy" y el "pasado mañana" era vago. El arte socialista no puede estar satisfecho con visiones borrosas. Su tarea, por el contrario, es presentar el nacimiento del "mañana" desde el presente, con todos los problemas concomitantes. La transición del socialismo en toda su complejidad de interacciones y su gran variedad de situaciones inesperadas no es por cierto tan fácil como algunos simplificadores quisieran hacernos pensar.

El artista y el escritor socialistas adoptan el punto de vista histórico de la clase obrera. Pero esto no significa que él está por deber obligado a aprobar toda decisión o acción tomada por cualquier partido o personaje que represente a la clase obrera en su obra. Ve en la clase obrera la fuerza decisiva, pero no la única y necesaria para derrotar al capitalismo, para el crecimiento de una sociedad sin clases y el desarrollo ilimitado de fuerzas materiales y espirituales de producción que libera la personalidad humana. En otras palabras, se identifica fundamentalmente con la sociedad socialista en su proceso de crecimiento; mientras los artistas y escritores burgueses, si son de alguna importancia, se disocian inevitablemente del mundo de la burguesía triunfante. El artista socialista cree que la potencialidad de desarrollo del hombre es ilimitada, sin creer, no obstante, en un "estado paradisiaco" final; sin desear en realidad que termine la dialéctica fructífera de la contradicción:

¡Edad de oro! Nunca llegarás. Mas, a través de la tierra, vuela delante de nosotros. Y que el mar retorne a la fuente que era su origen. Que se refleje profundamente la cara del futuro en los sueños de la mañana del mundo y que la leyenda se transforme en la meta de una raza madura.

(E. Fischer: *Elegien aus dem Nachlass des Ovid.*)

A esta aceptación fundamental de la nueva sociedad no le puede faltar un elemento crítico. Lo que dijo Marx de las revoluciones proletarias es verdad también de periodos en los que se están construyendo sociedades socialistas: "son... siempre autocríticas; se detienen una y otra vez en su progreso; vuelven sobre sus pasos para comenzar de nuevo...". *El verdadero*

realismo socialista es por tanto, también un realismo crítico, enriquecido por la aceptación fundamental, por parte del artista, de la sociedad, y una perspectiva social positiva. La personalidad del artista ya no está comprometida en una protesta romántica contra el mundo que lo rodea, pero el equilibrio entre el "yo" y la comunidad nunca es estático; tiene que ser establecido una y otra vez a través de la contradicción y el conflicto.

El arte socialista, que difiere en su actitud del arte del mundo capitalista siempre requiere nuevos medios de expresión. En sus comentarios sobre el dogmatismo, Bertolt Brecht escribió:

Sería pura tontería decir que no se debería dar ninguna importancia a la forma y al desarrollo de la forma en el arte. Sin introducir innovaciones de tipo formal, la literatura no puede aportar nuevos temas o nuevos puntos de vista a las nuevas capas del público. Construimos nuestras casas de modo diferente a como lo hacía la gente en la época isabelina, así como construimos nuestras obras de teatro. Si quisiéramos persistir en el método de construir shakesperiano, deberíamos, por ejemplo, atribuir las causas de la Primera Guerra Mundial al deseo de un individuo (el Kaiser Guillermo) de imponerse, y ese deseo mismo atribuirlo a que uno de sus brazos era más corto que el otro. Pero esto sería absurdo. En realidad esto sería formalismo; estaríamos negándonos a tomar un nuevo punto de vista en un mundo cambiante solamente por mantener una manera dada de edificar. Siendo eso así, se peca igualmente de formalismo al imponer viejas formas a nuevos temas como si se tratase de nuevas formas... Está claro que hay que repudiar innovaciones falsas en un momento en que lo más importante es que la humanidad se limpie el polvo que le arrojan a los ojos. Está igualmente claro que no podemos regresar a cosas del pasado sino que tenemos que avanzar hacia nuevas innovaciones. ¡Qué inmensas innovaciones se están creando a nuestro alrededor! ¡¿Cómo pueden los artistas representarlo todo con los viejos medios artísticos?

Se necesitan nuevos medios de expresión para presentar nuevas realidades. Es doctrinario prescribir que el arte socialista tiene que seguir con todas las formas del arte burgués y, en especial, las del renacimiento y el realismo ruso del siglo XIX. El renacimiento produjo artistas magníficos; pero ¿por qué no debería aprender el arte socialista también de la escultura egipcia o azteca, de los dibujos y las pinturas del Asia occidental, del arte gótico, de los iconos, de Manet, Cezanne, Moore, Picasso? El realismo de Tolstoi y Dostoyevsky es magnífico; pero ¿por qué no debería el artista socialista también aprender de Homero y la Biblia, de Shakespeare y Strindberg, Stendhal y Proust, Brecht y O'Casey, Rimbaud y Yeats? No se trata de imitar un estilo cualquiera, sino de fundir los elementos más variados de forma y expresión en el cuerpo del arte de manera que puedan convertirse en una totalidad con una realidad infinitamente variada.

Todo apego doctrinario a métodos artísticos determinados, sean cuales fueren, está reñido con la tarea de hacer una síntesis del resultado de muchos miles de años de desarrollo humano y de presentar nuevos contenidos en nuevas formas.

En el mundo socialista, una discusión de estas cuestiones, que no puede ya evitarse, ha comenzado: Liberado por el choque de opiniones, el arte que es socialista en su contenido se convertirá —de ello estoy seguro— en algo más rico, más omnívoro en sus temas y formas, en sus empeños y en la variedad de sus movimientos, que cualquier arte del pasado. No se descorazonen por la obstinación y los errores, los altos y los reveses en el camino. Como en cualquier otra situación, puede aplicarse el “En elogio de la dialéctica” de Bertolt Brecht:

Si todavía vives, nunca digas nunca.

Lo que es seguro, no es seguro.

Las cosas no se quedarán como están . . .

Nunca se convierte en Antes de que Pase el Día.

JIRI HAYEK
LA INFLUENCIA SOCIAL DE LA
LITERATURA SOCIALISTA*

El papel social de la literatura se manifestó con más frecuencia durante el siglo XIX en relación con la formación de la conciencia nacional colectiva de los pueblos. Simultáneamente con este proceso, en el que la literatura se convirtió en capitalizador de la integración nacional, comenzó a ser instrumento de crítica social, de protesta y disgregación en un marco de clase. En este desarrollo, en el cual la literatura no era ya la expresión de la conciencia colectiva de la nación sino más bien de la conciencia de clase de los oprimidos, la Revolución Rusa significó una nueva época histórica.

La literatura que se identifica con la Revolución, concentra su interés en todas aquellas cosas en las que el destino del individuo se halla ligado al destino histórico de su clase. Ve asimismo este nuevo todo que se produce durante el periodo revolucionario, como el único fundamento real a partir del cual puede realizarse a sí mismo el individuo aislado como persona humana. En la medida en que esta literatura logra expresar vitalmente la rica experiencia humana y los acontecimientos históricos, alcanza en sus cimas creadoras el más alto nivel de autenticidad artística; alcanza el nivel de un Mayakovsky, de un Babel, Eisenstein, Meyerhold, Vajtánov o Shólojov.

Situaciones y obras semejantes podemos hallar en la historia de las artes de las democracias populares europeas después de 1945. La influencia social de la literatura socialista se manifiesta con más claridad en los momentos de conmoción revolucionaria, en los momentos en que da expresión, sobre todo, a las experiencias y percepciones colectivas y en que encauza toda su emoción en una sola dirección: la del movimiento revolucionario de la sociedad. Los funestos errores y las fallas de la era dogmática comienzan cuando se intenta derivar un criterio general y constantemente válido de acción nacional del arte socialista de los patrones propios de un periodo de conmoción revolucionaria. En una etapa en la que el nuevo sistema social empieza a estabilizarse, la influencia social del arte debe ser esencialmente más diferenciada y diversa.

La literatura socialista —y sería más exacto decir: la literatura humanista en general— no es sólo algo que forma y expresa positivamente la conciencia social. Al mismo tiempo, ha de analizar siempre críticamente la falsa conciencia de la sociedad y ha de esforzarse por superarla. El examen crítico de todas las relaciones sociales y de la situación real de

* Publicado en *Universum*, A Review of Czechoslovak Literature and Arts, Praga, núm. 2, 1966, pp. 1-3. Trad. de A.S.V.

todos los valores humanos desde el punto de vista de los objetivos históricos de la sociedad socialista, es un aspecto de la importante tarea social que la literatura ha de cumplir durante el periodo de la construcción. La parte positiva de esta tarea no puede ser separada de su parte crítica. Y cuando se produce semejante separación, no sólo se pone en peligro la función social directa de la literatura, sino también su existencia en cuanto tal. La supresión del aspecto crítico de su tarea social para elevar el otro aspecto al plano de lo absoluto ha sido una de las causas de la crisis de los últimos cincuenta años.

Desde el punto de vista superficial y políticamente parcial de la mayoría de los periodistas de la Europa Occidental, la nueva corriente de la crítica social en el seno de la literatura y el arte checos pareció evidenciar, durante un tiempo relativamente largo, la "oposición" de los escritores y artistas al régimen. Los más ingenuos de ellos, en verdad, siguen acariando esta ilusión todavía hoy. Ahora bien, lo que aún no se comprende bien en Occidente es pura y simplemente el cambio de actitud de la literatura de la mayoría de los países socialistas hacia el individuo y hacia lo individual. . . Con frecuencia se tiende a ver en el interés profundo y preciso por las cosas individuales un rechazo del papel social de la literatura en la sociedad socialista. Esto revela una incompreensión de la situación actual. La verdad es que la característica esencial de la literatura moderna desde el Renacimiento ha sido su proclamación y defensa de los derechos del individuo a su autorrealización. Esta característica es hoy un aspecto importante de la función social de la literatura en la sociedad socialista.

Después de todo, la misión histórica del socialismo no consiste en la abolición de las cosas individuales, sino más bien en la creación de las condiciones sociales para que la autorrealización del individuo sea posible. Por supuesto, el sistema socialista nunca podrá eliminar totalmente los conflictos entre el individuo y la sociedad. Particularmente en el periodo de transición en que vivimos, el socialismo no puede suprimir las numerosas y complicadas causas de la enajenación humana que hunden sus raíces en el pasado. De modo análogo, ni siquiera en el futuro más remoto llegará a convertirse en una fábrica de la felicidad humana. Su significación consiste en ser un medio para esclarecer al individuo las causas socialmente condicionadas de sus destructoras tragedias. Sin embargo, ningún sistema social puede modificar la tragedia humana que tiene sus raíces en la naturaleza del hombre mismo. La literatura que busca promover la verdadera humanización del hombre, en el sentido del desarrollo histórico de la sociedad, no puede dejar a un lado el condicionamiento social de los individuos ni tampoco considerar los problemas de la "condition humaine" —inalterables o dados naturalmente— al margen de sus propios intereses. Sirve, por así decir, para socializar (o hacer socialmente significativas) las cuestiones más íntimas de la felicidad y la miseria humanas. Tal es precisamente su función integradora: el individuo con todas sus inquietudes, tribulaciones y esperanzas se ve inducido a considerar a los

otros como sus iguales. La literatura trata de completar y, en cierto modo, superar o compensar las limitaciones del destino individual. Actúa no sólo como medio de autoconocimiento, sino también con su verdadero contenido socio-económico, así como por su sentido de la belleza. Este sentido de la belleza que es el germen más profundo y el centro de todas las funciones de la literatura, es al mismo tiempo lo primero, la condición *sine qua non*, por su eficacia. Este sentimiento, o fuerza emocional de la literatura, cualesquiera que sean las múltiples condiciones de las que dependa, es a la vez un fin en sí mismo. O, dicho con palabras de Hans Meyer: "La belleza y la alegría deben ser ingredientes indispensables de una existencia humana significativa" (*Commentary on Brecht*).

Lo que en estos últimos años ha sido llamado en Occidente la "nueva ola" de las literaturas soviética, húngara y polaca —y recientemente también de la literatura checa— demuestra un amplio cambio en las relaciones entre literatura y sociedad en el sentido que yo he tratado de esclarecer aquí. Este desarrollo no ha avanzado de la misma manera en los diversos países e incluso muestra muchos problemas no resueltos en las obras artísticas realizadas. Han surgido nuevos peligros que ya no se relacionan con el dogmatismo estético zhdanoviano. Por un lado, el carácter específico de la literatura como tal es ignorado a veces, incluso hoy; por otro, se antepone a todas las demás funciones de educación popular. Pero la literatura sólo puede ser efectiva en la medida en que es verdadera literatura. De otra suerte, en el mejor de los casos, proporcionará algo cuya falta reconocemos en la sociedad, pero que la literatura por sí sola no puede proporcionar.

Las desilusiones provocadas por una fase transitoria, caracterizada por una explicación sumamente unilateral y vulgar de la influencia social de la literatura, están dando hoy —incluso en los países socialistas—, pasos a nuevas tendencias que no se alejan mucho de las de una aristocracia de estetas literarios. Esas tendencias están cubriendo la literatura con un nuevo ropaje místico que amenaza liquidar toda significación humana. ¡Cuán limitado será entonces el espacio para su desarrollo si se pretende que el valor específico y autónomo de la literatura prevalezca a condición de renunciar a todo testimonio de la vida!

Las limitaciones dogmáticas de todo género perjudican a la literatura. No sólo es dañino el dogmatismo filosófico, sino también su variante estética. Es perjudicial para la literatura todo lo que restringe, en cualquier forma, su tendencia a la expresión artística de la totalidad humana, para emplear la terminología de Ernst Fischer. Cuando se trazan límites entre lo social y lo condicionado naturalmente en el hombre y se bloquea el acceso de la literatura a cualquier área, se cierra el camino a la coherencia clara de la totalidad humana. Todos los límites, normas o criterios estéticos postulados desde el punto de vista del realismo ortodoxo o del modernismo, son peligrosos. Reprochar a la literatura contemporánea ser un medio de expresión demasiado complicado y llamar la atención sobre el peligro de la

incomprensibilidad para un público lector amplio, es también hablar desde la más profunda incompreensión. La complejidad cada vez mayor de la vida moderna y del mundo interior de los hombres de nuestro tiempo se refleja necesariamente en el complejo estilo de tantas obras literarias que aspiran a abarcar la realidad total. No toda obra literaria habla a todo lo que es contemporaneidad; en sus exigencias al lector, la literatura es tan diferenciada como las demandas que los lectores le hacen. La relativa incompreensibilidad para las amplias masas no es una medida positiva ni negativa de los valores literarios ni de la significación social de una obra de arte.

Pese a todos esos peligros internos y a los malentendidos y conflictos externos, la literatura socialista se está acercando al umbral de su madurez. Su mayor fuerza se halla ligada estrechamente a la significación del mensaje humanista del socialismo y dentro de este todo social, como dijo una vez Carlo Levi, ve su propia función como el empeño por descubrir, expresar y extender todas las posibilidades creadoras de la sociedad socialista.

CONCLUSIONES DE UN DEBATE ENTRE CINEASTAS CUBANOS

En una sociedad socialista,

1] la promoción del desarrollo de la cultura constituye un derecho y un deber del Partido y del Gobierno;

2] las ideas y tendencias estéticas viven necesariamente en lucha;

3] el desarrollo general del arte está determinado por la existencia de esa lucha y por el carácter de sus condiciones;

4] el carácter necesario de la lucha, como forma de existencia de las ideas y tendencias estéticas, implica que proclamar la coexistencia pacífica entre las ideas y tendencias estéticas equivale a proclamar una ilusión. Por razones idénticas, condenar la coexistencia pacífica de ideas y tendencias estéticas significa una ilusión;

5] la lucha de ideas y tendencias estéticas supone, necesariamente, la coexistencia de ideas y tendencias estéticas;

6] fijar las condiciones de la lucha entre ideas y tendencias estéticas supone, por lo tanto, determinar las condiciones de la coexistencia entre ideas y tendencias estéticas;

7] fijar las condiciones de la coexistencia entre tendencias o ideas estéticas equivale, por lo menos, a reconocer carácter de necesidad a los siguientes principios:

a] cultura sólo hay una.

Herencia de la humanidad, cristalización histórica del trabajo creador de todos los pueblos y todas las clases, la herencia no es, exclusivamente, expresión de los intereses de una clase o pueblo determinados.

No existen una cultura burguesa y una cultura proletaria antagónicamente excluyentes.

El carácter universal de la cultura impone, como tarea de la mayor importancia, la preservación de la continuidad de la cultura y la consiguiente comunicación efectiva entre las más valiosas expresiones culturales de todos los pueblos y todas las clases.

Los clásicos del marxismo-leninismo han dejado testimonios incontrovertibles de la necesidad de esta tarea.

Lenin, en el párrafo cuatro del Proyecto de Resolución al Congreso del Prolet-Kult, escrito en 1920, decía: "El marxismo ha conquistado su significación histórica como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años del pensamiento y la cultura humanos."

Engels escribió:

"Por lo que se refiere al aspecto estético de la enseñanza, el señor Dühring

tendrá que construirlo sobre nada. Toda la poesía anterior tiene que ser desechada en bloque. Habiéndose prohibido radicalmente la religión, excusado es decir que no podrán tolerarse en las escuelas esas 'tendencias' del género mitológico o de otro religioso, cualquiera que sea, que tanto gustaban a los poetas. También hay que desechar el misticismo poético, tal como, por ejemplo, lo ha cultivado con gran tesón Goethe. En esas condiciones, estamos viendo que el señor Dühring no tendrá más remedio que decidirse a proveernos también de esas obras maestras de poesía que responden a las superiores exigencias de una imaginación conciliada ya con la inteligencia y en que se refleja el auténtico ideal que representa la consumación del mundo. No debe vacilar en hacerlo. Su comuna económica sólo conquistará el mundo cuando avance al paso de carga del alejandrino conciliado ya con la inteligencia."

Marx, según palabras de su biógrafo Franz Mehring "permaneció siempre fiel a sus viejos griegos, y a todos los miserables mercaderes que querían desviar a los obreros de la cultura antigua los habría echado del templo a latigazos".

A modo de síntesis y conclusión de las referencias anteriores, este párrafo del *Manifiesto Comunista*: "El antiguo aislamiento local y nacional en el que cada cual se bastaba a sí mismo, deja lugar a relaciones universales, a una interdependencia universal de las naciones. Y esto, que es verdad para la producción material se aplica también a la producción intelectual. Las obras de una nación se convierten en propiedad común de todas las naciones. La estrechez de espíritu y el exclusivismo nacionales se hacen cada vez más imposibles, y de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal."

b] las categorías formales del arte no tienen carácter de clase.

El arte, fenómeno social, está condicionado por agentes que trascienden a su propia naturaleza. Una prueba, entre otras, consiste en que la expresión de nuevos contenidos requiere del artista la búsqueda y realización de nuevas formas.

Pero el arte no se reduce a sus determinantes exteriores. El arte es un reflejo de la realidad y, al mismo tiempo, una realidad objetiva. Como tal, actúa sobre sí mismo y es, en primera instancia, un determinante esencial de su propio desarrollo.

El hecho en sí mismo evidente de que, por ejemplo, Thomas Mann, burgués liberal por sus ideas, haya sido mejor escritor que Dimitri Furmanov, marxista-leninista, demuestra que existe un criterio específicamente estético, irreductible a las posiciones ideológicas de ambos escritores.

La existencia de ese criterio cobra aún más relieve, si se considera que no hay contradicción entre la ideología de Thomas Mann y el contenido ideológico de *La montaña mágica*, como tampoco hay contradicción entre el marxismo-leninismo y la ideología presente en *Chapáev*.

El ejemplo anterior, y el criterio cuya existencia demuestra, no son sino expresión particular de la independencia relativa que se manifiesta

en el desarrollo de las formas artísticas, con respecto al nivel de desarrollo de las fuerzas productivas, con respecto al carácter de las relaciones de producción y, por ende, con respecto a la lucha de clases. "En cuanto al arte —escribió Marx en la introducción a su *Crítica de la economía política*— ya se sabe que los periodos de florecimiento no están, ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, el esqueleto, en cierto modo, de su organización."

Por lo tanto, como expresión del principio de libertad formal, en la lucha de ideas y tendencias estéticas, la victoria posible de una tendencia sobre las otras, no puede ser consecuencia de la supresión de las demás, atribuyendo carácter de clase a las formas artísticas, sino resultado de su superación teórica y, sobre todo, práctica.

La supresión de expresiones artísticas, mediante el procedimiento de atribuir carácter de clase a las formas artísticas, lejos de propiciar el desarrollo de la lucha entre las tendencias e ideas estéticas —y propiciar el desarrollo del arte—, restringe arbitrariamente las condiciones de la lucha y restringe el desarrollo del arte.

¡Patria o muerte!

¡Venceremos!

Raúl Molina, Manuel Pérez, Ramón Piqué, Óscar Valdés, Humberto Solás, Miguel Torres, Alberto Roldán, Iberé Cavalcanti, Fidelis Sarno, Antonio Henriquez, Pastor Vega, José de la Colina, Tomás Gutiérrez Alea, Sarah Gómez, Octavio Cortázar, Mario Trejo, José Massip, Julio García Espinosa, Roberto Fandiño, Ildefonso Ramos, Jorge Fraga, Amaro Gómez, Fernando Villaverde, Octavio Basilio, Pedro Jorge Ortega, Manuel Octavio Gómez, Fausto Canel, Nicolás M. Guillén y Fernando Borges.

Dado en La Habana, a los 18 días del mes de julio de 1963. Año de la Organización.

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR
VANGUARDIA ARTÍSTICA,
SUBDESARROLLO Y REVOLUCIÓN*

[...] No es en un medio tenso por la espera de la revolución, sino en un medio lleno de escepticismo y despego (escepticismo y despego traducidos en la difícil vida intelectual), en el que Fidel Castro va a desencadenar una de las más profundas revoluciones de la historia. con su ataque al cuartel Moncada, el 26 de julio de 1953. Su apoyatura intelectual no va a recibirla de pensadores inmediatos a él, sino de José Martí. Y esto, que hoy nos parece lo más natural del mundo, esto sólo, el saltar por encima de la mediocridad ambiente e ir a entroncar de modo vivo con el único gran pensamiento original que se había engendrado en esta tierra, ya era una definición. También en la manera de conducir la lucha militar, a partir de 1956, lo veremos prescindir de las tácticas que una y otra vez habían demostrado su inutilidad durante la seudorreública, y hacer renacer entre nosotros la *guerrilla* de los mambises. Después de todo, no es tan sorprendente que Fidel haya sobrepasado a los intelectuales cubanos, quienes vivían bien confundidos y desesperanzados en esta tierra, cuando a los políticos más avanzados (pienso en la izquierda, por supuesto), también los sorprendió y sobrepasó. En un orden como en otro —aquí es el momento de recordar de nuevo que el político es un intelectual, y que sólo convencionalmente separamos estas tareas— puso el dedo en la llaga.

Pero sea como fuere, es lo cierto que, a los ojos de la revolución, como lo han expresado Fidel y el Che, los intelectuales teníamos que recuperar el tiempo perdido, recuperarnos a nosotros mismos, hacernos intelectuales *de la revolución en la revolución*. Y esto debía hacerse en una revolución que ya era poder. Así como el partido iba a ser hecho *después* de ser la revolución gobierno —mientras que, habitualmente, una de las metas de un partido revolucionario es la toma del poder político—; de manera similar, los intelectuales de la revolución iban a hacerse tales, en medida considerable, después de esa toma del poder político. (Todavía a principios de 1965 el Che expresará su impaciencia por esa intelectualidad revolucionaria. Pero en 1961 ¿no se había dirigido Fidel a la propia clase obrera, para recordarle que su misión no era luchar por migajas, sino por el poder político?) Ahora bien: no se trata de lamentar la ayuda que como guerrilleros hubieran podido prestar los intelectuales, sino de conocer (para aliviar) el retraso en su formación como intelectuales revolucionarios.

* Del ensayo publicado en la revista *Casa de las Américas*, núm. 40, La Habana, enero-febrero, 1967 con el título de "Hacia una nueva intelectualidad revolucionaria en Cuba".

Los problemas para esa formación no son, por supuesto, simples. No basta con adherir verbalmente a la revolución para ser un intelectual revolucionario; ni siquiera basta con realizar las acciones propias de un revolucionario, desde el trabajo agrícola hasta la defensa del país, aunque esas sean condiciones *sine qua non*. Ese intelectual está obligado también a asumir una *posición intelectual revolucionaria*. Es decir, fatalmente problematizará la realidad, y abordará esos problemas, si de veras es revolucionario, con criterio de tal. Pero ello es resultado de un proceso, tan intenso y violento como la propia revolución lo ha sido entre nosotros. En ese proceso pesará su formación anterior, las influencias que han gravitado (y no dejarán de hacerlo de repente) sobre él, y prejuicios diversos, entre los cuales algunos se han revelado simples juicios, como en lo tocante al "realismo socialista".

Este proceso personal no es con frecuencia sino la interiorización de un proceso colectivo que debemos ver en su conjunto, y en sus distintos momentos. Esos momentos no se separan por una fecha, pero tampoco son enteramente imprecisos. Podrían señalarse *grosso modo* tres instantes: uno inicial, que abarcaría hasta la victoria de Girón; otro, que incluye la denuncia del sectarismo y la crisis de octubre, en 1962, y se extiende hasta 1964 al menos; y otro, en nuestros días.

El momento inicial de este proceso es de exaltación precrítica. La revolución —que por entonces muchos tienden a entender tan sólo negativamente, como *lo otro* opuesto a la tiranía batistiana—, es tanto una realidad como una posibilidad: vive una indefinición que no hace sino traducir las tensiones internas mantenidas durante ese tiempo entre quienes pretendían amoldar la revolución a esquemas burgueses tradicionales, y quienes comprendían que ella estaba obligada, más temprano o más tarde, a hacer estallar esos esquemas. En el orden de la creación artística, ese instante de exaltación, mezcla de fervor y confusión, está expresado, principalmente, en el semanario *Lunes de Revolución*. Hay, en general, más entusiasmo, e incluso *embullo* cubano, que reflexión sobre lo que estaba ocurriendo de veras. La reflexión, por otra parte, no podía anteceder a la clarificación de los hechos mismos. Por supuesto, apenas hay algo que pueda llamarse entonces un arte o una literatura de la revolución. Las gavetas se han abierto, y una papelería guardada durante años ha salido a la luz. Habría que ir a buscar la expresión literaria y artística de este momento en las grandes piezas oratorias, en ciertos reportajes, en algunos poemas y narraciones testimoniales, en fotos y documentales dramáticos. La imaginación, que había podido reinar unos años atrás, cede su lugar al testimonio, incluso al documento. Pero junto a éstos crecen formas experimentales que irán desarrollándose en los años sucesivos y que, aunque no constituyan en rigor una novedad, garantizan una continuidad imprescindible para posteriores desarrollos. En las artes plásticas, por ejemplo, alcanzan su madurez artistas de surgimiento anterior y se reconoce como de

primera fila a jóvenes como Raúl Martínez y Antonio Eiriz, con quienes se aclimatan en Cuba desde el expresionismo abstracto hasta la nueva figuración y el pop-art. En la música, se sale al fin del folklorismo en que se desangraba la herencia de Roldán y Caturla, y con Juan Blanco y otros músicos más jóvenes se inicia la creación de la música serial y electrónica, que llegará a utilizarse en grandes actos masivos. Pero este desarrollo de lo que había parecido natural en aquel primer momento, no se realiza armoniosamente, sin tropiezos —o al menos sin sobresaltos. Lo; acontecimientos de 1960 precipitan en Cuba la radicalización. Los intentos norteamericanos por aplastar violentamente a la revolución dividen las aguas: la burguesía decide traicionar al país, mientras las clases populares se aprestan a defender el poder revolucionario. En una dramática sucesión de golpes yanquis y contragolpes cubanos, la revolución va asumiendo medidas cada vez más profundas. Ya en septiembre de ese año, en la primera *Declaración de La Habana*, se expresa, sin nombrarse, el carácter socialista de la revolución. Y el nombre se hará explícito en abril de 1961, al día siguiente del bombardeo norteamericano a Cuba que preludió la invasión. La indefinición ha concluido. La revolución cubana, dicho por boca del propio Fidel Castro, es reconocidamente socialista: marxista-leninista, como se especificará más tarde. Cuba forma parte de la comunidad de países socialistas: es uno de ellos. Nadie podrá llamarse a engaño sobre este punto. Con los mismos hombres al frente, la revolución cubana ha conocido una radicalización que la hace pasar de una etapa a otra. Además, la victoria obtenida por Cuba hace que aquella definición vaya acompañada por un sentimiento de triunfo.¹

Pero a pesar de ese sentimiento de triunfo, el hecho de que Cuba se haya convertido en uno de los países socialistas hace que muchos se interroguen sobre el destino de la vida intelectual —especialmente del arte. ¿Se conservará la libertad de expresión de los dos años anteriores? ¿O, por el contrario, Cuba, como otros países socialistas, va a implantar normas estrechas a la expresión artística? Estas preocupaciones acababan por conducir a memorables reuniones de escritores y artistas con Fidel y otros dirigentes de la revolución, en julio de 1961. Al final de esas reuniones, en las que muchos hablan copiosa si no siempre lúcida mente, Fidel pronuncia el discurso que será publicado con el nombre de *Palabras a los intelectuales*, en que afirma que la revolución no implantará norma alguna en cuestiones de arte, no existiendo más limitaciones para éste que la propaganda contrarrevolucionaria. Sin embargo, las preocupaciones no se desvanecen del todo, porque el país va a conocer lo que el propio Fidel Castro desenmascará, el 26 de marzo de 1962, con el nombre de *sectarismo*. Sectarismo y dogmatismo han encontrado siempre en el arte una víctima particularmente propicia para ejercer sus errores. Nuestro caso

¹ Sobre la evolución histórica de la revolución cubana, véase el trabajo imprescindible del Che Guevara "Cuba: ¿excepción histórica o vanguardia en la lucha anticolonialista?", que publicó la revista cubana *Verde Olivo*, el 9 de abril de 1961.

no habría de ser la excepción. Ello explica las enconadas polémicas mantenidas esos años en torno a los problemas estéticos. Simplificando los términos de esas polémicas, que involucraban a artistas y a algunos funcionarios, sus extremos podrían ser, uno (sobre todo el de algunos funcionarios), la postulación de un arte más o menos pariente del realismo socialista; otro (el de la gran mayoría de los artistas), la defensa de un arte que no renunciara a las conquistas de la vanguardia. La derrota del primer punto de vista fue sancionada cuando el Che, en *El socialismo y el hombre en Cuba*, dio el puntillazo al realismo socialista, aunque no le pareciera enteramente satisfactorio el segundo punto de vista: para él, es menester no contentarse con esa posición, sino ir más allá. Sólo que para ir más allá hay que partir de algún lado, y la vanguardia parece un buen punto de partida —si no de llegada.

Por supuesto, las discusiones sobre temas estéticos no eran sólo eso. Criterios extraestéticos diversos, como no podía menos de ser, estaban en el fondo de esas polémicas. Conviene recordar la observación de Gramsci:

Luchar por un nuevo arte significaría luchar por crear nuevos artistas, lo cual es absurdo, ya que éstos no pueden ser creados artificialmente. Se debe hablar de luchar por una nueva cultura, es decir, por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta convertirla en una nueva manera de ver y sentir la realidad, y por consiguiente, un mundo íntimamente conaturalizado con los "artistas posibles" y con las "obras de arte posibles".²

Aún vueltos sobre los problemas gremiales, pues, habíamos ido a dar con la problemática de la revolución toda, con la problemática de la "nueva vida moral", dicho en términos de Gramsci; o de la construcción del "hombre nuevo", en palabras del Che. Así entramos en lo que podríamos llamar el tercer instante de este proceso: ni precrítico ni defensivo, sino crítico y confiado, en la medida en que los hechos mismos, tanto como la meditación sobre esos hechos, han ido obligando al desarrollo de intelectuales revolucionarios.

Naturalmente que estos instantes no se separan bruscamente ni, en rigor, se *extinguen*. Un poco a la manera de las *etapas* de un artista, de las que con tanta lucidez ha hablado Cortázar, encontramos de pronto un brote, un reverdecimiento de actitudes que habíamos dado por muertas.³ Acaso podrían presentarse estas etapas como el predominio de unas fuerzas sobre

² Antonio Gramsci: *Literatura y vida nacional*, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1961, pp. 25-6.

³ Un ejemplo de esta sobrevivencia lo tenemos en la polémica que mantuvieron hace poco Jesús Orta Ruiz ("Indio Nabor") y Jesús Díaz. Este último, director del interesante mensuario juvenil *El Caimán Barbudo*, se ha sentido en la necesidad, para combatir el populismo, de reiterar (lúcidamente, por otra parte) argumentos que durante cinco años se han venido exponiendo aquí, y que parecían ya conocidos y asimilados. (Cf. "Para una cultura militante", en *Bohemia*, 16 de septiembre de 1966.)

otras, pero no necesariamente como el exterminio de unas u otras. Hay un momento en que predomina el dogmatismo y hay otro en que está mitigado, en retirada. Pero el dogmatismo es un mal que acecha a la revolución, porque se apoya en la comodidad y en la ignorancia, porque dispensa de pensar y provee de aparentes soluciones fáciles a problemas intrincados. El antidogmatismo es su contrapartida: se justifica su vigilante presencia en la medida en que, efectivamente, el dogmatismo amenaza. Pero bajo su máscara simpática puede encubrirse quien prefiera decir que está combatiendo al dogmatismo para no decir, abiertamente, que es a la revolución a la que combate.

ALGUNOS PROBLEMAS DEL INTELLECTUAL REVOLUCIONARIO

Hace poco me preguntaba en México Víctor Flores Olea por qué los intelectuales cubanos no participaban sino excepcionalmente en las discusiones sobre problemas de tanto interés como las referidas al estímulo material y al estímulo moral, a la ley del valor, etc., asuntos que solían ser tratados por el Che, Dorticós y otros. Creo que le respondí que tales compañeros también eran intelectuales, y que, por la naturaleza de su trabajo, abordaban tales asuntos. Incluso añadí que, dada su formación, de ser él, Flores Olea, un intelectual cubano actual, muy probablemente hablaría no como un francotirador, sino desde una posición de gobierno, como era el caso de los compañeros mencionados. La pregunta quedaría pues transformada en esta otra: ¿por qué los poetas no hablan sobre los estímulos materiales y morales?, ¿por qué los dramaturgos no abordan la ley del valor?... Si efectivamente respondí así (como creo), la respuesta podría ser ingeniosa, pero era insuficiente. La pregunta va más lejos, y, entre otras cosas, roza este punto: los intelectuales cubanos, que han debatido lúcidamente sobre cuestiones estéticas, deben considerar otros aspectos, so pena de quedar confinados en límites gremiales. De hecho, como dije arriba, tal abordaje está ocurriendo, en ese proceso de conversión en intelectuales de la revolución, que no lo serían si no se plantearan problemas así, referidos a la construcción de una nueva cultura.

Es en esa ampliación de la problemática intelectual que hemos topado con la condición real de nuestro país, la condición de país subdesarrollado, de país del tercer mundo, con toda la secuela de problemas laterales que ello supone. Pues no se trata de posar de primitivo, de pintarrajearse de salvaje, sino de asumir conscientemente la verdadera condición de nuestra historia. Es como si se nos hubieran hecho transparentes problemas considerados en libros como *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, o *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. ¿Y por qué no en el ya lejano *Ariel* de Rodó? Con los instrumentos a su alcance, el uruguayo se planteaba problemas que siguen conmoviéndonos. Sólo que ahora sabemos en qué consiste el "secreto" de nuestra América y los vínculos que la unen entre sí, los cuales no están sustentados en sentimentalismos ni en actitudes idealistas, sino en visibles razones estructurales, que destacaría,

por ejemplo, Mariátegui. En el Primer Congreso de escritores y artistas de Cuba, en agosto de 1961, dijo Alejo Carpentier que nos hacía falta un Rodó que supiera economía.⁴ Cuando yo se lo comentaba a Martínez Estrada, él me dijo: "Ya existió. Fue Martí." En efecto, el primer intelectual latinoamericano en comprender a plenitud nuestra pertenencia a eso que iba a ser llamado "tercer mundo", fue José Martí. El vio la trampa que yacía detrás de la fórmula "civilización contra barbarie", propuesta por Sarmiento y su acción estuvieron consagrados a conquistar el ámbito verdadero que corresponde a lo que él mismo llamó "nuestra América" para distinguirlo de la "América europea". Ese ámbito verdadero no podría ser, de ninguna manera, una réplica boquiabierta de la presunta *civilización*, sino algo nacido orgánicamente de nuestros problemas. No me parece exagerado decir que Martí es el primer pensador del tercer mundo. No es por eso raro que el pensamiento de la revolución cubana se haya vuelto a él desde el primer momento (recuérdense las numerosas alusiones a Martí en *La historia me absolverá*), y que los intelectuales cubanos, al afrontar los problemas inherentes a nuestra condición subdesarrollada, para entender el curso de la revolución, se hayan encontrado releendo (a veces como si leyeran por vez primera) sus páginas. Volver a Martí después de haber conocido a Fidel, al Che, a Fanon, a Amílcar Cabral, es por lo menos un sacudimiento. ¡Cuántas cosas habían sido dichas ya por ese hombre! Por otra parte, no es sólo hojeando ciertos textos o escuchando los violentos o pedagógicos discursos de Fidel, como un intelectual cubano verifica su necesaria pertenencia al conjunto de pueblos cuyos representantes se reunirían en la primera Conferencia Tricontinental en 1966. Vivir en La Habana —como supongo que le ocurrirá a quien viva en Ciudad México, en Buenos Aires o en Caracas— puede no auxiliar demasiado a esa verificación. Pero a diez kilómetros de La Habana empieza el tercer mundo, empiezan los bohíos que recuerdan a chozas africanas, empieza el brutal trabajo agrícola a mano. Ningún cubano que haya pasado una temporada cortando caña, en el momento en que el hombre se pasea por el cosmos, duda de que el suyo es un país subdesarrollado, aunque personalmente él pueda recibir cada semana *L'Express* o leer cuatro idiomas. Su óptica toda quedará enmarcada dentro de esa realidad. Escribirá y sobre todo pensará, dentro de ese contexto.

Es dentro de ese contexto, por ejemplo, que nos planteamos un hecho tan importante para nosotros como la irrenunciable herencia de los hallazgos

⁴ "Para que *Ariel* de Rodó significara algo más que una grácil divagación en torno a la democracia y el utilitarismo", dijo Carpentier, "...hubiese sido preciso, sencillamente, que Rodó estudiase un poco de economía política." Este discurso fue recogido por Carpentier, con el nombre "Literatura y conciencia política en América Latina", en *Tientos y diferencias* (México, 1964; La Habana, 1966), y constituye una admirable toma de posición del gran novelista. Un enfoque moderno de Rodó, donde incluso se recogen páginas antintervencionistas casi desconocidas del autor de *Motivos de Proteo*, nos lo da Mario Benedetti en *Genio y figura de José Enrique Rodó*, Buenos Aires, 1966 (Cf. sobre todo págs. 104-5).

de la vanguardia contemporánea. En Europa ha vuelto a discutirse últimamente sobre la vanguardia. Pero nosotros, en América Latina, apenas lo hemos hecho en relación con nuestros problemas. Apenas hemos discutido sobre las relaciones entre vanguardia y subdesarrollo. Sin embargo, consideraciones teóricas previas, que apuntaban a este tema no nos faltan: en Martí, en Mariátegui, en el mismo Vallejo, por ejemplo. La vanguardia nace en Europa de la crisis del mundo capitalista. Sucede, sin embargo, que nuestras sociedades atrasadas no presentan ni pueden presentar crisis similares. ¿Vamos por eso a prescindir de lo que ha conquistado esa vanguardia? ¿Vamos a recluirnos en expresiones agrestes y deplorablemente folklóricas? Y si no, ¿cómo vamos a separar lo que corresponde a la sociedad capitalista —últimamente neocapitalista— y lo que es utilizable, asimilable por nosotros? En nuestro caso, a los términos *vanguardia* —de por sí bastante conflictivo— y *subdesarrollo*, se añade el de *revolución*. Se trata de hacer un arte de vanguardia en un país subdesarrollado en revolución.

Hacer un arte de vanguardia en un país en revolución ya se había revelado bastante enmarañado. Una de las infelicidades de este siglo ha sido, precisamente, la separación entre las dos vanguardias, la política y la estética, las cuales habían demostrado que podían fertilizarse mutuamente, en los primeros años de la revolución rusa, los años de Lenin y Lunacharsky, de Eisenstein y Mayakovsky, de Meyerhold y Babel, de los constructivistas y de los llamados formalistas.⁵

El poeta Enzensberger ha llamado la atención sobre las vicisitudes del propio término *vanguardia*, que saltó del habla militar a otras hablas: según él, Lenin es acaso el primero en aplicarlo a la vanguardia *política*. Sea como fuere, hoy es moneda de uso corriente entre los revolucionarios. La vanguardia política es minoritaria, pero no es una minoría, sino la avanzada de una clase. La vanguardia artística, de modo similar, si de veras es una vanguardia, no es una minoría, una torre de marfil, una pandilla (o una "piña", como se dice en Cuba), sino la avanzada de un conglomerado que va a recibir, más tarde o más temprano, las consecuencias de esa vanguardia. Hoy, aun los más ignorantes de las relaciones de la pintura moderna, es probable que trabajen en casas, monten en vehículos y utilicen cucharas, ceniceros y vestidos que son una consecuencia de lo que la vanguardia artística ha conquistado durante más de medio siglo. Sin embargo, como sabemos, los que comprenden bien la necesidad de una

⁵ Es evidente que este problema, que apenas rozamos aquí, debería considerarse partiendo de un saneamiento del propio término *vanguardia*. Además de su primer significado militar, y de su desplazamiento político, en el orden intelectual la palabra *vanguardia* ha sido empleada con estas acepciones: a) conjunto de intelectuales de avanzada; b) arte renovador; c) momento particular de ese arte, ubicado cronológicamente, *entre nosotros*, en la década 1920-30. Todavía puede dividirse más este cabello. Se encontrará un enfoque interesante del último punto, tomado en escala europea, en el libro de Mario de Micheli *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, La Habana (en prensa).

vanguardia política, no siempre han comprendido la necesidad de una vanguardia estética. El resultado ha sido la bifurcación entre una cultura oficial convencional y una cultura real de vanguardia, pero marginada. Es aspiración nuestra que esto no ocurra en Cuba, como no ha ocurrido hasta ahora.⁶

El problema se complica entre nosotros por nuestra condición de país subdesarrollado. Vivir en un país subdesarrollado quiere decir vivir en un país que es (en nuestro caso, ha sido) saqueado, cuya población es semi-analfabeta, a menudo con escasa confianza en sus valores, complejo de inferioridad y fascinación consecuente por otras formas de existencia. Parece innecesario insistir en que este cuadro puede auxiliar muy poco al desarrollo de una expresión de vanguardia. Pero es evidente que la revolución, con la campaña de alfabetización primero y de seguimiento después, ha abordado en la raíz misma el problema cultural básico. Sobre estas soluciones se está edificando la nueva cultura. Esas campañas masivas, lejos de estar en oposición con una creación rigurosa y exigente, son la condición para su desarrollo. A veces, sin mucho rigor, hemos comparado las actividades intelectuales con las deportivas: ¿cómo, sino gracias a la participación masiva en el deporte, podríamos encontrar sus mayores figuras? ¿Cómo, sino gracias a la participación masiva en las actividades de cultura, podríamos tener una cultura rigurosa? Esta se desarrollará en el futuro. Pero esa creación de vanguardia en un país subdesarrollado en revolución no es sólo una teoría. Ya van existiendo una poesía (Padilla, Jamís, Fernández, Barnet), una narrativa (Otero, Desnoes, Díaz), una pintura (Martínez, Peña), un cine (Álvarez, Gutiérrez Alea, Espinosa, Solás) que responden a estos criterios.

Importancia todavía mayor tiene para nosotros el pensamiento que necesariamente habrá de considerar hoy un intelectual de Cuba. "Se era cartesiano, se es marxista", sentenció con gracia el pintor Braque hace unos años. Pero hoy, ese *se* no es tan deliciosamente unívoco como la frase podría hacernos creer. En el campo socialista, al congelamiento monolítico de muchos años ha sucedido, en lo político, el pluricentrismo; en el pensamiento en general, una flora todavía más ambiciosa que rica. Entre los que nos han descrito con la mayor lucidez la situación está Louis Althusser. El propio Althusser representa una de las más altas instancias posibles. Él descubrió para el marxismo lo que Chesterton para el catolicismo: que la más sensacional de las heterodoxias podía ser la ortodoxia. Otros, con menos rigor e inteligencia, saltan de una ortodoxia sin ventanas a una heterodoxia sin sentido. De cualquier forma el panorama se ha hecho variado. Indudablemente, el marxismo ha vuelto a reverdecer. Sin embargo, no contamos aún no sólo con una estética marxista suficiente —cuya ausencia fue acaso la primera en que reparamos— sino tampoco

⁶ A lo largo de estos años, abundan los ejemplos individuales de coincidencia de ambas vanguardias: Mayakovsky, Picasso, Eisenstein, Brecht, Vallejo, Neruda, Nazim Jikmet, Eluard son sólo algunos nombres.

con una ética. Y, según preocupaba al Che, ni siquiera con una economía política del periodo de transición. Si ello puede decirse a escala internacional, no costará trabajo comprender lo que significa para un pequeño país de escaso desarrollo cultural.⁷

En la consideración de estos problemas, no se procede sólo como un especulador puro. Un error teórico, cometido por quien puede convertir sus opiniones en decisiones, ya no es sólo un error teórico: es una posible medida incorrecta. Con medidas incorrectas hemos topado, y ellas plantean, por lo pronto, un problema de conciencia a un intelectual revolucionario, que no lo será de veras cuando aplauda, a sabiendas de que lo es, un error de su revolución, sino cuando haga ver a quien tenga que hacérselo ver que se trata de un error. Su adhesión, si de veras quiere ser útil, no puede ser sino una adhesión crítica, puesto que la crítica es "el ejercicio del criterio". Cuando hemos detectado tales errores de la revolución, los hemos discutido. Así ha pasado no sólo en el orden estético, sino con equivocadas concepciones éticas que se han traducido en medidas infelices. Tales medidas fueron rectificadas, unas, y otras están en vías de serlo. Y ello, en

⁷ No sé si se deberá a esta voluntad nuestra de no cerrarnos dogmáticamente sobre unas cuantas verdades reveladas, sino, por el contrario, abrimos a la amplia problemática del marxismo contemporáneo —apertura que nos ha llevado a publicar a Althusser, Fanon, Sánchez Vázquez, Debray y otros en la revista *Casa de las Américas*—, no sé, digo, pues ella no lo especifica, si se deberá a este hecho el merecer este comentario de una amiga como Sol Arguedas: "para aquellos latinoamericanos que vamos conociendo el socialismo a través de las experiencias de Cuba, y estudiando, para aprovecharlas, sus enseñanzas prácticas y sus concepciones teóricas, resulta muy desconcertante leer algunos artículos que aparecen, o aparecen de vez en cuando, en la revista *Casa de las Américas*". (Sol Arguedas: "¿Dónde está el Che Guevara?", en *Cuadernos Americanos*, núm. 3, mayo-junio de 1966, p. 68.) Y a propósito de esto: lo que es verdaderamente desconocido es lo que ha escrito en *Politika*, de Belgrado, Frane Barbieri, al comentar aviesamente la carta que un grupo de escritores cubanos enviamos al gran poeta chileno Pablo Neruda. "En las páginas de la revista habanera *Casa de las Américas*, y en manifestaciones de los artistas latinoamericanos publicadas en esta revista, en La Habana", afirma este impávido calumniador, "comenzó a recibir una fisonomía cada vez más determinada la tesis extremista sobre la revolución cultural en este continente" (sic). De esta manera, el país socialista que al mismo tiempo que realiza una gigantesca campaña de alfabetización publica masivamente a Kafka, Joyce, Proust, Robbe-Grillet; el país que se enorgullece de contar entre sus grandes figuras artísticas a creadores de vanguardia como Carpentier, Guillén, Lam, Portocarrero, es tranquilamente acusado de fomentar una llamada "revolución cultural" como la que estamos presenciando ahora, preocupados, en China. En contraste con estas mentiras goebelsianas, es interesante saber lo que ha escrito órgano tan poco sospechoso de radicalismo como el londinense *Times Literary Supplement* (el 11 de agosto de 1966) sobre la encuesta aparecida en el número 35 de *Casa de las Américas*. Esta encuesta versó sobre "El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional", y en ella participaron, además de escritores europeos como Alberto Moravia y Régis Debray, escritores latinoamericanos como Jorge Zalamea, Mario Vargas Llosa y Gonzalo Rojas. En dicha encuesta, afirma el periódico inglés, "puede ser discernido, en su conjunto, una ausencia de unción y dogmatismo. Después de todo, incluso en Cuba los excesos del realismo socialista han sido desdeñados".

alguna forma, por nuestra participación. No hablo de esto para felicitarnos. Más bien para decir que en discusiones así va integrándose más a la revolución un intelectual. La revolución no es una cosa ya hecha, que se acepta o se rechaza, sino un proceso, cuyo curso ya no es exactamente el mismo después que estamos inmersos en él: de alguna manera, por humilde que sea, con nuestro concurso contribuimos a modificar ese proceso. De alguna manera, *somos* la revolución. Hay un momento en que, al hablar de ella, se dice: "Hemos hecho esto porque..." Ese momento, si es genuino, decide nuestra vida. Ya no discutiremos palabras, ni las últimas teorías, sino hechos, y las meditaciones reales sobre esos hechos. No creeremos en la salvación individual, calvinista, en busca de la cual salen rebaños fuera del país. Entenderemos por qué hombres mucho mejores que nosotros pudieron consagrar y consagran su vida al mejoramiento colectivo, a la erradicación de la miseria, de la humillación, de la ignorancia, de la fealdad, del sinsentido. Una revolución no es un paseo por un jardín: es un cataclismo, con desgarramientos hasta el fondo. Pero es sobre todo la deslumbrante posibilidad de *cambiar la vida*. Cuando así lo hemos asumido, podemos decirle a nuestra revolución lo que José Martí dijo a su verso: "o nos condenan juntos, / O nos salvamos los dos".

LISANDRO OTERO

CUBA: LITERATURA Y REVOLUCIÓN*

Querido Emmanuel Carballo:

He leído en la revista *Siempre!* tus artículos sobre "Literatura Cubana 1966". Veo tus hallazgos, tus preocupaciones. Algunos me los expusiste personalmente durante tu última visita. En general, creo que tu visión es acertada, pero por no desarrollarla puede llevar a confusiones a algunos lectores.

I

Para tener una idea de lo que es hoy la literatura cubana hay que remitirse a lo que era antes de la Revolución. Hay incluso que hurgar un poco en la composición social y política de Cuba antes de 1959.

El primer hecho que resalta mirando hacia atrás es la existencia de una burguesía colonial, de una casta de administradores de propiedades cuyos verdaderos dueños estaban en oficinas de New York o Washington. No había, como en México, una burguesía nacional.

En la década del cincuenta esta burguesía comenzó a laborar una llamada política del "desarrollo" que la llevó a la adquisición de una parte de los medios de producción que se encontraban en manos yanquis. Demostraron una audacia empresarial que nos habría llevado en una o dos décadas más, al surgimiento de una burguesía nacional.

Al no existir una burguesía propiamente dicha tampoco existía acabadamente una ideología de esa burguesía, me refiero a una ideología que respondiera *nacionalmente* a sus intereses. Aquellos administradores coloniales poseían una rudimentaria conciencia de clase. No poder guiarse por una representación del mundo y de sus relaciones con él, era no poder reconocerse como sujetos de una clase dominante; tampoco podían alentar en nuestros escritores una visión coherente mediante sus estructuras jurídicas, políticas y religiosas.

No existían, por tanto, escritores de la burguesía porque no existía una cultura burguesa ni un mercado para la cultura. La clase social dominante no era reflejada en nuestra literatura.

Nuestros obreros y campesinos, con un alto índice de analfabetismo, con un gran retraso cultural y material, tampoco demandaban nuestra literatura.

* Publicado con este título en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* núm. 226, México, D.F., 15 de junio de 1966 y reproducido con el título de "El escritor en la Revolución Cubana" en *Casa de las Américas*, núms. 36-37, La Habana. Se trata de la respuesta al artículo de E. Carballo "El problema de la literatura socialista en Cuba" (suplemento de *Siempre!* núm. 213).

Una parte de la clase media, una pequeña parte, lo más avanzado de ella, era la que mostraba algún interés hacia nuestra obra. Esa pequeña burguesía era reformista. Aspiraba a un saneamiento de la administración pública, a una reforma agraria moderada, a una nacionalización de los servicios públicos, a una rebaja de alquileres, a un incremento de la educación y los servicios asistenciales. Tenía un programa político progresista pero no todo lo avanzado que nuestros males requerían. La organización política que mejor representó estos intereses fue el Partido del Pueblo Cubano (Ortodoxos). Una parte de esa pequeña burguesía participó de la insurrección contra la tiranía de Batista.

No puede afirmarse que respondiésemos enteramente a la pequeña burguesía. Había demasiado de tremendismo y anarquía en nuestras posiciones. Pero tampoco éramos auténticamente revolucionarios: no aspirábamos a subvertir el orden social. Y aunque rechazábamos las estructuras de nuestra burguesía colonial, sí éramos influidos por ciertas modalidades del pensamiento burgués internacional: en lo estético y en lo moral.

El divorcio entre los escritores y la sociedad produjo una actitud crítica, una insumisión, una rebeldía nacional. Aquel criticismo no podía ser expresado abiertamente por los medios coactivos que se ejercían y por la naturaleza precaria y angosta de nuestros medios de difusión. Por lo tanto la rebeldía se refugiaba en comentarios de café, en el cinismo, en la sátira.

El escritor era un desclasado. Eso explicará por qué los escritores se incorporaron masivamente a la revolución después de su triunfo. También explicará por qué se producen ciertas obras de realismo crítico en los primeros años de la revolución.

El acercamiento al pensamiento marxista y a la labor de algunos marxistas cubanos entre nosotros, nos llevó a una parte considerable de nuestra generación, a apreciar los valores nacionales de nuestra cultura. Comenzamos a revalorizar el siglo diecinueve, el llamado siglo de oro de la cultura cubana. Nos interesaba nuestro folklore, nuestra música, nuestra arquitectura colonial, la labor de los fundadores de nuestra conciencia nacional. Era una forma de lucha a la que acudían marxistas cubanos contra el imperialismo cultural, contra la penetración de la cultura yanqui en nuestro suelo. Pero nosotros también éramos sensibles a esa penetración. Nos dejábamos influir no sólo por la cultura yanqui sino también por las modalidades estéticas europeas. Íbamos de un extremo a otro sin lograr una síntesis positiva. Quizás no estábamos aún maduros para ello. En esas contradicciones transcurrieron nuestros años de formación.

En el aspecto práctico también la enajenación más total impedía nuestra manifestación como escritores. Nos veíamos forzados a acudir a la cátedra, al periodismo, al radio, a la televisión para poder subsistir. Las editoriales sólo publicaban libros de texto que eran los únicos que proporcionaban una entrada segura y cuantiosa. Nuestra generación, que hoy anda entre los treinta y los cuarenta años, escribía para engavetar o para proyectar lo que ya desesperaba de realizar.

Sin un lugar en la sociedad, rechazados y asqueados por nuestro medio ambiente, una considerable porción de los escritores de nuestra generación emigramos a París, New York y Madrid entre 1950 y 1958.

II

Los años 57 y 58 fueron testigos de la actividad insurreccional. Algunos escritores, los menos, participamos en mayor o menor medida en la resistencia clandestina urbana. Ninguno llegó a destacarse en las guerrillas rurales, que luego tuvieron un decisivo papel en el rumbo tomado.

En 1959 los escritores comenzaron a retornar de su exilio ideológico, ya que no lo era político. Todos estábamos totalmente identificados con la revolución triunfante: era la realización de un viejo sueño. Podíamos suprimir nuestras enajenaciones. Podíamos sacar de las gavetas nuestra literatura. Podíamos realizar los proyectos más audaces, las aventuras de la creación que ya comenzábamos a olvidar. Se produjo un fervor militante que se materializó de muchas maneras: marchas, himnos, canciones, reportajes, artículos, carteles, vallas, documentales, espectáculos, libros y folletos se precipitaron con la fuerza de un río crecido para contribuir de una manera testimonial, a la divulgación y a la galvanización de la obra revolucionaria. Aún más, los escritores vistieron la camisa azul de la milicia que entonces significaba casi entregar la vida; actuaron en función de y para la revolución.

¿Era eso suficiente? Creo que no. Aquello era más bien un escape emocional, un salidero a la presión acumulada con tanta frustración republicana. Pero no existía una actitud consciente, un análisis del por qué y para qué de la revolución. Justo es decir que, a excepción de los dirigentes, casi nadie se planteaba esos problemas en aquel momento romántico y exaltado.

Las primeras obras literarias aparecidas eran, lógicamente, las que habían estado tanto tiempo estancadas, las que expresaban nuestra censura hacia aquella sociedad imperfecta en que vivíamos. Al tiempo que limpiábamos el desván de las cosas viejas nos dispusimos a observar y a expresar la nueva sociedad.

Nuestra obra de circunstancia podía ser testimonial, documental, pero no era la verdadera obra. Sabemos que la literatura requiere una sedimentación de las vivencias, una visión de perspectiva y una valoración para ser auténtica y profunda. En eso andábamos cuando una serie de hechos dispersó nuestra energía creativa.

III

En 1961 el desarrollo del sectarismo, provocó en muchos escritores el temor a la reproducción en nuestro país de las experiencias dogmáticas y las coacciones burocráticas a las expresiones artísticas de otros países socialistas.

De estas inquietudes surgieron unas conversaciones de nuestros escritores y artistas con el Primer Ministro Fidel Castro y el Presidente Osvaldo Dorticós, y algunos de nuestros principales dirigentes. Todos expresamos muy abiertamente nuestras opiniones. Allí Fidel Castro pronunció sus "Palabras a los Intelectuales" en las que expuso la política cultural para esa etapa: "Dentro de la Revolución, todo. Fuera de la Revolución, nada."

También de aquellas reuniones surgió la idea del Primer Congreso de Escritores y Artistas que, celebrado, instauró la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Por otra parte el gobierno terminó la organización del Consejo Nacional de Cultura, organismo administrativo del Estado para los asuntos culturales.

Una vez expuestas las reglas del juego comenzó a definirse una zona de opinión integrada por algunos funcionarios y alguno que otro intelectual que acometió el intento de hacer triunfar entre nosotros ciertas tendencias dogmáticas que aquejan al arte y la literatura del socialismo.

Los que así actuaron copiaron mecánicamente las experiencias de la Unión Soviética donde sí existió una burguesía nacional, una ideología burguesa y escritores de esa burguesía, y la Revolución de Octubre tuvo que dar una batida contra su ideología para que triunfasen las tendencias revolucionarias.

Era la época de la que Lunacharsky escribía: "Los viejos intelectuales, incluso los que trabajaban a nuestro lado, aunque colaboraban en cierto modo con nosotros se mantenían a distancia." No era esa, en modo alguno, la situación cubana. Y se emprendió una lucha contra un enemigo inexistente.

Por otra parte, creo que es lógico que sucediera, se abrieron paso en Cuba las tendencias populistas. Dentro de ellas se refugiaron algunos oportunistas que pretendían hacer pasar su mala producción artística como arte proletario.

En los sectores de mayor buena fe existía una natural impaciencia por ver reflejada en la literatura la epopeya que vivimos. Al comprobar que esto no sucedía creyeron indiferencia y apoliticismo lo que sólo era una toma de perspectiva.

No voy a detallar las formas sutiles o directas en que esta presión se fue ejerciendo. El Gobierno Revolucionario se mantuvo totalmente al margen de ellas y continuó proclamando y defendiendo su política de respeto a la libertad creadora de los artistas.

Durante este periodo frente a los que creían que al pueblo había que administrarle con prudencia y previa selección las obras de arte que debía consumir, mantuvimos el derecho de apreciar y de juzgar toda obra de arte cuyo aporte conceptual y formal signifique un enriquecimiento de los bienes culturales de la humanidad porque respetamos la capacidad de juicio y de crítica del pueblo.

Frente a los que propugnaban que la literatura debía tener como meta la presentación de una realidad edulcorada, optimista, sin conflictos, re-

creativa, defendimos que el arte es uno de los medios que el hombre posee para crearse una conciencia de sí mismo. No es medio de escape sino enfrentamiento a los problemas. Mantuvimos que el desconocimiento de contradicciones no ayuda al desarrollo del hombre integral a que aspira el socialismo.

Frente a los que deseaban la formulación de conceptos rígidos y medidas administrativas para dirigir la creación artística, defendimos el derecho al desarrollo del arte y la literatura, el derecho a la experimentación. Mantuvimos que restringir la creación mediante la planificación ideológica y estética equivalía a estancar la cultura y a frustrar toda creación artística.

Esta polémica duró más de dos años y tuvo buenas y malas consecuencias. Entre los males puede contarse que los escritores vacilantes se dejaron ganar por el temor, experimentaron una involución y se alejaron de las posiciones revolucionarias a las que se acercaban.

En los escritores revolucionarios provocó una actitud defensiva. En vez de analizar objetivamente nuestros errores nos pusimos a justificarnos en todo para no ceder ante las presiones.

Hubo una consecuencia positiva. La lucha ideológica nos obligó a revisar viejos textos y a sumergirnos en nuevas fuentes para apoyar nuestras ideas. La polémica fue una contribución a la formación de una estética revolucionaria.

La revolución continuaba arrolladoramente su camino ignorante de estos pequeños problemas, pequeños si se tiene en cuenta la magnitud de los propósitos revolucionarios y de los obstáculos a vencer. Estábamos inscritos en la revolución y aparte de nuestros conflictos como escritores, atravesamos conflictos humanos. Esa agonía nos dejó una huella, nos endureció. En la lucha por destruir un mundo en el que nos habíamos formado y por construir un mundo en el que aún no teníamos un lugar, experimentamos un intenso desgarramiento. Los escritores eran parias que admiraban a distancia una obra de la que no participaban. En la nueva sociedad tampoco había un lugar para nosotros porque no la servíamos con nuestra capacidad específica como escritores sino como cuadros o funcionarios.

Nos hallábamos, como dice Roberto Fernández Retamar en un poema: "Entre una clase a la que no pertenecemos, porque no podíamos ir a sus colegios, ni llegamos a creer en sus dioses, / Ni mandamos en sus oficinas ni vivimos en sus casas ni bailamos en sus salones ni nos bañamos en sus playas ni hicimos juntos el amor ni nos saludamos, / Y otra clase en la que pedimos un lugar, pero no tenemos del todo sus memorias ni tenemos del todo las mismas humillaciones. / Y que señala con sus manos encallecidas, hinchadas, para siempre deformes, / A nuestras manos que aliso el papel..."

En esas condiciones terminó aquella polémica. El dogmatismo estaba, si no derrotado, recluso en sus cuarteles. Resistimos las tentativas de crear una literatura maniquea y didáctica, moralizante y panfletaria. Logramos nuestro objetivo. Pero era ésta una victoria negativa. Habíamos defendido

lo que no debíamos hacer. ¿Pero qué debíamos hacer? De una cosa no nos cabía duda a los escritores revolucionarios: nuestro tema era la Revolución. ¿Pero cómo evitar lo que tanto habíamos combatido?

IV

El primer problema que se planteaba era el de la dirección que debíamos tomar; ¿hacia quién dirigir nuestras letras? ¿quién era nuestro público? Sin dudas, el pueblo, la totalidad de los habitantes de nuestro país. Pero la palabra pueblo es una convención abstracta que abarca zonas muy disímiles. Pueblo es el obrero pero pueblo también es el intelectual: médico, arquitecto, estudiante. Pueblo es incluso nuestros dirigentes. No existe un nivel cultural homogéneo que pueda ser cubierto por la palabra pueblo. Y suponiendo que tomásemos su nivel menos desarrollado: el obrero, el campesino ¿hacia qué etapa de su desarrollo debíamos dirigirnos? ¿Hacia el nivel cultural en que fue dejado por la burguesía o hacia el nivel hacia el que lo estaba elevando la revolución? Los que optaron por la primera alternativa muy pronto quedarían atrás, serían menospreciados por obreros y campesinos, que ya no hallarían en esa literatura la respuesta a sus nuevos problemas. ¿Dirigirnos entonces hacia un óptimo nivel futuro? Se correría el riesgo de cortar desde ahora la comunicación que sería muy difícil restablecer más tarde.

Las respuestas, como se ve, no son fáciles. Ilia Ehrenburg afirma que la obra maestra de la literatura soviética es el lector. Nosotros aspiramos a que el lector futuro encuentre también obras maestras que leer. Muchos de nosotros hemos optado por hacer una obra de circunstancia, de fácil entendimiento y paralelamente trabajar con el máximo de nuestra capacidad para la mejor de las posibilidades del hombre. El esfuerzo es grande y desgasta pero la época es grande y exige el consumo. No podemos resignarnos, en aras del contacto con la masa, a trabajar solamente con formas artísticas digeridas, familiares al pueblo. Debemos experimentar, ensayar fórmulas nuevas, ser audaces, haciendo uso de un derecho que el socialismo no le niega a sus científicos ni a sus cuadros políticos ni a sus profesionales. Pero tampoco podemos correr el riesgo de encerrarnos en nosotros mismos para mejor dedicarnos a experimentar, porque al separarnos del medio ambiente nos arriesgamos a esterilizar nuestra obra, a secarla separándola de su fuente nutricia.

Por lo pronto en Cuba hay un acuerdo general: utilizar todas las conquistas y avances formales del capitalismo y usarlos para construir el socialismo. Lenin lo dijo hace mucho tiempo. Parecerá tonto que ahora lo hayamos descubierto. Pero en los medios literarios nos costó mucha discusión y fue necesario vencer mucho extremismo para llegar hasta ahí. Quizás determinados procesos son inevitables y fatales en todas las revoluciones.

Nadie aquí se atreve a llamar reaccionario o burgués a un hallazgo en la novela realizado por un Proust o un Joyce de la misma manera que no podemos llamar arte clerical a la obra de Miguel Ángel, como tampoco

podemos colgar la etiqueta de capitalista a la penicilina o a la línea de montaje industrial. Son elementos que ya pertenecen a la humanidad.

Otro problema es el de la libertad. ¿Tiene libertad un escritor en el socialismo? ¿Y si la tiene qué uso debe hacer de ella? Si el gobierno otorga esa libertad ¿puede el escritor autocensurarse por sus temores o porque lo estime su deber? ¿Debe usar de esa libertad para criticar, para ser rebelde y anticonformista?

Primero hay que dejar bien claro que la libertad del escritor en el capitalismo es una ilusión en la que algunos creen de buena fe. El Estado siempre ha utilizado el arte. Las formas de expresión del individuo derivadas de su etapa lúdica primaria, no fueron dejadas al capricho de cada uno. Todas las actividades sociales: la magia, la guerra, fueron usadas desde siempre por el Estado para servir sus fines colectivos. El arte también se convirtió en un instrumento. ¿Qué es el Arte Medieval sino una forma de propaganda de la iglesia? El Renacimiento, el Romanticismo nacen en un momento muy definido de la historia en que hay cambios en las relaciones de producción y sirven a una clase social y a una ideología en ascenso.

La libertad absoluta no fue dominio del hombre de las cavernas y ya sabemos que no existen los paraísos virginales a lo Rousseau que la imaginación humana presa en la civilización industrial alimenta y mitifica, y si existieran serían el reino del caos y la incomodidad. La libertad tampoco es dominio del hombre contemporáneo que tiene su existencia condicionada por un interruptor eléctrico en lo cotidiano y en última instancia por una explosión nuclear.

El escritor de nuestra época ha tomado bajo el capitalismo un camino que Sartre ha definido muy bien: "Inseguro de su posición social, demasiado temeroso para alzarse contra la burguesía que le paga, demasiado lúcido para aceptar sin reservas, ha escogido ser juez de su época y se ha persuadido que por este medio permanece ajeno a ella."

Pero en realidad no es ajeno a ella. El capitalismo impone al arte una servidumbre de la que los escritores menos vigilantes no son conscientes. Al apropiarse comercialmente de una manifestación vital la burguesía somete al arte a las reglas del dinero. La burguesía paga bien a sus bufones y a sus juglares, incluso —pasatiempo de decadentes—, para que se burlen de ella y la critiquen. El escritor crea una obra en parte para encontrar en ella una libertad que le niega el mundo exterior. Ya que no puede modificar el mundo en la realidad lo reforma en su imaginación. Es un típico fenómeno de enajenación.

¿Cree algún escritor que al oponerse a la guerra en Vietnam deja de someterse a las normas comerciales de los editores o a los intereses de los dueños de periódicos? Los escritores bajo el capitalismo responden consciente o inconscientemente a la clase dominante. Aún los más rebeldes, los más inconformes, están expresando, mediante muchas maneras sutiles las formas de conciencia social de la burguesía en sus manifestaciones morales,

históricas, culturales. La ideología burguesa se manifiesta en sus actitudes ante la vida, en su buena conciencia, en relaciones con su familia y con sus amigos, incluso en sus rebeldías e inconformidades. Todo lo que hacen y crean —hasta el más insignificante de sus hábitos—, está orientado por su formación burguesa. Hasta su ilusión de libertad es un producto de la burguesía.

Cuando los escritores burgueses hablan de respetar los puntos de vista disidentes deben saber que detrás de esos puntos de vista vendrá un ejército imperialista que intentará exterminarnos. Cuando hablan de partidos de oposición sabemos que eso es tolerar una quintacolumna armada que tratará de destruir las bases de nuestra revolución. Sin embargo, hasta ahí no llega la libertad del estado burgués que reprime sin piedad a los que intentan subvertir el orden capitalista.

Un revolucionario intenta reformar el mundo por amor a la humanidad. Le es tanto más duro tener que aplicar medidas coactivas, pero debe hacerlo si quiere que sobrevivan los fundamentos de su creación. Esa es una de las grandes tragedias de las revoluciones: hay que reprimir al hombre para salvar al hombre. Sin embargo, si sabemos que el hombre que reprimimos no es un intelectual, no es un obrero, no es un estudiante, sino un comerciante que viene arma en mano para asesinarlos motivado por su afán de lucro, nos aliviarnos de la responsabilidad.

También sabemos que en otras revoluciones la violencia del hombre contra el hombre se ha extendido hasta los revolucionarios, hasta los intelectuales, hasta el pueblo. Eso motiva una vigilancia y una desconfianza en muchos escritores que está basada en hechos, en experiencias vividas.

Ahora bien, en Cuba los escritores disfrutamos de libertad. En primer lugar porque somos dueños de todo lo que nos rodea, incluyendo las editoriales, revistas y periódicos que nosotros dirigimos y hacemos. En segundo lugar porque disponemos de numerosos medios para difundir nuestra obra sin exigencias previas, con la sola limitación de no escribir desde posiciones contrarrevolucionarias, que nos parece bastante más que justificada si examinamos las circunstancias en que vivimos. En tercer lugar porque vemos cada vez con mayor nitidez la aparición de un público lector informado, sensible, inteligente que espera nuestra obra. Y ese público, no hay que olvidarlo, lo ha creado la revolución. En cuarto lugar porque sentimos que lo que hacemos y decimos tiene un sentido y puede contribuir a modificar el medio ambiente en que vivimos. No lanzamos palabras a un muro inmovible como el escritor burgués. Trabajamos sobre una sustancia flexible, receptiva, en perpetua transformación. En quinto lugar porque conocemos los fines últimos de lo que estamos haciendo y aunque temporalmente suframos retrocesos, dificultades y errores, nuestra actividad como ciudadanos, está presidida por la ambición de perfeccionar nuestra sociedad.

La pregunta surge enseguida ¿y cuál es el papel específico de un escritor en esa tarea tremenda? Algunos escritores en la burguesía creen que la li-

teratura es una forma perenne de insurrección, de insumisión, de rebeldía. Estiman que sólo existe literatura donde exista la irreverencia, el sarcasmo, la protesta. Ven la función literaria desde su propia posición: escritores lúcidos dentro de una sociedad que rechazan. Esc, desde luego, es su papel, pero no es la función de un escritor en una sociedad revolucionaria porque un escritor no es corrector de gazapos, ni un inspector del fisco, ni un impugnador sistemático, ni un cazador de herejías.

Un escritor, tanto en el capitalismo como en el socialismo, debe tratar de crear en palabras una representación del mundo y de las relaciones de los hombres con ese mundo y entre sí mismos. Mediante esa representación contribuye en última instancia al proceso cognoscitivo del hombre y su circunstancia que es también el objeto de la ciencia y la filosofía. Y debe tener en cuenta que esa obra va a insertarse en un fenómeno continuo que se llama cultura: una unidad que sobrevive en el tiempo y que adopta modalidades diversas de acuerdo con la situación social.

Pero un escritor escribe en el capitalismo para modificar en su imaginación lo que no puede reformar en la realidad. En el socialismo sus hechos trascienden, modifican el medio, por tanto tiene que escapar constantemente a la tentación de la acción pura. Tiene que hacer un gran esfuerzo para persuadirse de que sus palabras tienen tanto valor como sus acciones en la tarea constructora. Y al decidir si esas palabras serán de estímulo o de crítica debe saber que ni la apologética ni la heterodoxia tienen nada que ver con la literatura. Son valores aparte que gravitan sobre otros estratos de la conciencia humana. La creación artística es un acto independiente y distante de las sumisiones o rebeldías. La cultura tiene sus valores específicos y un dinamismo propio pero nunca es un hecho aislado. Su relación con la política es constante. Ambas se enriquecen de este contacto. Pero nunca debe ser una condicionada por las necesidades de la otra.

Las contradicciones entre arte y sociedad: hogueras de libros, parrillas de la Inquisición, persecuciones de escritores son cosas del capitalismo. No deben existir en una sociedad revolucionaria. Un escritor, como cualquier otro ciudadano puede transgredir el orden social y sufrir las consecuencias de sus actos. Pero en función pura del intelecto y la creatividad no tiene por qué entrar en contradicción con el Estado socialista si analiza y comprende el porqué y para qué de las acciones de ese Estado y si ese Estado actúa con justicia.

En el capitalismo el arte se produce a contrapelo, como reacción contra un estado de cosas. El surrealismo y casi todos los ismos artísticos de nuestro tiempo son hijos de la rebeldía contra el burgués. Por eso algunos llegan a creer que creación artística y rebeldía están indisolublemente asociados y que deben continuar unidos en el socialismo.

La rebeldía es un excelente motor para la creatividad pero no es el único. Y hay que determinar si es el más legítimo (y no el más cómodo), dentro de una sociedad revolucionaria.

Para un escritor es más difícil consentir que rechazar.

Es muy fácil confundir la comprensión con el conformismo.
Es muy difícil usar la libertad para aceptar.

V

En Cuba tenemos escritores que no son revolucionarios. Son los que se autocensuran. Cuando uno se mutila el pensamiento es porque cree que su pleno ejercicio puede acarrearle consecuencias desagradables. Esos escritores temen una represalia posible que nunca ha sido ejercida. Como la única limitación que se ha trazado aquí es la exposición de los puntos de vista de la contrarrevolución, quizás ellos se hallen identificados con esas ideas. En realidad más que una represalia de gobierno debían temer al aislamiento de los nuevos lectores que no se ven reflejados en las obras que ellos escriben.

Sin embargo no creo que las cosas hayan llegado tan lejos. Entre nosotros existen más bien ciertos escritores que hacen literatura mimética y tratan de hallar en su existencia situaciones similares a las que han leído en otros autores. Son gentes poco vitales que extraen su literatura de otras literaturas. Permanecen ciegos a la vida dramática, violenta, intensa de la Revolución. Menosprecian la temática rica y variada que ofrece nuestra actual sociedad. Ignoran las contradicciones del hombre en revolución, la crisis de conciencia, los conflictos familiares, la ansiedad del constructor ante los obstáculos, la frustración sentida ante la ineficacia, el miedo a la muerte, el desprecio a la muerte, los sentimientos que se deshacen ante el ejercicio de la razón, la razón que se debilita por las emociones. Podría nombrar cien temas similares ante los cuales esos escritores no se conmueven. Creo que su propia ceguera los llevará a la anulación de su obra y al olvido.

Georg Lukacs ha visto con claridad los riesgos que corre el escritor que rehusa integrarse a su época. Si un escritor adopta una posición negativa ante los hechos históricos puede perder su contacto real. Mucho más, desde luego, si pierde su contacto con los hechos humanos. Su perspectiva se hace abstracta y sólo le quedan nexos con el pasado al cortar su contacto con el presente. La sociedad entrega elementos al escritor que éste es incapaz de organizar por su evasión. A medida que la grieta se profundiza su literatura abarca un universo más y más reducido sin raíces en la realidad. Llega un momento en que esa enajenación alcanza las ideas de las que el intelectual estaba más seguro. El resultado es una desintegración de la personalidad y la anulación de la obra literaria. Este es el proceso en que se encuentran sumidos algunos de nuestros escritores. No son la mayoría, ni siquiera son numerosos, pero son los que autolimitan sus posibilidades.

Creo que eres injusto en algunas de tus afirmaciones. No estimo que aquí se escriba una literatura más próxima al reformismo que a la revolución. A menos que la literatura revolucionaria equivalga a panfletaria y sé que esa no es tu idea. Tampoco creo en esa timidez ideológica de que hablas. La polémica sostenida entre 1962 y 1964 es buena prueba. Si en

algún instante nuestra obra ha estado más cercana a la autopsia que al parto se debe —ya lo expliqué— a la necesidad de dar salida mediante el realismo crítico a los proyectos frustrados de la etapa anterior a la revolución. No somos destructores como afirmas, tampoco somos corifeos. Tratamos de entender y de explicar. Pero sobre todo me parece profundamente inexacto que digas que los narradores cubanos son más burgueses que socialistas. Una revolución no es cosa de juego. Hay que haberla vivido para saber lo que es una turbulencia permanente que exige esfuerzo imposible y la transformación del ser hasta en los más íntimos sentimientos. Nosotros hemos sufrido traumas profundos. Hemos estado en varias ocasiones a punto de dar la vida. Y hay que hacerse muchas preguntas y tener muy buenas respuestas cuando uno se dispone a morir en nombre de algo. Hemos revisado y reestructurado nuestras ideas. Cualquier elemento burgués o pequeño burgués de nuestra formación ha desaparecido en el curso de estos largos, duros y luminosos años.

Por lo demás las posibilidades son grandes. La Revolución cubana ha dado muestras de una audacia y una fecundidad ilimitadas. Si queremos estar a la altura de las circunstancias históricas debemos demostrar ese mismo espíritu en nuestra literatura. Estamos obligados a dejar para la historia una imagen de nuestra epopeya. Pero queremos dejarla en un lenguaje contemporáneo que subsista con validez en el tiempo. Queremos crear un arte en el que la justicia revolucionaria se una a la aventura de formas de nuestro tiempo. No podemos expresar la grandeza de esta revolución en moldes viejos ni podemos caer en el didactismo de la moraleja ejemplarizante. Deseamos profundizar en nuestras raíces, ser genuinamente cubanos, pero al mismo tiempo abrirnos anchamente al mundo, asimilar sin prejuicios todo lo que sea aprovechable. Somos conscientes del privilegio de que disfrutamos viviendo el momento más importante de nuestra historia en que hemos liberado nuestras fuerzas vitales y estamos en proceso de adquirir un perfil de gran nación americana y un liderazgo entre los países del subdesarrollo.

Todo esto habrá de quedar reflejado en nuestra literatura o habremos fracasado dolorosamente. El programa es ambicioso y estamos sujetos únicamente a nuestra voluntad y a nuestro trabajo. Si no cumplimos no podremos invocar ninguna excusa. Pocas veces tantas condiciones se reunieron para propiciar la aparición de un fuerte movimiento literario. Pero eso requiere tiempo. La literatura es una planta rara a la que los apremios y el exceso de protección pueden dañar tanto como la desatención y el abandono. En Cuba no se anda por ninguno de esos extremos.

Creo, Emmanuel, que no serás defraudado. Perdóname la extensión y algunas reiteraciones. Muchos de estos argumentos son de sobra conocidos por tí pero los incluí para ayudar al desarrollo de las ideas. Te agradecería que publicases esta carta en las mismas páginas de *Siempre!* donde apreciaron tus artículos.

RENÉ DEPESTRE EL PODER DE LA LITERATURA EN LA SOCIEDAD SOCIALISTA*

A los intelectuales europeos les gusta hacerse a menudo la pregunta siguiente: "¿Cuál es el poder de la literatura?" Ustedes recuerdan que hace cuatro o cinco años, en París, un debate reunió, en torno a este tema apasionante, a un grupo de escritores tan variado como Jean-Paul Sartre y Jean Ricardou, Simone de Beauvoir y Jean-Pierre Faye, Jorge Semprún e Yves Berger. "¿Qué puede la literatura?" A esta interrogación dieron respuestas a menudo inteligentes, pertinentes, aclaradoras, sobre todo las de Simone de Beauvoir, Sartre y Semprún. Pero no respondían directamente a nuestras preocupaciones, porque nosotros, cuando hacemos la misma pregunta: ¿qué puede la literatura?, no la hacemos en abstracto. Debemos insertarla inmediatamente en un contexto preciso: el de la Revolución cubana. *¿Qué puede la literatura en Cuba*, en una sociedad revolucionaria, en una sociedad que se descoloniza radicalmente por la creación de nuevas estructuras socioeconómicas y socioculturales? ¿Qué puede decir la literatura de una revolución socialista en un país del Tercer Mundo americano? Se podría formular nuestra pregunta también de una manera más concreta aún: ¿qué espera un cubano o una cubana de la nueva sociedad, de un poema o de una novela, de un ensayo o de una obra de teatro? Es cierto que no es en París donde se pueden proporcionar respuestas satisfactorias a estas preguntas, sino aquí, en La Habana, en Cuba, donde millones de seres humanos realizan efectivamente una de las revoluciones más audaces de este siglo. En París, o en un país donde no ocurra un proceso revolucionario, los escritores ponen el énfasis en el *poder de impugnación* de la literatura. Tienen razón sin duda. Pero se produce una ambigüedad insólita cuando esos escritores que viven en sociedades burguesas quieren lograr que se crea que el poder de impugnación permanente es una virtud inherente a la literatura, en todas las circunstancias, y en cualquier régimen social en el que viva el creador. El problema de la responsabilidad del escritor, su derecho a la polémica e,

* Intervención en el curso de un intercambio de ideas, sostenido en La Habana el 2 de mayo de 1969 por un grupo de escritores latinoamericanos. Además de René Depestre, escritor haitiano residente en Cuba desde hace diez años, tomaron parte en esas conversaciones: Roque Dalton, también radicado en Cuba; los escritores cubanos Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes y Ambrosio Fornet, y el escritor y periodista uruguayo Carlos María Gutiérrez. Las conversaciones citadas, una vez grabadas y revisadas por los participantes, fueron recogidas en el volumen: *El intelectual y la sociedad*, Siglo XXI, Col. Mínima/28, México, D. F., 1969. (El texto de Depestre, aquí reproducido, ocupa las pp. 62-75 y 85-86 de dicho volumen.)

incluso, a la rebelión, adquieren otro contenido, un carácter nuevo, en un país como Cuba, *donde el poder político y social*, por su génesis y por sus estructuras más profundas, como también por la historia intelectual y cívica de sus mejores dirigentes, es el principal rebelde, la primera fuente viva de nuestras discusiones, de nuestras rebeliones, en el combate global que sostiene el pueblo cubano para destruir las bases materiales y espirituales del subdesarrollo. En este contexto eminentemente revolucionario, sería ridículo por parte del intelectual el querer ser más polémico y más rebelde que los hombres de acción que han hecho la revolución. Por eso creo que se colocan en un terreno muy abstracto, lejos de la revolución, los intelectuales europeos o latinoamericanos que esperan que, en un país como Cuba, la impugnación tenga el mismo contenido, el mismo carácter, el mismo valor sociológico y moral que en un país capitalista con un poder burgués. Por supuesto, en una sociedad socialista donde el poder se convierte en una liturgia senil, donde el marxismo deja de desempeñar en la sociedad un papel ideológico creador, crítico, desalienante, los intelectuales deberían ejercer un poder de impugnación, combatir la comodidad peligrosa de los fetiches, de los mitos y de las recetas rituales. En Cuba, donde vivo desde hace más de diez años, por el contrario, veo que estamos en presencia de un marxismo renovado, reconciliado con su espíritu y su letra, lejos de las torres bizantinas y escolásticas.

Si, por consiguiente, en una sociedad socialista donde el poder está dotado de creatividad y de imaginación como en ésta, la polémica del escritor cambia de sentido, ¿cuál es su papel entonces, qué puede hacer su obra, qué pueden hacer sus libros? ¿Será acaso un poder utilitario que prosigue la acción educativa de la política? ¿Será acaso una fuerza militante, comparable a la de un CDR o a la de una unidad de la Defensa Popular, o la de un destacamento del MINFAR? Antes de contestar a estas preguntas, quisiera hacer algunas consideraciones. La Revolución cubana ha buscado y encontrado su propio lenguaje histórico, sus formas particulares de expresión social, lo que le permite afirmar a los ojos del mundo su fuerte individualidad y su no menos vigorosa universalidad. En el plano político y militar, combatió y sigue combatiendo los dogmas y los fetiches del pensamiento marxista, y veo también uno de sus méritos más brillantes en el hecho de que ha sabido conciliar admirablemente la eficacia de sus medios de acción con la visión moral de sus fines más nobles. La revolución es también una tensión colectiva e individual de autocrítica, e incluso de autoanálisis, por la cual el Poder Revolucionario, según una lógica de superación continua, ahonda cada día más en los numerosos problemas, a menudo sumamente complejos, planteados por el desarrollo económico, técnico, político, cultural y moral de Cuba. Todo este esfuerzo heroico, perseverante, que moviliza las energías físicas y los recursos psicológicos de cada revolucionario, persigue una finalidad superior: sustituir el caos heredado del colonialismo, sustituir las estructuras de opresión y de alienación por unas estructuras de solidaridad y de fraternidad. La Revolu-

ción cubana está comprometida en esta batalla épica que comprende aspectos económicos, tecnológicos, militares, políticos, culturales, etc. Cuando es necesario, el Poder Revolucionario no vacila en hacer "una revolución en la revolución". La más reciente es la que concierne al proceso de universalización de la enseñanza universitaria, anunciado por el comandante Fidel Castro en su discurso del 13 de marzo de este año. Me parece que el sector artístico no ha hecho todavía una revolución en la revolución como ya la está haciendo, con vigor, el cine documental cubano. Tengo la clara impresión de que en Cuba se puede hacer más en el campo artístico y cultural, y estoy de acuerdo en este aspecto con el compañero Carlos María Gutiérrez. En varias ocasiones, Retamar y yo hemos hablado acerca de este problema. Existen todas las condiciones en Cuba para crear un movimiento literario y artístico que pueda manifestar, con los medios que son peculiares al arte y a la literatura, el mismo impulso, el mismo entusiasmo, la misma audacia, la misma creatividad, la misma generosidad humana, la misma fuerza de discusión, opuestos a los valores del capitalismo, que caracterizan, en el terreno político, la vida tumultuosa de la revolución. Un movimiento semejante, que trasladara al contexto cultural, literario, artístico, el dinamismo político de la revolución sería una ayuda ideológica no sólo para el resto de la América Latina, sino para el conjunto del Tercer Mundo.

Pienso en un movimiento que pudiera corresponder, *mutatis mutandis*, por supuesto, a lo que fue en su mejor época el surrealismo europeo. Tenemos sobre éste la ventaja histórica de que nuestro empeño de "cambiar la vida" está articulado con grandes fuerzas sociales que están cambiando el mundo realmente. Si la imaginación del pueblo está en el poder, ¿por qué no podríamos nosotros hacer un mejor uso de la nuestra, ejerciendo nuestro poder de impugnación contra los aspectos negativos de la condición humana heredados de la antigua sociedad, contra las alienaciones propias del subdesarrollo, contra los dogmas espirituales de todo tipo que siguen siendo fuertes aún, incluso después de la revolución en las relaciones socioeconómicas? La revolución, como fenómeno cultural por excelencia, es un esfuerzo por *secularizar* la conducta diaria del hombre, un esfuerzo de restauración de las relaciones humanas desalienadas. El error del surrealismo, la contradicción que le valió el fracaso y lo hizo convertirse en una nueva cosmología mágica, fue esperar la liberación del hombre sólo de la emancipación de las facultades poéticas de su espíritu. Nosotros sabemos que es preciso comenzar haciendo la revolución social y, partiendo de ahí, hacer una síntesis de la liberación social y de la emancipación de las facultades culturales del hombre. ¡Descolonizar las estructuras socioeconómicas del subdesarrollo, y luego descolonizar la mente, descolonizar los corazones, descolonizar las conciencias, es decir, destruir los tabúes, los mitos nocivos, los dogmas y demás manifestaciones de la miseria espiritual del hombre y de la mujer subdesarrollados! Hay mucho que hacer en este terreno: toda una revolución. Y ella es tanto más necesaria cuan-

to que en el plano estético, en el plano de las relaciones entre la literatura y la revolución, hemos recibido una pesada herencia del pasado. Impera todavía entre nosotros una gran confusión con respecto a la comparación de estos dos conceptos: *revolución, literatura*. Y confieso, con sinceridad y honradez, que si los artículos del compañero Leopoldo Ávila tienen el mérito de haber cogido el toro por los cuernos y haber advertido, con razón, que la producción literaria no ha alcanzado la madurez que se observa en otras zonas de la revolución, no han hecho más que abrir, en mi opinión, el debate, sin haber mostrado suficientemente la complejidad de la creación artística. Después de esos artículos, que expresan el derecho y la aspiración legítima de la Revolución cubana a una estética y a una épica dignas de ella, la confusión a la cual he aludido no ha desaparecido. Para muchos compañeros, el arte y la literatura son sucedáneos de la política y desempeñan en la sociedad un papel utilitario inmediato, una función militante y didáctica. Muchos compañeros, con las mejores intenciones del mundo, consideran la actividad del poeta y del escritor sólo desde el punto de vista del militante, del hombre de acción, del cuadro político. He podido darme cuenta de ello por conversaciones al nivel de la base, es decir, con compañeros obreros, con ingenieros, con médicos, periodistas, etc. La concepción que prevalece generalmente es la de que el arte como la literatura tienen que desempeñar un papel pedagógico *inmediato*. Creo que la obra de arte tiene un valor eminentemente pedagógico cuando está lograda, pero *en última instancia*, y no porque su autor persiguiera esta finalidad pedagógica. El arte no es ante todo un instrumento pedagógico. En este sentido, Carlos Marx fue muy claro: "El escritor —dice Marx— de ningún modo considera su trabajo como un medio. Éstos son fines en sí; son tanto menos un medio para sí mismo y para los demás, cuanto que aquél sacrifica su existencia a la existencia de ellos cuando es necesario." Al no ser ni un medio ni un fin pedagógico, la literatura o el arte no tienen un poder directo sobre las masas, como por ejemplo lo tienen el periodismo y el discurso político. Su vinculación con los acontecimientos no es directa. A veces los poetas se adelantan a los acontecimientos; otras veces se atrasan con respecto a los mismos. En un país que hace la revolución para salir del subdesarrollo, el intelectual, en efecto, puede ejercer su responsabilidad ante el pueblo, digamos, en dos niveles diferentes: puede cooperar con la pedagogía general de la revolución, dando conferencias, escribiendo artículos, siendo profesor, contribuyendo a la difusión de la ideología de la revolución en la prensa, en la radio, la televisión, etcétera, sin olvidar que es también deber suyo el participar en las demás tareas de la revolución, en la milicia, el trabajo voluntario, los CDR, en todas las actividades que nos permiten establecer un vínculo cada día más orgánico con la revolución y con el pueblo que la realiza. Pero el escritor tiene también para con la revolución una *responsabilidad estética*: la de hacer obras valiosas que expresen, al nivel del arte, la marcha de la revolución. En este terreno de la crea-

ción, sería pedirle demasiado al escritor que haga una epopeya a cada hazaña, que componga una obra maestra después de cada acontecimiento que estremezca emocionalmente a la comunidad. Aun cuando fuera un genio no puede ser la caja de resonancia directa de todas las contingencias de la vida social. Puede transcurrir mucho tiempo entre el momento en que se produce un gran hecho social y el momento en que se logra su expresión total en una obra de valor. Es posible que ya, sin mucha distancia temporal, haya en algún lugar de aquí un pintor o un poeta capaz de expresar en una obra épica la gesta colectiva que representó la victoria de Playa Girón sobre los mercenarios del Pentágono, o la movilización heroica del pueblo durante el ciclón Flora, o la batalla actual de la zafra de los 10 millones de toneladas, o cualquiera otra epopeya de la Revolución. Pero quizá también será preciso esperar otras generaciones de creadores para ver despuntar en el horizonte Homeros semejantes. Existen tal vez leyes sociológicas todavía poco exploradas que hacen, por ejemplo, que haya sido preciso esperar a León Tolstoi para lograr un mural épico de los grandes acontecimientos de la vida del pueblo ruso de 1812, mientras que había grandes talentos que se distinguieron durante todo el siglo XIX literario de Rusia. ¿Se debe, por ese hecho, reprochar a Pushkin o Turgueniev el no haber escrito *La guerra y la paz*? Como se ve, los problemas que afectan las relaciones entre la literatura y la revolución son muy complejos, y ni la política ni la literatura han ganado nunca con querer simplificarlos. El arte y la política son medios de conocimiento que no se pueden intercambiar ni superponer. Creo que estoy respondiendo además a la preocupación del compañero Gutiérrez cuando éste pregunta si la "sociedad intelectual", o como decimos en Francia, si la "*intelligentsia*" cubana está vinculada con las masas. Creo que, en gran medida, se puede decir que sí. Pero esta vinculación no es aún suficientemente orgánica. Hay un hecho cierto: a medida que pasan los años, la revolución desempeña cada día un papel más profundo y más decisivo en la historia política, moral, psicológica, estética de los intelectuales de la nueva sociedad. La Revolución cubana, por el acuerdo constante que existe entre sus palabras y sus actos, por su fuerza unitiva, ha hecho posible el agrupamiento de cuatro generaciones, sin haber operado en sus relaciones con la literatura y el arte una escisión maniquea de la vida como la llevó a cabo el "realismo socialista". Los creadores han encontrado aquí las condiciones cívicas y materiales para ejercer su responsabilidad estética para con la sociedad. Desde luego, hay también otro hecho evidente: no todos los creadores evolucionan ideológicamente al mismo ritmo, ni buscan con igual pasión, ni con el mismo vigor, la alianza orgánica que es preciso establecer con la revolución, para expresarla con toda su verdad y belleza. Algunos destruyen más rápidamente en ellos los mitos individualistas y egoístas del antiguo desorden social, el viejo hombre que persiste en nosotros mucho tiempo después de la entronización de nuevas estructuras socioeconómicas. Pero esos *rezagos de la conciencia* no son observables sólo

entre los intelectuales. Se los puede descubrir en diferentes niveles psicológicos en diversas capas sociales de la nación. Eso se debe a la extrema complejidad de las relaciones humanas, y a la especie de autonomía sagrada que adquieren las superestructuras ideológicas de la sociedad. Desde luego, los rezagos de la conciencia a los que nos referimos son menos excusables en los intelectuales, ya que éstos tienen acceso más directo a la ideología desalienante de la revolución. Pero eso no impide que muchos intelectuales no comprendan el contenido de clase de la revolución y continúen percibiendo la realidad de manera caótica, en el preciso momento en que la revolución elabora los medios colectivos de poner fin al caos del subdesarrollo. Para lograr una percepción profunda de los fenómenos de la revolución, el escritor tiene que vivir la revolución en todos sus aspectos. Como lo ha dicho Roque, debe tener una actitud militante frente a ella, para poder expresar no sólo las nuevas realidades sociales creadas por la revolución sino también las estructuras emocionales de la gente, tal como se manifiestan en la vida cotidiana del país. El hombre hace la revolución. Pero la revolución hace al hombre también. Y esta creación recíproca no es fácil. La revolución es una fuerza de cohesión social, pero en su seno persisten en el nivel individual, numerosas contradicciones, nuevos conflictos en las relaciones familiares, en las relaciones entre el hombre y la mujer, en las rupturas que se producen en los hogares por el hecho de que hay gente que se va, de que hay miles de pequeños dramas que se anudan y se desatan, mientras que la revolución avanza con la fuerza de un fenómeno cósmico. Un escritor tiene que conocer todo eso. La revolución ha cambiado las ideas que teníamos de la familia, de la religión, del amor, de la raza, del trabajo, de la poesía, del compañerismo, de la amistad, etc. El creador debe captar todas esas transformaciones y articularlas con su propia historia, con sus conflictos, sus experiencias, la verdad y el error de su problemática humana, sus certidumbres y sus contradicciones, su presencia todavía enajenada, que él debe, más o menos bien, introducir en el movimiento total de la revolución. La revolución es una totalidad en movimiento, pero cada cual no puede expresar más que una verdad parcial de la revolución. Existen lectores ingenuos que esperan que el escritor exprese toda la revolución, en tanto que, por sus experiencias forzosamente limitadas, él no puede expresar sino verdades parciales. De acuerdo con todo lo que acabo de decir, ¿cuál es, por tanto, el poder del escritor en la sociedad cubana en revolución? Creo que se trata de un *poder de comunicación entre hombre y hombre*, un poder de verdad que atañe a la nueva condición encontrada por el hombre a causa de su descolonización, la nueva identidad cuyo duro y necesario aprendizaje está realizando. Para terminar esta primera intervención, debo decir que estoy de acuerdo con Fernet cuando éste piensa que no se ha valorizado suficientemente el trabajo intelectual, lo que constituye la especificidad del intelectual en la revolución, mientras que se ha insistido mucho —y estoy de acuerdo con que se insista— en lo que él es

como simple trabajador, que participa con su mente y con su cuerpo, su imaginación y su sudor, en el trabajo voluntario, en la milicia, en los CDR, en la zafra, etc. Pero no hay duda de que su especificidad, la de su trabajo, existe también, y es preciso hablar de ello. Su inserción en la sociedad, siendo semejante a la de cualquier ciudadano, conlleva, además, una pequeña diferencia: él tiene una responsabilidad técnica, científica o estética, hacia la revolución, y esto implica exigencias propias. Un intelectual puede ganar méritos en la revolución porque corta caña, porque su conducta cívica es ejemplar o también porque es autor de una obra en la que la revolución se reconoce, con su dignidad y con su belleza, con su fuerza creadora y con su plenitud humana. Un libro tiene un valor social. La creación es un producto para la sociedad. Pero la literatura —es preciso recordarlo con énfasis— no tiene sólo funciones y finalidades sociales inmediatas. La nueva literatura cubana está llamada a revelar muchas cosas sobre el hombre que se libera de las enajenaciones del subdesarrollo, sobre el hombre que pasa de la situación de mutilado, burlado, engañado, a la del hombre integral, a la del hombre nuevo. La literatura en esa mediación entre el hombre del pasado y el hombre del siglo XXI, del cual el Che nos ha proporcionado una imagen ejemplar, tanto en su vida como en su muerte. La revolución conduce al hombre hacia su centro de incandescencia, hacia sí mismo, hacia su *identidad*, hacia la integración de todos sus componentes sociopsicológicos, pero es la literatura la que nos dirá a través de qué tormentos, de qué conflictos internos se ha efectuado esta grandiosa transformación.

Me parece importante que se insista sobre este concepto de *conciencia crítica*. No puede considerarse este concepto de conciencia crítica como una categoría metafísica, abstracta, congelada en el tiempo y el espacio, y con el mismo contenido histórico en cualquier sociedad. Este concepto es una categoría histórica, y, como tal, está ligado a la conciencia de clase que el intelectual responsable debe tener como cualquier otro ciudadano. La conciencia crítica de un escritor es siempre una conciencia que parte de una clase bien determinada. En la sociedad burguesa, cuando el intelectual comprometido ejerce este derecho, lo hace partiendo de los intereses de clase del proletariado. Pero cuando éste está en el poder, el intelectual revolucionario es co-responsable de este poder. Su crítica se convierte en parte en una autocrítica que se articula a la forma colectiva de conciencia crítica que es la revolución, en su marcha histórica. La revolución es conciencia crítica. Naturalmente, puede dejar de serlo en un momento dado, o bien puede suceder que esta conciencia se adormezca o se atrofie, aun se fetichice en la burocracia o en la violación de su propia legalidad socialista. Esto es otra cosa que no nos incumbe aquí, ya que vivimos una revolución que es la principal conciencia crítica del pueblo. Una crítica práctica de la antigua sociedad, de su herencia material y espiritual. Para ejercer esta conciencia, la revolución ha creado

aparatos muy diversos que se especifican en crítica militar, política, económica, cultural, conforme a los intereses históricos de la nueva sociedad. Como la literatura o el arte son *otros niveles de especificidad de la revolución*, me parece que la zona o la esfera de crítica social que les corresponde es la que concierne a las alienaciones del hombre, antiguas o nuevas, en la lucha revolucionaria por una *comunicación humana* más rica y más grande, en las nuevas relaciones que son establecidas entre los miembros de la sociedad. No olvidemos, sin embargo, que si la revolución, los aparatos de la revolución, en primer lugar *el Partido y sus dirigentes*, ejercen su conciencia crítica, lo hacen con conceptos precisos, necesariamente utilitarios, pedagógicos, eficaces, de verdaderos instrumentos ideológicos. La literatura recurre a imágenes, símbolos, alegorías, sueños, que no son reductibles sólo a la ideología revolucionaria, y que deben confrontarse también a problemas técnicos de la escritura y del lenguaje. Pero los dos planos de la crítica se cruzan cuando se tiene, como en Cuba, una revolución y dirigentes como Fidel Castro, que, tanto en la teoría como en la praxis, reservan un gran lugar a los poderes de la imaginación.

XI
ARTE Y POLÍTICA

V. I. LENIN
LA ORGANIZACIÓN DEL PARTIDO
Y LA LITERATURA DEL PARTIDO

LEÓN TROTSKY
LA POLÍTICA DEL PARTIDO EN EL ARTE

ANATOLI LUNACHARSKY
LA SIGNIFICACIÓN DEL ARTE
DESDE EL PUNTO DE VISTA COMUNISTA

ANTONIO GRAMSCI
LITERATURA Y POLÍTICA

MAO TSE-TUNG
LA MISIÓN DEL ARTE Y LA LITERATURA

ANDREI ZHDÁNOV
EL PAPEL DEL PARTIDO
EN EL DOMINIO DE LA LITERATURA

FIDEL CASTRO
LA LIBERTAD DEL ARTE Y LA REVOLUCIÓN

PALMIRO TOGLIATTI
SEAMOS LOS CAMPEONES DE LA LIBRE
CREACIÓN ARTÍSTICA

ERNESTO CHE GUEVARA
EL SOCIALISMO, EL HOMBRE
Y EL ARTE

INTRODUCCIÓN

En este último capítulo, estrechamente vinculado con los dos anteriores, se aborda una de las cuestiones más debatidas hasta hoy en el terreno de la teoría estética marxista y de la praxis artística socialista: el de las relaciones entre arte y política. En verdad, el problema se desdobra así: ¿cómo puede contribuir el arte a la creación de una nueva sociedad, y cómo puede contribuir ésta, a su vez, al desarrollo y florecimiento artístico a través del Estado o de las organizaciones sociales y políticas dominantes?

No es difícil encontrar respuestas concordantes mientras se permanece en el plano de las afirmaciones generales. En efecto, partiendo del reconocimiento del carácter supraestructural-ideológico del arte será fácil admitir —como se admite en los textos seleccionados en este capítulo— que en cuanto cumple una función ideológica contribuye, en mayor o menor grado, a minar o mantener un viejo orden social o a crear otro nuevo. Se admitirá igualmente, sobre la base de la experiencia histórica y de la propia realidad actual, que la sociedad no permanece indiferente hacia el arte que se cultiva, y que el Estado a través de la política cultural, educativa y artística se interesa, en mayor o menor medida, en fomentar o excluir cierta orientación artística, y en poner a su servicio la que mejor responde, en una situación dada, a sus fines, valores o intereses.

Sin embargo, la concordancia de ideas en este plano general pronto se trueca en reservas o divergencias en cuanto que se hace necesario particularizar y concretar. Toda una serie de problemas han surgido y siguen surgiendo —tanto para la praxis política como la artística— cuando se insiste en que en las relaciones entre arte y política se respete la naturaleza específica del arte, pues de otro modo éste acabará por no servir ni política ni estéticamente. Surgen también diversos problemas cuando esas relaciones descienden del plano general para tomar en cuenta el obligado deslinde entre las artes y, con él, sus diferentes medios de expresión, y —como señala Della Volpe— sus distintos modos de inscribirse en la supraestructura. Por todo esto, el problema de la politicidad del arte, o de su función ideológico-social, no puede plantearse en los mismos términos cuando se trata de reflejar o expresar la realidad social y de elevar la conciencia de ella, que cuando se trata de crear nuevos objetos para embellecer el mundo en que vivimos, o de asociar lo bello y lo útil en un empeño de estetizar la producción y la técnica.

Pero, en épocas —como la nuestra— de radicales transformaciones sociales y de urgentes e inaplazables tareas políticas, el arte y la política se buscan aunque no siempre se encuentran. Se pide entonces al artista que se integre en las grandes tareas sociales planteadas; éste unas veces rehuye el encargo social, o bien lo acepta en otras, ya sea como un mandato que hace suyo de un modo formal y externo, ya sea como un llamado a su conciencia al cual responde íntegra y profundamente en la medida en que como ciudadano y revolucionario se siente convencido de su necesidad. Pero

cualquiera que sea su respuesta, su obra tiene un significado político —empleando la expresión en un sentido amplio—, y no puede escapar, por tanto, a una crítica política que ponga de manifiesto en qué grado el artista es sensible a los grandes requerimientos sociales de su tiempo. Pero ¿cómo se mide esa sensibilidad? ¿Dónde está la línea divisoria entre la contribución artística política y el apoliticismo, aunque en rigor —como hemos visto— no haya tal? Y si una de las formas más vigorosas de contribuir políticamente con el arte a la creación de una nueva sociedad es hacer de él un instrumento de autoconocimiento social y de crítica de la realidad ¿no se corre el riesgo de que el político tienda a desconocer esa función cognoscitiva y crítica cuando la imagen que el arte ofrece concuerda con la realidad y no con cierta idea de ella? ¿No se corre el riesgo, asimismo, de que la crítica se haga en abstracto, movida por una actitud individualista, olvidando su función social, en virtud de la cual en una sociedad revolucionaria la verdadera crítica es una forma de autocrítica de la sociedad? Experiencias anteriores justifican sobradamente estas preguntas.

Por otro lado, es evidente que —como decía Lenin— no cabe cruzarse de brazos —ni en el arte ni en ningún otro sector de la actividad humana— ante el caos. ¿Habría, pues, que apelar a una instancia última, orgánica, para asegurar la politicidad del arte en una situación dada, asumiendo con ello los riesgos que pueden darse —y que se han dado efectivamente—, como son los de desconocer el carácter específico del arte, poner un signo de igualdad entre arte y política, subordinar los criterios artísticos a los políticos y hacer pasar estos por aquellos, legislar en materia de expresión artística en nombre de ciertas exigencias ideológico-políticas y conceder una posición privilegiada u oficial a determinada corriente artística?

La sociedad exige siempre un arte que responda a sus necesidades fundamentales, y el arte no puede dejar de responder a ellas, porque —como decía Lenin— “vivir en sociedad y ser independiente de ella es imposible”. Pero de lo que se trata es de si la sociedad lleva la política al arte de un modo natural, interno, o de un modo artificial, externo; si arte y política se buscan directamente, o si, por el contrario, lo que encontramos es la politización formal de la imposición externa, con la consecuente tendencia a la despolitización, al divorcio o a la evasión. Esta cuestión es vital para el arte, pero no lo es menos para la política. En el mundo burgués, un arte de evasión ha podido significar en un momento dado la negativa del artista a dejarse integrar en el mundo de valores e intereses dominantes. Pero, en una sociedad socialista, el divorcio entre arte y política (o sea, la tendencia a la despolitización) como fenómeno general y, ajustadas las debidas cuentas con el tiempo, sólo puede significar que las cosas no marchan bien para el arte ni para la sociedad. Dicho sin rodeos: si el artista se halla divorciado de la nueva sociedad, ello sólo puede significar dos cosas: que el artista, por pertenecer a

otro mundo social, es un cuerpo extraño en ella, o que la sociedad no ha sido capaz todavía de crear un nuevo modo de ver y sentir, y que el artista no es todavía el nuevo hombre que la nueva sociedad debe forjar.

Hemos planteado en toda su problematicidad las relaciones entre arte y política con el fin de que nuestros lectores puedan aquilatar, a este nivel de radicalidad, el alcance de las respuestas dadas en los textos seleccionados, particularmente en los puntos en que se refieren a las responsabilidades de los escritores y artistas, por un lado, y a las del Estado y las organizaciones sociales y políticas, por otro.

Todos los autores de los textos escogidos han sido o son, sin excepción, importantes dirigentes políticos. Todos ellos han vivido prácticamente los problemas planteados y, en algunos casos, han influido decisivamente en el modo de conjugarse arte y política en unas circunstancias históricas concretas. Todos ellos coinciden en reconocer la importancia del arte por la función ideológico-política que puede cumplir, aunque no todos conciben del mismo modo la dirección política del partido y del Estado en el terreno de la literatura y del arte. Se justifica, pues, plenamente, que en este problema vital, tan estrechamente ligado a la praxis política, sean ellos, sobre todo, los que tomen la palabra.

El primer texto que insertamos es el famoso artículo de Lenin "La organización del partido y la literatura del partido", sobre cuya significación nos ocupamos ya en la introducción de la presente obra. La mayor parte del artículo, que data de 1905, se refiere a las tareas de la prensa y de los escritores miembros del partido, pero también a la literatura propiamente dicha. En este trabajo de Lenin se ha visto, durante largos años, el fundamento de la concepción de una estrecha supeditación del arte a la política, así como de la dirección del partido en los asuntos literarios y artísticos no sólo por lo que toca a la ideología, sino también a sus medios fundamentales de expresión. De acuerdo con esa concepción, el partido como portavoz de las aspiraciones ideológicas y estéticas de la sociedad, está autorizado para declarar un método de creación como el método fundamental y único del arte y la literatura. El lector encontrará esta interpretación del artículo de Lenin, en los textos seleccionados de Zhdánov y Mao Tse-tung, y una interpretación opuesta en los de Trotsky, Lunacharsky, Gramsci, Castro, Togliatti y Che Guevara. Pero, al hablar de la posición de Lenin en este punto, hay que tener presente no sólo su artículo de 1905, sino muy especialmente su actitud práctico-política en los años del poder soviético, actitud que quedó claramente expresada, poco después de su muerte, en la Resolución del CC del PC de la URSS, de 1925, incluida en el capítulo anterior.

Tratemos ahora de caracterizar, a grandes rasgos, los siguientes textos seleccionados en el presente capítulo.

Trotsky en *Literatura y Revolución* (1924), expresa abiertamente sus simpatías estéticas en la lucha de corrientes y tendencias artísticas, pero no

pretende que el partido sea árbitro en ella y ejerza un control directo sobre el proceso artístico. "No es el arte terreno donde el partido esté llamado a mandar. Puede y debe proteger, mejorar y sólo indirectamente dirigir." Lunacharsky, en 1924, considera que quien desee conocer la realidad a través de la literatura no debe privarse de los escritores que no reflejan las tendencias del proletariado de vanguardia y de los grupos sociales que se alinean a su lado, y, al mismo tiempo, subraya la fuerza social del arte, en todos los sectores de la vida social, aunque con la condición indispensable del talento y del saber artísticos.

A comienzos de la década del 30, Antonio Gramsci, desde su forzado aislamiento de la cárcel, plantea el problema de las relaciones entre arte y política, en toda su radicalidad. En primer lugar, pone en el centro el problema de crear un nuevo modo de sentir y ver la realidad sin el cual el nuevo arte y los nuevos artistas serían un producto artificial. Al abordar el problema crucial de las relaciones entre criterio artístico y político, no excluye uno u otro sino que establece entre ellos una clara distinción, no una subordinación. Finalmente, la aguda cuestión de las relaciones entre el artista y el político la aborda en función de la perspectiva de cada uno ante lo real, y ve en esa diferencia una fuente latente de conflicto, ya que el artista representa de un modo definitivo lo que en un momento es, mientras que el político ve lo que es en su devenir (como es y como debe ser).

El discurso de Mao Tse-tung, en el Congreso de Escritores y Artistas, celebrado en Yenán el 2 de mayo de 1942, reitera el carácter ideológico del arte, reafirma la necesidad de subordinar el arte y la literatura a la política, deduce de esto la exigencia de que acepten la dirección y control del partido, establece la distinción de dos criterios: político y artístico con la supeditación del segundo al primero, y resuelve el problema de las relaciones entre el arte y las masas conjugando su popularización con su elevación. Este discurso fue pronunciado en una situación de guerra nacional y revolucionaria, en la que se sentía la necesidad de un arte ideológico-político al servicio de la lucha directa e inmediata de las masas obreras y campesinas. Y estas ideas de Mao —tras el paréntesis de la política de que "cien flores se abran"— fijan hoy, en China, las relaciones entre arte y política, y en el marco de ellas las tareas fundamentales del arte y la literatura.

El informe de Zhdánov debe ser considerado en relación con las resoluciones de 1946-1948, de acuerdo con las cuales el partido no sólo vela por el contenido ideológico del arte y la literatura, sino también por el empleo de los medios expresivos (realistas) que se consideran más adecuados para un arte de elevado contenido ideológico y accesible a las masas. Pese a los cambios operados en otros aspectos, después del XX Congreso del PCUS la orientación zhdanoviana en el arte y la literatura no ha cambiado en lo fundamental, sino que se mantiene firmemente en la Unión Soviética, ya que en nombre del partido sigue considerándose legíti-

mo el monopolio de una tendencia a la vez que se combate a todas las demás por considerarlas deformaciones burguesas.

El texto de Palmiro Togliatti, marcha precisamente en la dirección opuesta. Togliatti se opone a la burda simplificación de amigo o enemigo, y proclama la necesidad de que los comunistas se conviertan en campeones de la libre creación artística.

La experiencia peculiar de la Revolución Cubana ha dado también un sello peculiar a su política cultural y artística, y, con ello, al problema de las relaciones entre arte y política. Sin haber pasado por un periodo de dirigismo estético, aunque no faltaron las esperanzas de algunos y los temores de otros en este sentido, la posición de la Revolución en este punto quedó claramente establecida, desde muy pronto, en el discurso de Fidel Castro de 1962. En él se rechaza toda restricción a las diferentes corrientes artísticas y marca claramente una diferencia con respecto a los métodos de dirección y control del proceso artístico empleados en otros países socialistas. Pero el arte cumple una función ideológica y, en este terreno como en otros, la revolución no puede renunciar a su derecho a defenderse. De ahí que, pese a su generalidad, la fórmula de Fidel “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”, dejará claramente asentado que el Estado o el partido no fijarían criterios estéticos ni se mezclarían en las polémicas que, por entonces, tenían vigencia entre figurativos y no figurativos, realistas socialistas y abstractos. Pero quedaba claro que no renunciaban a una crítica política —entendida a nuestro juicio en un sentido gramsciano— en interés de la revolución.

En el fragmento del ya famoso texto del Che Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba*, con que se cierra el presente capítulo, el problema del arte no se aborda en relación con polémicas que resultan ya viejas en el contexto concreto de la experiencia socialista cubana, aunque por otro lado el Che no deja de fijar su clara actitud ante el dogmatismo exagerado y contra los intentos de buscar en “la fórmula congelada del realismo socialista la única receta válida”. Pero el problema es para él más de fondo: se trata de la creación de un nuevo arte al cual no contribuirán ni la imitación dogmática ni el decadentismo capitalista. El problema no es puramente estético, sino ante todo ideológico-social. (No pedir peras al olmo, sino “sembrar perales”.) Los nuevos artistas surgirán en la medida en que la nueva sociedad surja, y sólo podrán serlo los que sean auténticamente revolucionarios. Se trata de un proceso que no puede ser forzado. Pero, mientras tanto, hay que impedir que las nuevas generaciones sean pervertidas. Las tesis del Che trazan un cauce ancho, pero lo suficientemente preciso, para no caer —en la creación del nuevo arte, socialista— ni en el dogmatismo o en la impaciencia subjetivista, ni en la indiferencia o espontaneísmo ante la perversión ideológica.

V. I. LENIN

LA ORGANIZACIÓN DEL PARTIDO Y LA LITERATURA DEL PARTIDO*

Las nuevas condiciones que para la labor socialdemócrata se han dado en Rusia después de la Revolución de Octubre, han puesto en la orden del día la cuestión de la literatura del partido. La diferencia entre prensa legal y prensa ilegal, esa triste herencia de la época de servidumbre en la Rusia autocrática, comienza a desaparecer. Pero aún está muy lejos de haber desaparecido. El hipócrita gobierno de nuestro primer ministro campea aún por sus cabales a tal punto que *Izvestia Sovieta Rabochij Dieputátov* se imprime "ilegalmente", pero, fuera del baldón que ello significa para nuestro gobierno, fuera del nuevo golpe moral que con ello recibe, nada resulta de las estúpidas tentativas del gobierno de "prohibir" aquello que ni siquiera está en condiciones de impedir.

Quando existía la diferencia entre prensa ilegal y prensa legal, la cuestión de la prensa de partido y prensa no partidista se resolvía de manera muy simple, pero también muy falsa y deformada. Toda la prensa ilegal era de partido, su edición corría por cuenta de las organizaciones y su distribución la hacían los grupos ligados, de un modo u otro, a los grupos de militantes prácticos del partido. Toda la prensa legal era no partidista —dado que el partidismo estaba proscrito—, pero "tendía" hacia este o aquel partido. Como resultado de ello se daban los casos inevitables de asociaciones deformadas, de "convivencias" anormales, de falsos rótulos; las obligadas reticencias a las que debían recurrir los hombres que deseaban expresar los puntos de vista partidistas, se mezclaban con la incapacidad de profundizar o la cobardía de pensamiento de aquellos que no habían llegado a la altura de esos puntos de vista, de aquellos que, en el fondo, no eran hombres de partido.

¡Maldito tiempo aquél de los discursos a lo Esopo, de la literatura lacayuna, del lenguaje servil, de la esclavitud ideológica! El proletariado ha puesto fin a esa ignominia que asfixiaba todo lo palpitante y fresco que había en Rusia. Pero el proletariado ha conquistado, por ahora, sólo la mitad de la libertad para Rusia.

La revolución no ha terminado aún. Si el zarismo *ya no está* en condiciones de vencer a la revolución, la revolución *todavía no está* en condiciones de vencer al zarismo. Y nosotros estamos viviendo en una época en que en todo y en todas partes se manifiesta esta conjunción antinatural de un partidismo franco, honrado, abierto, consecuente, con una "ilegalidad" clandestina, encubierta, "diplomática", mañosa. Esta conjunción

* Publicado en *Novaia Zhisn*, núm. 12, del 13 de noviembre de 1905. (V. I. Lenin, *Obras completas*, t. x, Editorial Cartago, Buenos Aires, 1960, pp. 37-42.)

antinatural se manifiesta también en nuestro periódico: por mucho que ironice el señor Guchkov a propósito de la tiranía socialdemócrata, que prohíbe publicar los diarios liberal-burgueses moderados, un hecho permanece cierto y es que el Órgano Central del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia, *Proletari* no puede franquear las fronteras de la Rusia autocrático-policíaca.

Sea como fuere, la mitad de la revolución nos obliga a todos nosotros a poner inmediatamente manos a la obra para encauzar las cosas de manera nueva. La literatura puede ser ahora hasta "legalmente" partidista en sus nueve décimas partes. La literatura debe transformarse en literatura de partido. En contraposición a los hábitos burgueses, en contraposición a la prensa burguesa empresaria, mercantilista, en contraposición a la literatura burguesa arribista e individualista, al "anarquismo señorial" y a la carrera tras el lucro, el proletariado socialdemócrata debe afirmar, realizar y desarrollar, en la forma más amplia y completa posible el principio de la *literatura de partido*.

¿En qué consiste, pues, este principio de la literatura de partido? No sólo en que para el proletariado socialdemócrata el quehacer literario no es un instrumento de lucro para personas o grupos, sino en que, generalmente, no puede ser una labor individual, independiente de la causa del proletariado. ¡Abajo los literatos sin partido! ¡Fuera los superhombres de la literatura! La labor literaria debe ser *parte* de la labor general del proletariado, debe ser la "ruedita y el tornillito" de un único y grandioso mecanismo socialdemócrata puesto en movimiento por el conjunto de la vanguardia consciente de toda la clase obrera. La labor literaria debe transformarse en una parte integrante de un trabajo partidista socialdemócrata organizado, planificado, cohesionado.

"Toda comparación cojea", dice un proverbio alemán. Por lo tanto también cojea mi comparación entre la literatura y el tornillito, entre un movimiento vivo y un mecanismo. Habrá sin duda inclusive algunos intelectuales histéricos que pondrán el grito en el cielo ante semejante comparación que rebaja, esteriliza, "burocratiza" la libre lucha ideológica, la libertad de crítica, la libre creación literaria, etc., etc. En el fondo, tales gritos no serían más que la expresión del individualismo intelectual burgués. Está fuera de discusión que la labor literaria es la que menos se presta a una comparación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Está fuera de discusión el hecho de que es absolutamente necesario asegurar el mayor campo posible a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, una mayor amplitud al pensamiento y a la fantasía, a la forma y al contenido. Todo esto es indiscutible, pero todo esto sólo demuestra que el aspecto literario de la labor del partido del proletariado no puede ser mecánicamente identificado con otros aspectos de la labor partidista del proletariado. Todo esto en modo alguno refuta la tesis —tesis extraña y ajena a la burguesía y a la democracia burguesa— de que la labor literaria debe ser necesaria y

obligatoriamente una parte ligada de manera indisoluble a las demás partes del trabajo del partido socialdemócrata. Los periódicos deben ser órganos de las distintas organizaciones del partido. Los literatos deben indefectiblemente estar encuadrados en las organizaciones del partido. Las editoriales y los depósitos, las librerías y salas de lectura, las bibliotecas y las diversas formas de comercio de libros todo eso debe ser del partido, debe estar contabilizado. El proletariado socialista organizado debe vigilar y controlar toda esta labor, y aportar a toda ella especialmente la corriente vivificante de la acción proletaria viva, eliminando de ese modo todo fundamento al tradicional principio ruso, *semioblomovista*,* semimercantilista: la función del escritor es escribir, la del lector, leer.

No vamos a sostener, naturalmente, que esta transformación de la labor partidista, mancillada por la censura asiática y por la burguesía europea, pueda producirse de golpe. Lejos de nosotros la idea de predicar algo así como un sistema único o de querer resolver el problema con algunas reglas. No, en este campo lo que menos cabe es el esquematismo. De lo que se trata, es de que todo nuestro partido, el proletariado socialdemócrata consciente de toda Rusia, adquiera conciencia de este nuevo problema, lo plantee con toda claridad y se disponga en todas partes y en cada lugar a darle solución. Liberados del cautiverio de la censura feudal no queremos caer, y no caeremos, en el cautiverio de las relaciones burguesas mercantiles en el campo de la literatura. Queremos crear, y la crearemos, una prensa libre no sólo en el sentido policial, sino también libre del yugo del capital, exenta de arribismo; más aún, liberada del individualismo anárquico burgués.

Estas últimas palabras podrán parecer una paradoja o una burla al lector. ¡¿Cómo?! —exclamará probablemente algún intelectual, fogoso partidario de la libertad—. ¡¿Cómo queréis someter al criterio colectivo un asunto tan delicado, tan individual, como lo es la creación literaria?! ¡¿Queréis que los obreros, por simple mayoría de votos, decidan los problemas de la ciencia, de la filosofía, de la estética?! ¡¿Negáis la libertad absoluta de algo tan absolutamente individual como la creación ideológica?!

—¡Tranquilizaos, señores! En primer lugar, se trata de la literatura del partido y de su sometimiento al control del partido. Cada cual es libre de escribir y de decir todo aquello que le plazca sin la menor limitación. Pero toda asociación libre (inclusive el partido) es libre de expulsar de sus filas a todo aquel que, aprovechándose del nombre del partido, propaga puntos de vista antipartidistas. La libertad de palabra y de prensa debe ser completa. Pero también la libertad de las asociaciones debe ser completa. En nombre de la libertad de palabra, yo estoy obligado a concederte pleno derecho para gritar, mentir y escribir lo que

* *Oblomovista*, adjetivo derivado del nombre de Oblomov, protagonista de la novela homónima de I. Goncharov, personaje que se caracteriza por su permanente estado de apatía, de carencia de voluntad, inacción y pereza.

te plazca. Pero en nombre de la libertad de las asociaciones, tú estás obligado a concederme el derecho de concertar o anular la alianza con personas que dicen tal y tal cosa. El partido es una asociación voluntaria que inevitablemente se disgregaría, primero ideológica y después materialmente, si no se desprendiera de los miembros que predicán puntos de vista antipartidistas. Y para determinar el límite entre lo partidista y lo antipartidista, sirve el programa del partido, sirven las resoluciones tácticas del partido y sus estatutos; sirve, finalmente, toda la experiencia de la socialdemocracia internacional, las asociaciones voluntarias internacionales del proletariado, el que constantemente incorpora en sus partidos a elementos aislados y corrientes no del todo consecuentes, no del todo puros desde el punto de vista marxista, no del todo justos; pero que también periódicamente, procede siempre a "depurar" a sus partidos. Así se hará también entre nosotros, *dentro* del partido, señores partidarios de la "libertad de crítica" burguesa. En estos momentos nuestro partido se transforma de golpe en un partido de masas, en estos momentos estamos pasando bruscamente hacia la organización legal, en estos momentos, inevitablemente, se incorporarán a nuestras filas muchos hombres no consecuentes (desde el punto de vista marxista), quizás hasta algunos cristianos, quizás también algunos místicos. Nosotros tenemos el estómago fuerte, somos marxistas con firmeza de roca. Seremos capaces de digerir a esos hombres no consecuentes. La libertad de pensamiento y la libertad de crítica en el interior del partido no nos obligarán a olvidar jamás la libertad de agrupación de los hombres en asociaciones libres llamadas partidos.

En segundo lugar, señores individualistas burgueses, vuestros discursos acerca de la libertad absoluta no es más que pura hipocresía, y debemos decíroslo. En una sociedad basada en el poder del dinero, en una sociedad donde las masas trabajadoras padecen miseria y donde un puñado de ricachos vive parasitariamente, no puede haber "libertad" real y verdadera. ¿Sois libres de vuestro editor burgués, señores escritores, o de vuestro público burgués que os exige pornografía en el cuadro y en el marco; prostitución bajo el aspecto de "complemento" al "sagrado" arte escénico? Porque esa libertad absoluta no es más que una frase burguesa o anarquista (puesto que como concepción del mundo el anarquismo es el espíritu burgués vuelto del revés). Vivir en una sociedad y no depender de ella es imposible. La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz, es sólo una dependencia enmascarada (o que se trata hipócritamente de enmascarar) de la bolsa de dinero, un soborno, una forma de prostitución.

Nosotros, los socialistas, denunciaremos esta hipocresía, arrancamos los falsos rótulos, no para obtener una literatura y un arte al margen de las clases (esto sólo será posible en la sociedad socialista sin clases) sino para oponer a esa literatura hipócritamente libre, pero que de hecho está ligada a la burguesía, una literatura verdaderamente libre, *abierta-*

mente ligada al proletariado.

Será una literatura verdaderamente libre, porque no ha de ser el interés material ni el deseo de hacer carrera, sino la idea del socialismo y la simpatía hacia los trabajadores las que atraerán nuevas y nuevas fuerzas a sus filas. Será una literatura libre porque no estará al servicio de una heroína ahita, ni de los "diez mil de arriba" que sufren de aburrimiento y de exceso de gordura, sino al servicio de millones y millones de trabajadores que son los que constituyen la flor de la nación, su fuerza, su futuro. Será una literatura libre que fecundará la última palabra del pensamiento revolucionario de la humanidad con la experiencia y el trabajo vivo del proletariado socialista, establecerá una constante acción recíproca entre la experiencia del pasado (el socialismo científico, culminación del desarrollo del socialismo desde sus formas primitivas, utópicas) y la experiencia del presente (la lucha actual de los camaradas obreros).

¡Manos a la obra, pues, camaradas! Tenemos ante nosotros una tarea difícil y nueva, pero grande y generosa: organizar la amplia, múltiple y diversificada labor literaria en estrecha e indisoluble ligazón con el movimiento obrero socialdemócrata. Toda la literatura socialdemócrata debe ser partidista. Todos los periódicos, revistas, editoriales, etc., deben ponerse inmediatamente a la tarea de reorganizar su trabajo, de elaborar reglamentaciones que permitan encuadrarlas completamente en determinados principios, en estas o aquellas organizaciones del partido. Sólo entonces la literatura "socialdemócrata" será tal en la realidad, sólo entonces sabrá cumplir su misión, sólo entonces sabrá, aun dentro de los marcos de la sociedad capitalista, escapar de la esclavitud burguesa y fundirse con el movimiento de la clase verdaderamente avanzada y revolucionaria hasta el fin.

LEÓN TROTSKY LA POLÍTICA DEL PARTIDO EN EL ARTE*

Ciertos literatos marxistas han adoptado métodos de pogrom frente a los futuristas, "compañeros de ruta" y demás tendencias, consideradas conjunta e individualmente. La persecución está de moda contra Pilniak, porque entonces hasta los futuristas toman parte en ella. No puede negarse que algunas cualidades de Pilniak provocan indignación; con la mayor facilidad, pasa por alto las cuestiones más trascendentales, y despliega demasiada coquetería y un harto estudiado lirismo. Pero Pilniak nos ha mostrado admirablemente cómo se produce la revolución campesina en Abdera, y nos ha descrito una caravana de ratones campestres o turones, de tal modo, que gracias a él podemos ver estas cosas con mayor claridad que antes. Lo mismo sucede con Vsevolod Ivanov. A pesar de todos los defectos de construcción, del estilo cortado y de cierta cursilería originada por exceso de nimiedades, nunca hemos conocido mejor ni sentido más nuestra inmensurable Rusia, con su abigarrada etnografía, su atraso y sus impulsos que después de leer sus *Guerrilleros*, *El tren blindado* y *Países azules*. ¿Acaso suplirán este aporte al mejor conocimiento de Rusia las exageraciones futuristas, el canto monótono de las correas de transmisión, o aquellos articulos de periódico que diariamente ensayan distintas combinaciones con las trescientas palabras de que consta su léxico? Eso no impide decir a algunos que si borrásemos de nuestra vida diaria a Pilniak y Vsevolod Ivanov sólo perderíamos una insignificancia, ni siquiera un adarme...

Los organizadores de la campaña contra los "compañeros de ruta" literarios, de una campaña llevada sin preocupación por las dimensiones ni por las perspectivas, también han hecho blanco de sus ataques al compañero Voronski, redactor de la revista *Krasnaia Vovj* (Nuevo País Rojo), y al director de la editorial *Círculo*. A éste se le tacha de encubridor y hasta de cómplice. A nosotros nos parece que el compañero Voronski está realizando, por encargo del partido, una utilísima labor literaria, y que es muchísimo más fácil escribir un articulo disertando a vuelo de pájaro sobre cómo ha de ser el arte comunista, que contribuir a su fatigosa preparación.

Con gran consecuencia continúan nuestros críticos la línea que en 1908 trazaron los redactores de la revista *Raspad* (Decadencia). Sin embargo, hay que comprender y reconocer en su justa medida la diferencia de situación histórica y el cambio en la relación de fuerzas que se ha verificado

* En: *Literatura y revolución*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires, 1964, pp. 135-144. (ed. rusa, *Literatura i revolutsia*, Moscú, 1924).

desde entonces. En aquel tiempo éramos un partido ilegal vencido. La revolución se había batido en retirada; la contrarrevolución, tanto la de Stolipin como la anarco-mística, avanzaba triunfante. Los intelectuales del partido desempeñaban un papel de desproporcionada importancia, y sus diversos grupos se vinculaban a través de vasos comunicantes. En estas condiciones era cuestión de vida o muerte poner máxima energía en la lucha contra las tendencias pesimistas, contra el misticismo-anárquico.

Actualmente se está verificando un proceso de carácter opuesto. El peso social de la clase dominante, que en última instancia determina la línea que debe seguir la fuerza intelectual creadora, nos favorece. Respondiendo a esto, hay que saber amoldarse a la política del arte.

No es cierto que el arte revolucionario sólo puedan crearlo los obreros. Precisamente porque la revolución ha sido una revolución de los trabajadores, existen pocas fuerzas obreras libres para el arte. En la época de la revolución francesa no fueron creaciones de artistas franceses, sino de alemanes, ingleses, etc., las grandes obras que directa e indirectamente la reflejaron. Aquella burguesía nacional que derrocó el antiguo régimen, no podía disponer de suficientes energías para reproducir lo nuevo y afirmarlo. Este mismo caso, pero más acentuado, es el del proletariado que aunque dispone de cultura política, no la tiene en el terreno del arte. La intelectualidad cuenta con todas las ventajas de su técnica calificada y con el odioso privilegio de su pasividad política más o menos teñida de simpatía u hostilidad hacia la Revolución de Octubre. ¿Qué tiene de extraño, pues, que esta inteligencia contemplativa aunque con deformaciones, pueda producir más que el proletariado, autor de la revolución? Conocemos muy bien la cordedad política, la actitud vacilante y la flaqueza de los "compañeros de ruta". Pero si prescindimos de Pilniak con su *Año desnudo*, de los *Hermanos de Serapio* con Vsevolod Ivanov, Tijonov, y Polonskaia, de Mayakovsky y Essenin... ¿qué nos queda entonces fuera de los atisbos aún inciertos, preparatorios de un futuro arte proletario? Y tanto más cuanto que tampoco podrían contarse para la literatura del proletariado con Demián Biedny, quien, a pesar del Manifiesto de *La Fragua*, no es un "compañero de ruta", pero tampoco un poeta de la revolución.

El partido —dicen algunos— en completa contradicción con su naturaleza, en el terreno artístico adopta actitudes eclécticas. Este argumento, que parece muy contundente, es sumamente ingenuo en realidad. El método marxista permite investigar el desarrollo de lo nuevo, seguir todas sus variaciones y cambios y una vez estudiados los diversos caminos del proceso artístico señalar el más propicio al desarrollo cultural... pero nada más. El arte debe emprender por sí solo la ruta que haya elegido. El partido es guía del proletariado, no del proceso histórico. Hay terrenos en los que dirige autoritaria e inmediatamente; otros en que sólo inspecciona y mejora; otros en que sólo mejora, y otros, por último, en los

que se limita a una labor de orientación. No es el arte terreno donde el partido esté llamado a mandar. Puede y debe proteger, mejorar y sólo indirectamente dirigir. Puede y debe otorgar su confianza condicional a las diversas agrupaciones que estén francamente dispuestas a aproximarse a la revolución para mejorar su propia formación artística.

Pero de ninguna manera le es lícito adoptar posturas de círculo literario, que combate a otro círculo también literario o que simplemente les hace competencia. El partido no puede hacerlo y no lo hará. Está firme en su puesto de centinela de los intereses históricos de la clase en su conjunto. Y mientras prepara conscientemente, paso a paso, las premisas de la nueva civilización, incluidas las del arte nuevo, no trata a los camaradas literatos ni a los "compañeros de ruta" como contrincantes de los escritores obreros, sino como auxiliares del proletariado, como verdaderos auxiliares en la construcción de un edificio de grandes dimensiones. El partido tiene conciencia del carácter transitorio de las agrupaciones artísticas en este periodo de transformación, y no las juzga desde el punto de vista de los señores escritores, sino de acuerdo con el lugar que ocupan o pueden ocupar en la génesis de la cultura socialista. Y si momentáneamente no fuera posible precisar cuál es la verdadera ubicación de algunos de esos círculos, el partido puede mostrarse benévolo y... esperar. Los críticos aisladamente o los simples lectores demostrarán, desde luego, sus simpatías hacia cualquier grupo; pero el partido, como vigilante defensor de los intereses de la clase, ha de ser objetivo y prudente; no imprimirá su sello a *La Fragua* porque en él escriban obreros, ni repelerá categóricamente a ningún grupo literario porque lo constituyan intelectuales, siempre que éstos marchen al encuentro de la revolución y aspiren a fortalecer algunos de los lazos que unen —a menudo débilmente— la ciudad y el campo, los comunistas y los sin partido, los intelectuales y los trabajadores.

¿Significa esta política desgarnecer nuestro flanco en el terreno del arte? Afirmar semejante cosa sería una enorme exageración: el partido se defiende contra las venenosas y destructoras tendencias del arte dejándose dirigir por criterios políticos. Justo también es que digamos que el frente del arte está menos defendido que el de la política. ¿Mas no ocurre lo mismo con la ciencia? ¿Qué dirán los metafísicos de la pura ciencia proletaria de la teoría de la relatividad? ¿Concuerda con el materialismo o no? ¿Se ha resuelto este problema? ¿Dónde, cuándo y por quién? Que los trabajos del fisiólogo de Petrogrado, Pavlov, se mueven en la senda del materialismo, lo ve hasta el más lego en la materia. Pero ¿qué decir de la teoría psicoanalítica de Freud? ¿Es compatible con el materialismo, como por ejemplo opina el compañero Radek (y yo también), o se le muestra contraria? Lo mismo hay que preguntarse sobre las nuevas teorías del atomismo, etc. Sería una gran suerte que apareciera un sabio capaz de resumir metódicamente estas nuevas generalizaciones, de modo de relacionarlas con el concepto dialéctico del mundo; con ello habría

proporcionado un criterio valorativo de las nuevas teorías y profundizado el método dialéctico. Pero ni hoy ni mañana se escribirá ese trabajo, el cual por su naturaleza, ha de asumir la forma de un tratado filosófico-científico, similar a *El origen de las especies* o *El Capital*. Los actuales artículos en revistas y periódicos, sólo contribuyen a su preparación. Más aún: si hoy se lo escribiera, correría peligro de permanecer sin que le cortaran las páginas, hasta el día en que el proletariado pueda abandonar las armas que hoy empuña.

Alguien preguntará: la "política cultural", o sea la asimilación de los elementos fundamentales de la cultura proletaria, ¿no presupone crítica, selección, criterio de clase? Por supuesto que sí. Mas este criterio es de naturaleza política y no abstractamente cultural. El criterio político coincide con el cultural sólo en el amplio sentido de que la revolución prepara las condiciones de la nueva cultura. Pero ello no significa de ninguna manera que pueda alcanzarse esta coincidencia en cada circunstancia particular. Si la revolución está autorizada a destruir, en caso de apremiante necesidad, puentes y monumentos artísticos, se comprende que no vacilará en poner su mano sobre cualquier tendencia artística, que, no importa sus méritos intrínsecos, amenace llevar elementos de descomposición al ambiente revolucionario o dividir las fuerzas internas que lo constituyen (el proletariado, los campesinos y los intelectuales). Nuestro criterio es decididamente político, dominador e intolerante, pero precisamente por ello tiene que definir claramente su zona de acción. Dicho de otro modo, sometida a una vigilante censura revolucionaria, puede ejercerse una amplia y elástica política en el arte, a la que sean completamente extrañas las salpicaduras venenosas de los círculos literarios.

Es evidente que tampoco aquí corresponde aplicar —ni por un momento— el conocido principio liberal del *laissez faire, laissez passer*. Todo estriba en saber cuándo, y dentro de qué límites, hay que intervenir y en qué casos debe procederse a una selección. Y este problema no es tan sencillo como suponen los teóricos del *Lef*, los apóstoles de la literatura proletaria y otros críticos.

Los objetivos, problemas y métodos de la clase obrera son incomparablemente más concretos, mejor definidos y teóricamente más profundizados en la economía que en el arte. A pesar de esto, el partido se ha visto precisado a tolerar la existencia paralela de los diferentes tipos de economía que después del breve ensayo de la reconstitución económica se combinan los unos con los otros bajo la dirección centralizada del Estado soviético. En la actualidad coexisten la industria socialista organizada en trusts, las explotaciones locales, los arrendamientos y las concesiones; la propiedad privada, la economía individual, las cooperativas, los talleres domésticos y colectivos, etc. El Estado aspira a una administración central socialista. Pero esta tendencia general lleva consigo un periodo de amplio apoyo a la economía campesina y el trabajo doméstico. Sin este apoyo, la tendencia hacia una gran industria socialista será una abstracción no

viable.

La República Soviética es una alianza de obreros, campesinos e intelectuales pequeñoburgueses, bajo la dirección del Partido Comunista. De esta combinación social, una vez elevada la técnica y la cultura, surgirá, en una serie de etapas, la sociedad comunista. Se comprende naturalmente que los campesinos e intelectuales llegarán al comunismo por distintos caminos que los obreros. Y sus caminos no dejarán de reflejarse en la literatura. Aquellos intelectuales que no han consustanciado su destino con la causa del proletariado, es decir, el sector no comunista y numéricamente predominante, al perder el apoyo de la burguesía, intenta reemplazarlo por el de los campesinos. En un principio, el proceso adquiere carácter puramente preparatorio, más bien simbólico, y se manifiesta en la idealización del espíritu revolucionario del mujik. Este renacimiento del "populismo" es característico de todos los "compañeros de ruta". Más adelante, con el crecimiento de las escuelas y de los lectores en el campo, será más orgánica la unión del arte con el elemento campesino, y éste producirá su propia intelectualidad. El método campesino es más primitivo, limitado y egoísta que el del proletariado, lo mismo en la economía que en la política y en el arte. Pero este método, esta otra forma de consideración de los problemas, existe y es un hecho consumado. Si el artista que enfrenta la vida desde un punto de vista campesino-intelectual, comprende y propugna la alianza obrero-campesina, realizará una obra histórica y civilizadora, contribuirá con su arte a estrechar los necesarios lazos entre el campo y la ciudad. La evolución del campesino hacia el socialismo constituye un profundo proceso multiforme, plástico y sustancial, y tenemos fundados motivos para creer que las creaciones artísticas que serán la inmediata consecuencia de este proceso, añadirán valiosos capítulos a la historia del arte. En cambio el método que contraponen la "santa" aldea orgánica y "nacional" a la ciudad firmemente asentada, es históricamente reaccionario. El arte que de esto se deriva es hostil al proletariado, incompatible con el progreso y condenado a la degeneración. Hay que suponer que en lo relativo a la forma nada dará que no sean repeticiones y recuerdos.

El poeta Klujev, los imaginistas, los discípulos de Pilniak, y hasta futuristas como Jlébnikov, Kruchionich y Kamenski, tienen simpatías y concomitancias con el mujik, y en esto hay algunos que son más conscientes que otros. Trátase a veces de un impulso orgánico; otras de una disimulada manifestación burguesa. Los futuristas suelen estar próximos al proletariado. El resto tiende a veces a oponérsele, al menos hasta hace poco. Todos estos grupos reflejan en forma entrecortada la mentalidad de la aldea en la época de la expropiación forzosa del trigo. En aquellos años, huyendo del hambre, los intelectuales acudieron a los pueblos y allí recogieron sus impresiones, cuyo resultado en la producción literaria es bastante dudosa. Mas este resultado no debe considerarse más que en el marco del periodo que termina con el levantamiento de Kronstadt. En

la actualidad, verificase en las aldeas una conversión muy importante que, también se produce en los intelectuales y se refleja casi diríamos necesariamente, en la obra de aquellos compañeros de ruta "amigos del mujik". Esto, parcialmente, es ya una realidad.

La progresiva influencia de las conmociones sociales someterá a estos círculos a luchas internas, escisiones y reagrupamientos, todo lo cual ha de observarse y seguirse con gran atención y espíritu crítico. El partido, que no sin fundamento, esperamos, alegrará sus pretensiones a la dirección intelectual, no tiene derecho a conformarse en este asunto con salir del paso mediante vanas fórmulas, que muy poco cuestan.

¿Mas no podrá un arte puramente proletario iluminar en gran escala y alimentar la marcha progresiva de los elementos campesinos hacia el socialismo? Puede, naturalmente, lo mismo que las fábricas de electricidad del Estado iluminan la casa del labriego, los establos y los molinos. Pero hace falta la usina y desde ella, cables hasta la aldea. Así desaparecerá, dicho sea de paso, el antagonismo entre la industria y la economía rural. Pero todavía no tenemos corriente eléctrica porque nos falta la usina que la produzca. En el plano de la cultura faltanos también el arte proletario, el cual, aunque tomemos en cuenta la actividad de los poetas obreros y de los futuristas comunistas, no ha sobrepasado, en la elaboración artística de los problemas de la ciudad y del campo, el nivel de la industria soviética en el dominio de la economía y de la técnica.

Pero aunque olvidáramos el problema cultural de las aldeas —y eso no es posible— ni aun respecto al proletariado, clase fundamental de la sociedad soviética, admiten las cosas tan fácil solución. *Lef* afirma lo contrario, pero se equivoca. Cuando el futurismo decide arrojar por la borda la antigua literatura individualista, no ya por lo anticuado de sus formas, sino también porque contradice la naturaleza colectivista del proletariado, ignoran el carácter dialéctico de la contradicción existente entre lo individual y lo colectivo. No existe ninguna verdad abstracta, parecen decir, con excepción de la antinomia: "individualismo-colectividad". Por puro individualismo una parte de los intelectuales prerrevolucionarios se precipitó en la mística; otra parte chapoteó en la caótica línea futurista, y cuando se vio presa de la revolución, dicho sea en su honor, se aproximó al proletariado. Pero si estos últimos transmiten a los obreros el amargo sabor individualista que les quedó en la boca, no se les podrá absolver del todo del pecado "egocéntrico". La verdadera desgracia es que el obrero común resulta inmune a esta enfermedad. El individuo proletario no se ha formado y diferenciado suficientemente de su masa. Lo más valioso y sustancial del crecimiento cultural cuyo punto de partida somos, es el incremento de la calificación objetiva y de la conciencia subjetiva de la personalidad. Sería verdaderamente pueril sostener que la literatura burguesa resulta nociva para la solidaridad de una clase. Lo que Shakespeare, Goethe, Pushkin o Dostoyevsky darían al obrero es, antes que nada el concepto de la complejidad psicológica del hombre, de sus pasiones y sen-

timientos, comprenderá entonces con más profundo y elaborado sentido, sus fuerzas físicas, la intervención del instinto, etc. Y el resultado será un enriquecimiento interior. Los obreros necesitan nutrirse y educarse artísticamente, mas no es lícito confundirlos con un pedazo de arcilla, que los artistas puedan amasar y moldear copiándose y copiando a los muertos.

Intelectual y artísticamente, el proletariado es una clase muy impresionable, pero aún carece de educación estética. No es cierto que su punto de partida será el nivel de la cultura burguesa al tiempo de su derrumbe. Lo mismo que el embrión humano repite biológica y psicológicamente la historia de su especie y en parte la de toda la vida animal, la nueva clase, que en su gran mayoría acaba de abandonar su ser prehistórico, tiene también que repetir en su propio cuerpo toda la historia de la cultura artística. No puede emprender la construcción de la nueva cultura antes de haber recogido y asimilado los elementos de la antigua. Semejante aprendizaje no involucra necesariamente un lento y sistemático recorrido de las antiguas etapas. El proceso de asimilación y de elaboración, siempre que no se trate del individuo biológico, sino de una clase social, tiene un carácter mucho más libre y consciente. Y no hay movimiento progresivo alguno para la nueva clase sin mirar hacia atrás, a los jalones culminantes del pasado.

La izquierda del arte antiguo, a la que la revolución, con ímpetu no igualado en los anales de la historia, ha privado de sus antiguas bases sociales, se ve forzada, para mantener el equilibrio de la cultura artística, a apoyarse en el proletariado, o, al menos, en la nueva capa social que a su alrededor se forma. Por otra parte, vemos que esta clase, hoy conductora, aspira a participar en la vida artística, y le prepara un ámbito de expansión y de apogeo hasta ahora desconocida. En este sentido, ocurre que los anuncios murales de la industria representan una muy necesaria, aunque todavía lejana, suposición de lo que será la literatura del porvenir. Pero nadie dirá, naturalmente: renunciamos a todo lo demás hasta tanto el proletariado se haya elevado de los anuncios murales a una maestría artística independiente. También necesita el proletariado de una tradición estable. En la actualidad, esa tradición se desarrolla más indirecta que directamente, a través de los intelectuales de origen burgués imbuídos por el proletariado, que más o menos simpatizan con él o buscan protección bajo sus alas. Éste los tolerará según los casos, les dará su apoyo parcial, los adoptará casi, para asimilarlos finalmente.

Que esta política no pueda reducirse a fórmulas más cortas que el pico de un gorrión, carece en absoluto de importancia. Teniendo en cuenta este proceso tan complicado como multiforme, deberá nuestro partido elaborar su política artística.

ANATOLI LUNACHARSKY
LA SIGNIFICACIÓN DEL ARTE
DESDE EL PUNTO DE VISTA COMUNISTA*

Los aspectos principales por los que el arte se halla ligado al Partido Comunista y a su actividad constructiva son los siguientes:

1) El Partido Comunista se apoya en el marxismo. Ahora bien, el marxismo es una táctica que tiene en cuenta racionalmente la realidad objetiva y cuya base debe ser el estudio más atento del pasado y del presente así como la previsión del porvenir. El marxismo vivo no puede limitarse al análisis económico y a las conclusiones políticas que se desprenden de él; busca la comprensión más concreta de los diferentes grupos de clase, las personalidades y los fenómenos típicos, característicos de la sociedad en todas sus capas y facetas. He ahí la razón por la cual Marx atribuía un valor tan alto a los grandes escritores como Homero, Shakespeare y Balzac. Ellos suministran en formas vivas una materia admirable preparada para servir de ilustración complementaria de lo que el marxismo toma de las estadísticas, la prensa y otras fuentes de conocimiento. Y el arte que surge en torno a nosotros debe servirnos para analizar la realidad que nos rodea. De donde se infiere esta conclusión: los marxistas, en tanto que observadores, tienen el más alto interés por cierta libertad del arte, ya que sólo así el espejo artístico tendrá suficientes facetas para expresar la realidad. Pero hay que añadir esto: los marxistas no consideran el arte en modo alguno como un simple espejo que no haga más que reflejar la realidad. Saben que cada artista representa, en mayor o menor medida, una desviación de una clase pura o mezclada. Al estudiar el arte, los marxistas estudian al escritor mismo, su obra, y no sacan pura y simplemente de una novela de Tolstoi informaciones sobre la Rusia de la época de Ana Karénina, por ejemplo, en sus clases altas; tienen en cuenta también el grupo preciso, la tendencia del pensamiento intelectual-aristocrático que expresaba personalmente Tolstoi. Los marxistas esclarecen para sí mismos el pasado tanto a través de la estilización, las tendencias que han permitido al escritor dar forma a su materia como a través de la materia misma. Y lo mismo cabe decir de la actualidad.

Supongamos que entre nosotros apareciera un escritor que expresara las tendencias de los campesinos en su sector más desahogado, el de los campesinos semikulaks; admitamos que sólo apareciera un escritor que expresara la opinión de los intelectuales que no comparten los ideales comu-

* Escrito en 1924. Trad. francesa en *Les Lettres Françaises*, núm. 1207, París, 8-14, noviembre de 1967.

nistas; supongamos que apareciera un escritor que expresara la nueva burguesía...

¿Puede decirse que desde el punto de vista del conocimiento preciso de la realidad, que el Partido Comunista necesita tanto para actuar sin cometer errores, es mejor cerrar la boca a todos esos escritores y no conceder la palabra más que a aquellos que reflejan las tendencias del proletariado de vanguardia y de los grupos sociales que se alinean a su lado, es decir, los intelectuales y campesinos soviéticos?

Ciertamente, para quien desee conocer la realidad a través de la literatura, esto significaría una pérdida enorme, y una materia de una extrema riqueza se nos escaparía.

Sin embargo, hay que tener presente otro aspecto de las cosas.

2] El arte no es de ninguna manera un simple *reflejo* de la realidad. Es falso también que sólo sea un reflejo de la realidad *a través del prisma de la individualidad del escritor*, que es asimismo producto de ciertas condiciones sociales. No; el escritor —unas veces conscientemente, otras inconscientemente— desempeña también el papel de *predicador*. Puede desempeñarlo líricamente, es decir, expresando de un modo directo sus ideas y sentimientos, o puede hacerlo de una manera épica o dramática; es decir, operando como si diese un reflejo objetivo de la realidad, como si presentase hechos que hablan por sí mismos, aunque escogiéndolos de tal suerte que impulsan involuntariamente al lector a extraer determinadas conclusiones.

El arte es, asimismo, una fuerza social; es un poderoso instrumento de propaganda. Desde este punto de vista, en todos los sectores de la vida social, el artista aparece como una fuerza combativa que toma parte en la lucha de clases [...]

3] Pero un comunista no sólo puede ser un observador, un lector o un crítico; puede ser igualmente un escritor o, en todo caso, mostrar un profundo interés por el desarrollo de nuestra actividad como escritores propiamente comunistas. De acuerdo con lo antes expuesto, esta actividad puede desarrollarse siguiendo dos líneas que, por supuesto, pueden entrecruzarse muy fácilmente. Nuestros escritores comunistas pueden, en primer lugar, captar con avidez la materia corriente de la vida de cada día, trabajarla y convertirla en patrimonio del conocimiento social de su clase.

Este escritor, en segundo lugar, puede esforzarse por organizar la voluntad, los sentimientos de su clase dándoles una viva expresión al mostrar los ideales de clase, al expresar sus simpatías y antipatías de clase, etc.

Sin embargo, la condición indispensable para no obtener un pálido sustituto bien pensado del arte o incluso del periodismo quizás muy arduo y justo, pero en vano revestido con las plumas del arte, esta condición es el talento artístico y el saber artístico [...]

ANTONIO GRAMSCI LITERATURA Y POLÍTICA*

EL ARTE Y LA LUCHA POR UNA NUEVA CIVILIZACIÓN

[...] De Sanctis luchó por la creación *ex novo* en Italia de una alta cultura nacional, en oposición a las antiguallas tradicionales, la retórica y el jesuitismo (Guerrazi y el padre Bresciani): la "Voce" luchó únicamente por la divulgación, en un estrato intermedio, de aquella misma cultura, contra el provincianismo, etc. La "Voce" fue un aspecto del crocismo militante, porque quiso democratizar lo que había sido necesariamente "aristocrático" en De Sanctis y había seguido siendo "aristocrático" en Croce. De Sanctis tenía que formar un estado mayor cultural; la "Voce" quiso extender a los oficiales subalternos el mismo tono de civilización y por esto tuvo una función, laboró sustancialmente y suscitó corrientes artísticas, en el sentido de que ayudó a muchos a encontrarse a sí mismos, suscitó una mayor necesidad de interioridad y de expresión sincera de ésta, aunque del movimiento no surgiere ningún gran artista.

Raffaello Ramat escribe en "Italia Letteraria" del 4 de febrero de 1934: "Se ha dicho que para la historia de la cultura puede ser a veces más útil el estudio de un escritor menor que el de una gran figura; en parte es verdad: porque si en éste (en la gran figura) vive el individuo que termina por no pertenecer a ninguna época —y se podría dar el caso, como ya se ha dado, de atribuir al siglo las cualidades exclusivas del hombre—, en aquél, en el escritor menor, siempre y cuando se trate de un espíritu atento y autocrítico, se pueden ver los momentos de la dialéctica de aquella cultura particular con mayor claridad, porque no consiguen unificarse, como ocurre en la gran figura."

El problema planteado se demuestra por reducción al absurdo en el artículo de Alfredo Gargiulo, *Dalla cultura alla letteratura* en "Italia Letteraria" del 6 de abril de 1930. En este artículo y en los demás de la misma serie, Gargiulo demuestra una total pobreza intelectual (uno de tantos jóvenes sin "madurez"): se ha encallado completamente en el grupo de "Italia Letteraria" y en este artículo adopta como propio el siguiente juicio de G. B. Angioletti en el prefacio de la antología *Scrittori nuovi*, compilada por Enrico Falqui y Elio Vittorini: "Los escritores incluidos en esta antología son nuevos no porque hayan encontrado nuevas formas o cantado nuevos temas; al contrario: lo son porque tienen una idea del arte muy distinta a la de los escritores que les precedieron. O para entrar

* En: *Cultura y literatura*, selección y prólogo de J. Solé-Tura. Ed. Península, Madrid, 1967, pp. 261-270.

en seguida en la esencia de la cuestión: porque *creen* en el arte y, en cambio, aquellos creían en muchas otras cosas que nada tenían que ver con el arte. Por esto dicha novedad puede consentir la forma tradicional y el antiguo contenido; pero no puede consentir desviaciones de la idea esencial del arte. No es éste el lugar de repetir cuál pueda ser esta idea. Pero me permitiréis recordar que los escritores jóvenes están realizando una revolución (!) que no por silenciosa (!) será menos memorable (!) y *quieren ser por encima de todo artistas* allí donde sus predecesores se complacían en ser moralistas, predicadores, estetas, psicólogos, hedonistas, etc.”

La argumentación no es muy clara ni ordenada: si algo en concreto se puede extraer de ella es la tendencia al seicentismo programático y nada más. Esta concepción del artista es una nueva manera de hablar “sin mostrar la lengua”, una nueva manera de construir “sutilezas”. Y constructores puros de sutilezas, no de imágenes, son precisamente la mayoría de los poetas alabados por el “grupo”, con Giuseppe Ungaretti al frente (el que entre otras cosas, escribe una lengua pedantemente afrancesada e impropia).

El movimiento de la “Voce” no podía crear artistas *ut sic*; esto es evidente. Pero al luchar por una nueva cultura, por un nuevo modo de vida, promovía indirectamente la formación de temperamentos artísticos originales, pues en la vida está también el arte. La “revolución silenciosa” de que habla Angioletti no ha sido más que una serie de confabulaciones de café y de mediocres artículos de periódico estandarizado y de revistillas provinciales. La imagen de “sacerdote del arte” no constituye ninguna gran novedad, aunque cambie el ritual.

Parece evidente, para ser exactos, que se debe hablar de lucha por una “nueva cultura” y no de lucha por un “nuevo arte” (en sentido inmediato). Para ser más exactos todavía, quizá no se pueda hablar ni siquiera de lucha por un nuevo contenido del arte, porque no se puede concebir éste abstractamente, separado de la forma. Luchar por un nuevo arte significaría luchar para crear nuevos artistas individuales, lo cual es absurdo porque los artistas no se pueden crear artificialmente. De hablarse de lucha por una nueva cultura, esto es, por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta que ésta se convierta en un nuevo modo de sentir y ver la realidad, es decir, un mundo íntimamente relacionado con los “posibles artistas” y con las “posibles obras de arte”.

Que no se pueda crear artificialmente artistas individuales no quiere decir que el nuevo mundo cultural por el que se lucha, suscitando pasiones y calor de humanidad, no suscite necesariamente “nuevos artistas”; esto es, no se puede decir que Fulano o Zutano serán artistas; pero se puede afirmar que con el movimiento surgirán 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 un cierto sentido.

No se puede decir, pues, que se formará una nueva "aura poética", según la frase puesta de moda hace algunos años. El "aura poética" no es más que una metáfora para designar el conjunto de los artistas ya formados y revelados o, por lo menos, el proceso ya iniciado y consolidado de formación y de revelación.

EL ARTE EDUCATIVO

"El arte es educativo en cuanto arte, pero no en cuanto 'arte educativo', porque en este caso no es nada y la nada no puede educar. Parece, ciertamente, que todos deseamos un arte similar al del Risorgimento y no, por ejemplo, al del periodo dannunziano; pero, en verdad, si bien se considera, no es el deseo de un arte con preferencia a otro, sino el de una realidad moral con preferencia a otra. Del mismo modo, el que desea que un espejo refleje a una persona bella y no a una persona fea, no busca un espejo distinto al que tiene delante, sino una persona distinta."¹

"Cuando se ha formado una obra poética o un ciclo de obras poéticas, es imposible proseguir el ciclo con el estudio y la imitación y las variaciones en torno a dichas obras: por esta vía sólo se obtiene la llamada escuela poética, el *servum pecus* de los epígonos. La poesía no genera poesía; la partenogénesis no tiene lugar. Se necesita la intervención del elemento masculino, es decir, de lo real, pasional, práctico, moral. Los críticos de poesía más calificados aconsejan, en este caso, que no se recurra a recetas literarias sino, como ellos dicen, que se 'rehaga al hombre'. Una vez rehecho el hombre, refrescado el espíritu, creada una nueva vida afectiva, de ésta surgirá, si surge, una nueva poesía."²

El materialismo histórico puede aceptar plenamente esta observación. La literatura no genera literatura, etc., es decir, las ideologías no crean ideologías, las superestructuras no generan superestructuras más que como herencia de inercia y de pasividad: no son generadas por partenogénesis sino por la intervención del elemento "masculino", la historia, la actividad revolucionaria que crea el "hombre nuevo", es decir, nuevas relaciones sociales.

De todo esto se deduce también que el viejo "hombre" se convierte en "nuevo" con el cambio, porque entra en nuevas relaciones una vez modificadas de arriba a abajo las anteriores. Por eso, antes de que el "nuevo hombre" creado positivamente produzca poesía, podemos asistir al "canto de cisne" del viejo hombre renovado negativamente: a menudo, este canto de cisne tiene un admirable paroxismo, etc. (¿No es quizá la *Divina Commedia* un poco el canto de cisne medieval, pero un canto que anuncia los nuevos tiempos y la nueva historia?)

¹ Croce, *Cultura e vita morale*, pp. 169-170, capítulo "Fede e programmi", de 1911.

² Croce, *op. cit.*, pp. 241-242, capítulo "Troppa filosofia", de 1922.

El concepto de que el arte es arte y no propaganda política "deseada" y propuesta, ¿es un obstáculo para la formación de determinadas corrientes culturales que sean un reflejo de su época y contribuyan a reforzar determinadas corrientes políticas? No lo parece. Antes al contrario, parece que este concepto plantea el problema en términos más radicales, en términos de una crítica más eficiente y concluyente. El principio de que en la obra de arte no se debe buscar más que el carácter artístico no excluye en absoluto la búsqueda de los sentimientos y de las actitudes ante la vida que circulan en la obra de arte. De Sanctis y el mismo Croce demuestran que las modernas corrientes estéticas admiten todo esto. Lo que se excluye es que una obra sea bella por su contenido moral y político y no por la forma en que se funde e identifica el contenido. Más aún: se quiere saber si una obra de arte no ha fracasado, precisamente, porque el autor se ha dejado desviar por preocupaciones prácticas exteriores, es decir, postizas e insinceras. Este parece ser el punto crucial de la polémica: Fulano "quiere" expresar artificialmente un determinado contenido y no hace obra de arte. El fracaso artístico de la obra de arte en cuestión (pues Fulano ha demostrado que es un artista en otras obras realmente sentidas y vividas) demuestra que aquel contenido es para Fulano una materia sorda y rebelde, que su entusiasmo es ficticio y exteriormente buscado, que Fulano no es en realidad —en aquel caso determinado— un artista sino un siervo que quiere complacer a sus amos. Hay, pues, dos series de hechos: unos de carácter estético o de arte puro; los otros de política cultural (es decir, de política a secas). 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, no existe 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 crítico político denuncia, pues, a Fulano no como artista sino como "oportunist político".

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 expansividad 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. La misma manera de plantear la cuestión puede ser un indicio de la solidez de este mundo moral y cultural: de hecho, el llamado "caligrafismo" no es más que la defensa de artistas inferiores, de hombres que afirman con oportunismo determinados principios, pero se sienten incapaces de expresarlos artísticamente, es decir, en su propia

actividad; entonces pretenden realizar obras que encuentren su contenido en la pura forma, etcétera. El principio formal de la distinción de las categorías espirituales y de su unidad de circulación permite —a pesar de su abstractismo— captar la realidad efectiva y criticar la arbitrariedad y la pseudo-vida del hombre que no quiere jugar con cartas descubiertas o es, simplemente, un mediocre situado, por casualidad, en un puesto de mando.

En el número de marzo de 1933 de "Educazione Fascista", se publica un artículo polémico de Argo contra Paul Nizan (*Idee d'oltre confine*) sobre la concepción de una nueva literatura que surja de una completa renovación intelectual y moral. Parece que Nizan plantea bien el problema cuando empieza definiendo qué es una renovación completa de las premisas culturales y limita el terreno de la investigación misma. La única objeción fundamentada de Argo es esta: la imposibilidad de evitar una etapa nacional, autóctona de la nueva literatura y los peligros "cosmopolitas" de la concepción de Nizan. Desde este punto de vista se deben revisar muchas críticas de Nizan a los grupos intelectuales franceses. "La Nouvelle Revue Française", el "populismo", etc., hasta el grupo de "Le Monde", no porque las críticas no sean justas desde el punto de vista político sino porque es imposible que la nueva literatura deje de manifestarse "nacionalmente" en combinaciones y agrupaciones diversas, más o menos híbridas. Se debe examinar y estudiar objetivamente toda la corriente.

Por otro lado, para la relación entre la literatura y la política se debe tener presente este criterio: que las perspectivas del literato han de ser necesariamente menos precisas y definidas que las del hombre político, que el literato ha de ser "sectario", si así puede decirse, pero de modo "contradictorio". Para el hombre político, todas las imágenes "fijadas" *a priori*, son reaccionarias: el político considera todo el movimiento en su devenir. En cambio, el artista ha de disponer de imágenes "fijadas" en su forma definitiva. El político imagina al hombre tal como es y al mismo tiempo, tal como debería ser para alcanzar un fin determinado; su tarea consiste, precisamente, en mover a los hombres, en hacerles salir de su estado presente para que sean colectivamente capaces de alcanzar el objetivo propuesto, es decir, para "conformarse" al objetivo. El artista representa necesaria y realísticamente "lo que hay", en un cierto momento, de personal, de inconformista, etc. Por esto, desde el punto de vista político, el político nunca estará ni podrá estar satisfecho con el artista: siempre lo encontrará atrasado en relación con la época, siempre anacrónico, siempre superado por el movimiento real. Si la historia es un proceso continuo de liberación y su autoconciencia, es evidente que cada etapa, como historia —en este caso como cultura— será rápidamente superada y dejará de interesar. Me parece que debemos tener todo esto en cuenta al valorar los juicios de Nizan sobre los diversos grupos.

Ahora bien, desde un punto de vista objetivo, estos grupos literarios y

las combinaciones que representan pueden ser actuales y efectivamente lo son, del mismo modo que para determinados estratos de la población es "actual" Voltaire: en este caso, objetivo quiere decir que el desarrollo de la renovación intelectual y moral no es simultáneo en todos los estratos sociales; todavía hoy muchos son tolemaicos y no copernicanos. Existen muchos "conformismos", muchos combates por nuevos "conformismos" y combinaciones diversas entre lo que ya existe (diversamente considerado) y lo que se quiere hacer existir (y son muchos los que laboran en este sentido). Constituye un grave error situarse en el punto de vista de una línea "única" de movimiento progresivo, en la que todas las adquisiciones nuevas se acumulan y se convierten en premisas de nuevas adquisiciones: no sólo existe una multiplicidad de líneas sino que incluso en la línea "más progresiva" se dan pasos atrás. Además, Nizan no sabe plantear la cuestión de la literatura llamada "popular", es decir, el éxito que tiene entre las masas populares la literatura de folletín (aventuras, policiaca, de misterio, etc.), éxito fomentado por el cine y la prensa. Sin embargo, éste es el punto más importante del problema de una nueva literatura que sea expresión de una renovación intelectual y moral, pues sólo entre los lectores de la literatura folletinesca se puede encontrar el público suficiente y necesario para crear la base cultural de la nueva literatura. Me parece que el problema es el siguiente: ¿cómo se puede crear un grupo de literatos que, desde el punto de vista artístico, tenga con la literatura de folletín la misma relación que Dostoyevsky tenía con Sue y Sculié o que Chesterton tiene, en la novela policiaca, con Conan Doyle y Wallace, etc.? Para este objetivo se deben abandonar muchos prejuicios; debe tenerse en cuenta, especialmente, que no sólo es imposible hacerse con el monopolio sino que nos enfrentamos con una formidable organización de intereses editoriales.

El prejuicio más extendido es el siguiente: que la nueva literatura ha de identificarse con una escuela artística de origen intelectual, como en el caso del futurismo. La premisa de la nueva literatura debe ser forzosamente histórica, política, popular: debe tender a elaborar lo que ya existe; el modo puede ser político o no, no importa; lo que realmente importa es que hunda sus raíces en el *humus* de la cultura popular tal como es, con sus gustos, sus tendencias, etc., con su mundo moral e intelectual, por atrasado y convencional que sea.

MAO TSE-TUNG LA MISIÓN DEL ARTE Y LA LITERATURA*

[...]

Puesto que nuestro arte y nuestra literatura están destinados a las grandes masas del pueblo; podemos proceder a la discusión de un problema que concierne a las relaciones internas del partido, es decir, la relación entre la actividad artística y literaria del partido y la actividad partidaria en su conjunto. Se trata de un problema que concierne a las relaciones exteriores del partido, es decir, a la relación entre la actividad artística y literaria del partido y la actividad artística y literaria fuera del partido, o, dicho de otro modo, se trata del problema del frente unido en arte y literatura.

Consideremos el primer problema. En el mundo actual toda cultura, todo arte y literatura pertenecen a clases definidas y siguen lineamientos políticos definidos. En realidad no existe el arte por el arte, un arte que se mantenga por encima de las clases o que corra paralelamente a la política o se mantenga independiente de ésta. El arte y la literatura proletarios son parte constituyente de la causa total de la revolución proletaria o, para decirlo con las palabras de Lenin, "engranajes y tornillos de la máquina total". Por lo tanto, la actividad artística y literaria del partido ocupa una posición definida y establecida en el trabajo revolucionario del partido, y se halla subordinada a la tarea revolucionaria prescrita por el partido en un periodo revolucionario dado. Toda oposición a esta prescripción conduciría con seguridad al dualismo o pluralismo, y en esencia correspondería a la fórmula de Trotsky: "política marxista; arte burgués". No estamos en favor de una exagerada y errónea estimación de la importancia del arte y la literatura, pero tampoco somos partidarios de menospreciarlos. El arte y la literatura se hallan subordinados a la política, pero a su vez ejercen una gran influencia

* De *Charlas sobre arte y literatura en el Foro de Yenán*. En: Mao Tse-tung, *Obras escogidas*, en dos tomos, t. II, Ed. Platina, Buenos Aires, 1959, pp. 300-307. (Hay también otra ed. española de las *Charlas...* de EPU, Montevideo, 1957, 76 páginas.)

El presente texto de Mao Tse-tung es su resumen de la discusión que tuvo lugar en Yenán, el 23 de mayo de 1942, en plena guerra de resistencia contra el Japón. La reunión en Yenán, lejos de las zonas dominadas por el Kuomintang se celebró como dijo el propio Mao al inaugurarse dicha discusión "para proceder a un intercambio de opiniones y establecer la relación adecuada entre nuestro trabajo en el terreno artístico y literario y nuestro trabajo revolucionario en general; para determinar cuál es la senda que conviene al desarrollo del arte y la literatura revolucionarios, de modo que podamos derrotar al enemigo de nuestra nación y cumplir la obra de liberación nacional".

sobre ella. El arte y la literatura revolucionarios son partes constitutivas de la causa total de la revolución, sus engranajes y tornillos; aunque en comparación con otras partes puedan ser menos importantes y urgentes, y aunque ocupen sólo una posición secundaria, son, como tales engranajes y tornillos, indispensables para el conjunto de la máquina y forman parte inevitable de la causa total de la revolución. Si no tuviéramos arte ni literatura ni siquiera en el sentido más amplio y general, el movimiento revolucionario no podría ser impulsado hacia la victoria. Sería erróneo no comprender esto. Más aún, al decir que el arte y la literatura se hallan subordinados a la política, nos referimos aquí a una política de clase y a una política de masas, y no a la política de algunos pocos y presuntos estadistas. La política, sea revolucionaria o contrarrevolucionaria, representa la lucha de una clase contra otra y no la actividad de algunos individuos. Las luchas revolucionarias en los frentes ideológicos y artísticos deben hallarse subordinadas a la lucha política, porque sólo a través de la política pueden expresarse en forma concentrada las necesidades de las clases y las masas. Los estadistas revolucionarios o los expertos políticos que han sabido dominar la ciencia y el arte de la política revolucionaria son, simplemente, dirigentes de millones de estadistas (es decir, las masas) y tienen la misión de recoger las ideas de estos estadistas-masa, someterlas a un proceso de refinamiento y devolver luego los productos refinados a las masas, para que éstas las acepten y las pongan en práctica. Son, por lo tanto, lo contrario de esa especie de "estadistas" aristocráticos que fabrican planes por su cuenta y se jactan de poseer el monopolio de la sabiduría. Y en eso reside la diferencia de principio entre el estadista del proletariado y los de la burguesía decadente. Y precisamente por esta razón el carácter político de nuestro arte y de nuestra literatura se funde en una sola cosa con su sinceridad. Sería por lo tanto erróneo no reconocer este punto y caer en la vulgarización de la política y la condición de estadistas del proletariado.

Consideremos ahora el problema del frente unido en arte y literatura. Como el arte y la literatura se hallan subordinados a la política, y como el problema político primordial de China es hoy el de la resistencia contra Japón, los artistas y escritores del partido deben, antes que nada, unirse en esta cuestión con todos los artistas y escritores no pertenecientes al partido, desde los simpatizantes del partido o miembros de la pequeña burguesía, hasta todos los artistas y escritores de la clase burguesa y terrateniente que estén en favor de la resistencia contra el Japón. También debemos unirnos con ellos en lo referente al problema de la democracia, aunque en esto, sin embargo, no todos los artistas y escritores antijaponeses se muestran de acuerdo, de modo que el alcance de la unidad debe ser más limitado. Además, debemos unirnos con ellos en el problema especial de los círculos artísticos y literarios, el del método y el estilo en arte y literatura; pero como nosotros nos manifestamos por el realismo socialista y una parte de los artistas y escritores está contra él, el alcance

de la unidad debe ser aún más limitada. Puede lograrse la unidad alrededor de un problema, mientras que en lo referente a otro hay lucha y crítica. Todos los problemas se hallan separados y vinculados a la vez, y de este modo, en los problemas que reclaman la unidad, tal como la resistencia contra el Japón, existen al mismo tiempo lucha y crítica. En un frente unido, la unidad total y la ausencia de lucha, por una parte, y la lucha total y la ausencia de unidad por otra —poner en práctica, tal como algunos de nuestros camaradas lo hicieron en el pasado, el capitulacionismo y el seguidismo de derecha, o el exclusivismo y el sectarismo “izquierdista”— constituyen, ambas, orientaciones erróneas. Esto se aplica tanto a la política como al arte.

En China, los artistas y escritores pequeño-burgueses constituyen una fuerza importante en el frente unido del arte y la literatura. Aunque hay muchas deficiencias en su ideología y en sus obras, se hallan relativamente inclinados a la revolución y relativamente próximos a los trabajadores. Por lo tanto, es una tarea de especial importancia la de ayudarlos a superar sus deficiencias y ganarlos para el frente de los servidores de los trabajadores.

Uno de los principales métodos de lucha en la esfera artística y literaria es la crítica artística y literaria. Es preciso desarrollarla, y, tal como muchos camaradas han señalado con acierto, nuestro trabajo en ese sentido fue completamente inadecuado en el pasado. La crítica artística y literaria representa un problema complejo que requiere un cuidadoso estudio específico. Aquí sólo me limitaré a subrayar el problema básico del criterio en la crítica. Haré también algunos comentarios breves acerca de algunos problemas, así como de opiniones erróneas formuladas por algunos camaradas.

Hay dos criterios para la crítica artística y literaria: el político y el artístico. De acuerdo con el criterio político, son buenas todas las obras que faciliten la unidad y la resistencia contra el Japón, que estimulen a las masas a actuar con un solo impulso y un solo propósito y que se opongan a la regresión y promuevan el progreso. Y, por otra parte, son malas todas las obras que minen la unidad y la resistencia contra el Japón, siembren la disensión y la discordia entre las masas, se opongan al progreso y arrastren al pueblo hacia atrás. ¿Y cómo podemos distinguir aquí lo bueno de lo malo? ¿Por el motivo (intención subjetiva) o por el efecto (práctica social)? Los idealistas hacen hincapié en el motivo e ignoran el efecto, en tanto que los materialistas mecanicistas subrayan el efecto e ignoran el motivo. En contradicción con ambos, nosotros, los materialistas dialécticos, insistimos en la unidad de motivo y efecto. El motivo de servir a las masas es inseparable del efecto de ganar la aprobación de las mismas y nosotros debemos unir ambos. El motivo de servir a un individuo o a una pequeña camarilla no es bueno, ni lo es el de servir a las masas, si no conduce a un resultado que sea recibido con beneplácito

por éstas y les produzca beneficios. Al examinar la intención subjetiva de los artistas —es decir, si sus motivos son acertados y buenos, no consideramos sus declaraciones sino los efectos que sus actividades (principalmente sus obras) producen en la sociedad y en las masas. La práctica social y sus efectos constituyen el criterio para examinar la intención subjetiva o el motivo. Rechazamos el sectarismo en nuestra crítica artística y literaria y, bajo el principio general de unidad y resistencia contra el Japón, debemos tolerar todas las obras literarias y artísticas que expresen todo género de actitud política. Pero al mismo tiempo tenemos que sostener con firmeza nuestros principios en nuestra crítica, afirmarnos en nuestra posición y criticar y repudiar severamente toda obra artística y literaria que contenga opiniones contra la nación, las ciencias, el pueblo y el comunismo, porque tales obras, tanto en motivo como en efecto, son nocivas a la unidad y a la resistencia contra el Japón. De acuerdo con el criterio artístico, son buenas o relativamente buenas las que tienen un nivel más o menos superior de calidad artística, y malas o relativamente malas las más o menos inferiores en ese sentido. Por supuesto, esta distinción también depende del efecto social. Y como apenas existen artistas que no consideren excelente su obra, nuestra crítica debiera tolerar la libre competencia de todas las variedades de obras artísticas. Pero nos es absolutamente necesario juzgarlas con corrección según el criterio de la ciencia del arte, de modo que podamos elevar paulatinamente el arte, de un nivel inferior a uno superior, y cambiar el arte que no satisfaga los requerimientos de la lucha de las grandes masas, en arte que los satisfaga.

Tales son el criterio político y el artístico. ¿Cómo se relacionan? La política no es el equivalente del arte, como no es una concepción general del mundo equivalente al método de creación y crítica artística. Creemos que no existe un criterio político abstracto y absolutamente inmutable, ni tampoco un criterio artístico abstracto y absolutamente inmutable, porque cada clase de una sociedad clasista tiene sus propios criterios políticos y artísticos. Pero todas las clases de todas las sociedades clasistas anteponen el criterio político al artístico. La burguesía rechaza siempre las obras artísticas y literarias de carácter proletario, por grandes que sean sus méritos artísticos. En cuanto al proletariado, debe tratar el arte y la literatura del pasado según su actitud hacia el pueblo y en la medida en que sean progresistas a la luz de la historia. Algunas cosas que son reaccionarias en lo fundamental, desde el punto de vista político, pueden, no obstante, ser artísticamente buenas. Pero cuanto más artísticas sean tales obras, mayor será el daño que hagan al pueblo y tanta mayor razón tendremos para rechazarlas. La contradicción entre el contenido político reaccionario y la forma artística es un rasgo común del arte y la literatura de todas las clases explotadoras en su decadencia. Lo que nosotros exigimos es la unidad de la política y del arte, de contenido y forma, y del contenido político revolucionario junto al mayor grado po-

sible de perfección en la forma artística. Las obras de arte, por muy progresistas que sean políticamente, son impotentes si carecen de calidad artística. Por lo tanto, nos oponemos por igual tanto a las obras con enfoques políticos erróneos como a la tendencia al “estilo de cartel y consigna”, que si bien es acertado en cuanto a apreciación política carece de vigor artístico. En el terreno del arte y la literatura debemos librar una lucha sobre dos frentes.

Ambas tendencias pueden hallarse en la ideología de muchos de nuestros camaradas. Los que tienden a desdenar la calidad artística deberían prestar más atención a su mejoramiento. Pero tal como veo las cosas, el aspecto político es un problema más importante en la actualidad. Algunos camaradas adolecen de una falta de conocimientos políticos elementales, y en consecuencia se forman todo género de ideas embrolladas. Permítanme ofrecerles algunos ejemplos manifestados aquí, en Yenán.

“La teoría de la naturaleza humana.” ¿Existe algo que puede llamarse naturaleza humana? Por supuesto que sí. Pero sólo hay naturaleza humana en concreto y no naturaleza humana en abstracto. En una sociedad clasista sólo existe una naturaleza humana que lleva el sello de una clase; pero no hay ninguna que trascienda las clases. Nosotros colocamos en primer plano la naturaleza humana del proletariado y de las grandes masas del pueblo, en tanto que las clases terratenientes y burguesas proclaman la naturaleza de sus respectivas clases como si fuera —aunque no lo dicen tan abiertamente— la única especie de naturaleza humana. La naturaleza humana ensalzada por ciertos intelectuales pequeño-burgueses se halla también divorciada de las grandes masas populares, e incluso se opone a éstas; y lo que ellos llaman naturaleza humana no es en sustancia, otra cosa que individualismo burgués, y por lo tanto la naturaleza humana proletaria es contraria a la de ellos. Tal es la “teoría de la naturaleza humana” que defienden algunos en Yenán como pretendida base de su teoría del arte y la literatura, y que es profundamente errónea.

“El punto de partida fundamental del arte y la literatura es el amor a la humanidad.” Ahora bien, el amor puede servir de punto de partida, pero existe aún uno más fundamental. El amor es un concepto, un producto de práctica objetiva. En lo fundamental, nosotros no partimos de un concepto, sino de la práctica objetiva. Nuestros artistas y escritores que provienen de la intelectualidad aman al proletariado porque la vida social les ha hecho sentir que ellos comparten el mismo destino que el proletariado. Odiamos al imperialismo japonés porque los imperialistas japoneses nos oprimen. En este mundo no existe ni amor ni odio que no tenga su causa. En cuanto al “amor a la humanidad”, no ha habido tal amor que lo abarque todo desde que la humanidad se dividió en clases. A todas las clases dominantes del pasado les placía defender ese amor, y muchos hombres conocidos como sabios y prudentes hicieron

lo mismo; pero nadie lo practicó realmente hasta ahora, porque es impracticable en una sociedad clasista. El auténtico amor a la humanidad nacerá únicamente cuando las distinciones de clase hayan sido eliminadas en todo el mundo. Las clases han provocado la división de la sociedad en muchos contrarios, y cuando ellas hayan sido eliminadas existirá amor a toda la humanidad, pero no antes. No podemos amar a nuestros enemigos, no podemos amar los males sociales, y nuestro propósito es terminar con ellos. ¿Cómo es posible que nuestros artistas y escritores sean incapaces de comprender un asunto de tan claro sentido común?

“El arte y la literatura han descrito siempre con imparcialidad el aspecto luminoso así como el oscuro de las cosas, en una proporción de mitad y mitad.” Esta afirmación contiene numerosas ideas confusas. El arte y la literatura no han procedido siempre así. Muchos escritores pequeño-burgueses no encontraron nunca el lado brillante, y sus obras se dedican a denunciar el lado sombrío y constituyen la llamada “literatura de denuncia”; existen aún obras que se especializan en propagar el pesimismo y la misantropía. Por otra parte, durante el periodo de la reconstrucción socialista, la literatura soviética pinta principalmente el aspecto luminoso. Describe también las deficiencias en el trabajo y personajes viles; pero tales descripciones sirven únicamente para poner de relieve la brillantez del conjunto del cuadro, y no para establecer una “base compensatoria”. Los escritores burgueses de los periodos reaccionarios pintan a los integrantes de las masas revolucionarias como canallas, y describen a los burgueses como santos, con lo que trastruecan los llamados aspectos luminosos y sombríos. Sólo los verdaderos artistas y escritores revolucionarios pueden resolver con acierto el problema de cuándo encomiar y cuándo denunciar. Todas las fuerzas oscuras que ponen en peligro a las masas del pueblo deben ser denunciadas, en tanto que todas las luchas revolucionarias de las masas deben ser elogiadas: tal es la misión fundamental de todos los artistas y escritores revolucionarios.

“La misión del arte y la literatura ha sido siempre la de denunciar.” Este tipo de argumento, como el mencionado antes, surge de la falta de conocimiento de la ciencia histórica. Ya hemos mostrado que la misión del arte y la literatura no consiste únicamente en denunciar. Para los artistas y escritores revolucionarios, el objeto de sus denuncias no deben ser jamás las masas del pueblo, sino sólo los agresores, los explotadores y los opresores, y el consiguiente daño que hacen al pueblo. Este último también tiene sus deficiencias, pero debe superarlas por medio de la crítica y la autocrítica en sus propias filas, y proceder a esa crítica y autocrítica constituye una de las misiones más importantes del arte y la literatura. Pero no debemos denominar a esto “denunciar al pueblo”. En lo que se refiere a éste, nuestro problema consiste fundamentalmente en cómo educarlo y elevar su nivel. Sólo los artistas y escritores contrarrevolucionarios describen a los integrantes del pueblo como “estúpidos natos”,

y a las masas revolucionarias como "populacho tiránico".

"Este es todavía un periodo de ensayo, y el estilo literario debe ser el de Lu Hsun." Como Lu Hsun tuvo que vivir bajo el dominio de las fuerzas oscuras, privado de libertad de palabra, se vio obligado a combatir utilizando la sátira ardiente y la ironía despectiva moldeadas en forma de ensayo, en lo cual estaba totalmente acertado. También nosotros debemos ridiculizar acerbamente a los fascistas, a los reaccionarios y a todo lo que amenaza al pueblo. Pero en nuestra región fronteriza de Shensi-Kansu-Ningsia y en las bases antijaponesas situadas en la retaguardia del enemigo, donde los artistas y escritores revolucionarios gozan de plena libertad y democracia y sólo los contrarrevolucionarios se ven privados de ellas, no se trata simplemente de escribir los ensayos en el mismo estilo de Lu Hsun. Aquí podemos gritar a voz en cuello y no necesitamos recurrir a expresiones veladas y oscuras que podrían poner a prueba la comprensión de las grandes masas del pueblo. Al hablar del pueblo y no de los enemigos de éste, Lu Hsun, en su "periodo de ensayos", no se mofó ni atacó a las masas y partidos revolucionarios, y su estilo fue también totalmente diferente del que empleaba en sus ensayos contra el enemigo. Hemos dicho ya que debemos criticar las deficiencias del pueblo, pero no olvidemos que la crítica parte de las posiciones del pueblo y de una ansiedad sincera de defenderlo y educarlo. Si tratamos a nuestros camaradas como enemigos, entonces estamos adoptando la posición del enemigo. ¿Debemos por lo tanto, abandonar la sátira? No. La sátira es siempre necesaria. Pero hay muchos tipos de sátira: contra nuestros enemigos, contra nuestros aliados, contra nuestras propias filas, y cada uno de esos tipos representa una actitud diferente. No nos oponemos a la sátira como tal, pero no debemos abusar de ella.

"No me siento inclinado al encomio o al elogio; las obras que exaltan el aspecto brillante de las cosas no son necesariamente grandes, ni las que pintan el aspecto sombrío, necesariamente pobres." Si uno es un artista o escritor burgués, exaltará, no al proletariado, sino a la burguesía, y si es artista o escritor proletario, exaltará, no a la burguesía, sino al proletariado y a los trabajadores: lo uno o lo otro. Las obras que exaltan el aspecto brillante de la burguesía no son necesariamente grandes, en tanto que las que describen su aspecto sombrío no son necesariamente pobres; y las que exaltan la faz brillante del proletariado no son necesariamente pobres, en tanto que las obras que pintan la llamada "faz oscura" del proletariado son sin duda pobres. ¿No son éstos, hechos registrados en la historia del arte y la literatura? ¿Por qué no exaltar al pueblo, creador de la historia de la sociedad humana? ¿Por qué no exaltar al proletariado, al Partido Comunista, a la nueva democracia y al socialismo? Es verdad que existen personas que no sienten ningún entusiasmo por la causa del pueblo y se mantienen apartadas, contemplando con fría indiferencia las luchas y la victoria del proletariado y su vanguardia, gente que sólo manifiesta placer cuando entona interminables loas de sí

misma y, a veces, también de algunas personas de su propia cofradía. Por supuesto, estos individualistas pequeño-burgueses son reacios a encomiar los meritorios hechos de las masas revolucionarias y a elogiar su coraje en la lucha y su confianza en la victoria. Individuos así son las ovejas negras de las filas revolucionarias, y las masas revolucionarias no tienen ninguna necesidad, por cierto, de tales "cantores" [...]

ANDREI ZHDÁNOV

EL PAPEL DEL PARTIDO EN EL DOMINIO DE LA LITERATURA*

[...]

Los directores de las revistas mencionadas [*Svesda* y *Leningrad*, de Leningrado], los cuales desempeñan un papel activo en nuestra literatura soviética, así como dirigentes de nuestro frente ideológico en Leningrado, han olvidado algunos postulados fundamentales del leninismo sobre la literatura. Muchos escritores, incluyendo a los que trabajan como redactores responsables o desempeñan puestos importantes en la Unión de Escritores, piensan que la política es asunto del gobierno y del Comité Central. A los escritores, no les toca ocuparse de política. Si alguien escribe bien artísticamente, en forma bella, dadle salida a su obra, independientemente del hecho de que contenga pasajes que desorienten y envenenen a nuestra juventud. Nosotros exigimos que nuestros camaradas, tanto los que dirigen el campo literario como los que escriben, se guíen por algo sin lo cual no podría existir el régimen soviético; vale decir, por la política, de modo que nuestra juventud pueda ser educada no en un espíritu maligno y vacío ideológicamente, sino en un espíritu vigoroso y revolucionario.

Como es sabido, el leninismo encarna las mejores tradiciones de los demócratas revolucionarios rusos del siglo XIX, y nuestra cultura surgió, se desarrolló y alcanzó su florecimiento sobre la base de la reelaboración crítica de la herencia cultural del pasado. En la esfera de la literatura, nuestro partido ha reconocido más de una vez, a través de las palabras de Lenin y Stalin, la enorme significación de los grandes escritores y críticos rusos, demócratas-revolucionarios, Belinsky, Dobroliúbov, Chernichevsky, Saltykov-Schedrin y Plejánov. Empezando por Belinsky, ninguno de los mejores representantes de la intelectualidad demócrata-revolucionaria de Rusia reconoció las fórmulas llamadas del "arte puro", del "arte por el arte", sino que fueron los portavoces del arte para el pueblo, de su elevado contenido ideológico y de su significación social. El arte no puede estar separado del destino del pueblo. Recordad la famosa "Carta a Gógol" de Belinsky, en la que el gran crítico, con toda la pasión que era propia de él, fustigaba a Gógol por su intento de traicionar la causa del pueblo y pasarse al lado del zar. Lenin calificaba esta carta como una de las mejores producciones de la prensa no censurada cuyo grandioso significado literario vale aún para la época actual.

* Del informe sobre las revistas *Svesda* y *Leningrad* pronunciado en 1946. La presente versión, con algunas correcciones, forma parte del volumen: A. Z. Zhdánov, *Literatura y filosofía a la luz del marxismo*, Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, Uruguay, 1948.

Recordad con qué vigor demuestran el significado social del arte los artículos literarios de Dobroliúbov. Todos nuestros publicistas demócratas-revolucionarios se hallan saturados de un odio mortal al zarismo, e impregnados de un noble impulso para luchar por los intereses fundamentales del pueblo, por su ilustración, por su cultura, por su liberación de las cadenas del régimen zarista. Un arte combatiente que librara una lucha en pro de los mejores ideales del pueblo; tal fue la concepción de la literatura y el arte sustentada por los grandes representantes de la literatura rusa. Chernichevsky, que fue —de todos los socialistas utópicos— el que más se acercó al socialismo científico, y cuyas obras, al decir de Lenin, “exhalaban el espíritu de la lucha de clases”, nos enseñó que la tarea del arte es, además de su percepción de la vida, estrechamente unida a la idea del socialismo científico, la de enseñar al pueblo a valorar acertadamente los diversos fenómenos sociales. Su colaborador y amigo íntimo Dobroliúbov señalaba que “no es la vida la que procede de acuerdo con las normas literarias, sino la literatura la que se adapta a las corrientes de la vida”, y propugna con energía los principios del realismo y del carácter popular de la literatura, considerando que el fundamento del arte es lo actual, que esto es la fuente del genio creador y que el arte desempeña un papel activo en la vida social, en la formación de la conciencia social. Según Dobroliúbov, la literatura debe servir a la sociedad, debe dar respuestas al pueblo respecto a los agudos problemas de la vida contemporánea, debe respirar las ideas de la época.

La crítica marxista literaria, continuadora de las grandes tradiciones de Belinsky, Chernichevsky y Dobroliúbov, fue siempre la abanderada del arte realista, socialmente orientado. Plejánov escribió mucho para poner en la picota la concepción idealista y anticientífica de la literatura y del arte, y para defender las posiciones de nuestros grandes demócratas-revolucionarios rusos que enseñaban que la literatura debía ser considerada como un medio poderoso para servir al pueblo.

V. I. Lenin fue el primero en formular con máxima precisión la actitud del pensamiento social avanzado hacia la literatura y el arte. Quiero recordaros su artículo tan conocido *La organización del Partido y la literatura del Partido*, escrito en 1905, en el que mostraba con su fuerza característica que la literatura no puede ser neutral, que debe constituir una importante parte componente de la causa general del proletariado. En ese artículo se sentaron los cimientos sobre los que habría de edificarse todo el desarrollo de nuestra literatura soviética. Escribía Lenin:

La literatura debe transformarse en literatura de partido. En contraposición a los hábitos burgueses, en contraposición a la prensa burguesa empresaria, mercantilista, en contraposición a la literatura burguesa arribista e individualista, al “anarquismo señorial” y a la carrera tras el lucro, el proletariado socialdemócrata debe afirmar, realizar y desarrollar, en la forma más amplia y completa posible el principio de

la *literatura de partido*.

¿En qué consiste, pues, este principio de la literatura de partido? No sólo en que para el proletariado socialdemócrata el quehacer literario no es un instrumento de lucro para personas o grupos, sino en que, generalmente, no puede ser una labor individual, independiente de la causa del proletariado... La labor literaria debe ser *parte* de la labor general del proletariado...

Y más adelante agrega:

Vivir en una sociedad y no depender de ella es imposible. La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz, es sólo una dependencia enmascarada (o que se trata hipócritamente de enmascarar) de la bolsa de dinero, un soborno, una forma de prostitución.

El punto de partida leninista es que nuestra literatura no puede ser apolítica, no puede ser "arte por el arte", sino que está llamada a desempeñar un importante papel de vanguardia en la vida social. De ahí que el principio leninista del partidismo en literatura, sea una de las importantes contribuciones de V. I. Lenin a la literatura.

En consecuencia, la mejor tradición de la literatura soviética es una continuación de las mejores tradiciones de la literatura rusa del siglo XIX, las tradiciones creadas por nuestros grandes demócratas-revolucionarios, Belinsky, Dobroliúbov, Chernichevsky, Saltykov-Schedrin, impulsadas por Plejánov, y elaboradas y fundadas científicamente por Lenin y Stalin.

Nekrásov llamaba a su poesía "la musa de la venganza y del dolor". Chernichevsky y Dobroliúbov consideraban la literatura como un deber sagrado para con el pueblo. Bajo el régimen zarista, los mejores representantes de la intelectualidad demócrata-revolucionaria rusa perecieron por esas nobles y elevadas ideas, o marcharon al presidio o al exilio. ¿Cómo es posible olvidar esas gloriosas tradiciones? ¿Cómo es posible desdeñarlas y permitir a los Sóschenkos y Ajmátovas propagar subrepticamente la consigna reaccionaria del "arte por el arte", y cubrirse tras la máscara de la vacuidad ideológica para introducir ideas extrañas al pueblo soviético?

El leninismo reconoce que nuestra literatura tiene un enorme significado para la transformación social. Si nuestra literatura soviética permitiera una mengua en su enorme papel educativo, eso significaría un retroceso, un retorno a la "edad de piedra".

El camarada Stalin llamó a nuestros escritores ingenieros de almas. Esta definición tiene un significado profundo. Ella habla de la inmensa responsabilidad de los escritores soviéticos en lo que se refiere a la educación del pueblo, a la educación de la juventud; y habla de la necesidad de no tolerar la disipación en el trabajo literario.

A algunos les parece extraño que el Comité Central haya adoptado

medidas tan severas sobre una cuestión literaria. Piensan sin duda que si se permite la disipación en la producción o si el programa de producción de artículos de consumo, o el plan de aprovisionamiento de combustible no se cumplen, entonces sí sería natural dictar una reprimenda. En cambio, la disipación en cosas como la educación de la juventud, sería tolerable. ¿Acaso, actualmente, no es esto una falta mucho más grave que el incumplimiento de un programa de producción o la desorganización en las cuotas asignadas? Por medio de esta resolución el Comité Central tiene presente la necesidad de poner el frente ideológico en el mismo plano que los demás sectores de nuestro trabajo. [...]

Camaradas: nuestra literatura soviética vive y debe vivir para los intereses del pueblo, para los intereses de nuestra patria. La literatura es una causa naturalmente propia del pueblo. Ésta es la razón de que cada éxito vuestro, cada obra de significación sean considerados por el pueblo como una victoria propia. Por esta razón, todo trabajo venturoso puede compararse con una batalla ganada o con una gran victoria en el frente económico. Por el contrario, todo fracaso en la literatura soviética es profundamente ofensivo y amargo para el pueblo, el partido y el Estado. Y la resolución del Comité Central tenía precisamente esto en cuenta al preocuparse por los intereses del pueblo, por los intereses de su literatura, y al manifestarse sumamente preocupado por la situación existente entre los escritores de Leningrado.

Si gentes sin ideología quieren privar de sus fundamentos al destacamento de trabajadores de Leningrado en la literatura soviética; si quieren minar el contenido ideológico de su obra y privar al genio creador de los escritores leningradenses de su significación para la transformación de la sociedad, entonces el CC espera que los escritores de Leningrado hallarán en sí mismos las fuerzas para poner un límite a todo intento de desviar el destacamento literario y sus revistas hacia el canal de la vacuidad ideológica, de la falta de principios y del apoliticismo. Estáis apostados en la línea avanzada del frente ideológico; tenéis enormes tareas de significación internacional, y esto debiera exaltar el sentido de responsabilidad de todo escritor genuinamente soviético hacia su pueblo, su Estado, su partido, y darle conciencia de la importancia de su deber.

Al mundo burgués no le agradan nuestros triunfos, sea en el interior o en la arena internacional. A consecuencia de la segunda guerra mundial, las posiciones del socialismo se han fortalecido. La cuestión del socialismo ha sido colocada en el orden del día en muchos países. Esto disgusta a los imperialistas de toda laya. Temen al socialismo, temen a nuestro país socialista que constituye un modelo para toda la humanidad avanzada. Los imperialistas y sus lacayos ideológicos, sus escritores y periodistas, sus diplomáticos y políticos se esfuerzan por todos los medios en calumniar a nuestro país, en presentarlo bajo una luz falsa, en difamar al socialismo. En estas condiciones, la tarea de la literatura soviética es no sólo devolver golpe por golpe a toda esa miserable calumnia y a los

ataques a nuestra cultura soviética, sino también la de fustigar y combatir con audacia a la cultura burguesa que se halla en estado de marasmo y corrupción.

No obstante, la belleza aparente de la forma de las creaciones de los actuales escritores burgueses de moda en la Europa Occidental y en Estados Unidos, así como también de las producciones cinematográficas y teatrales, aún así no pueden rescatar o levantar su cultura burguesa, porque su fundamento moral está putrefacto y es ponzoñoso, y porque esta cultura está al servicio de la privada capitalista, al servicio de los intereses egoístas de las capas burguesas más elevadas de la sociedad. Toda la multitud de escritores burgueses se esfuerza por distraer la atención de las capas avanzadas de la sociedad respecto de los agudos problemas de la lucha social y política, desviando su atención hacia el canal de la literatura y el arte vulgares e ideológicamente vacíos, repletos de gángsteres y coristas, de apologías del adulterio y de las hazañas de toda suerte de aventureros y bribones.

¿Vamos nosotros, representantes de la avanzada cultural soviética, nosotros patriotas soviéticos, a desempeñar el papel de adoradores de la cultura burguesa en la condición de discípulos? Por cierto que nuestra literatura refleja un orden social más elevado que cualquier régimen democrático-burgués, y una cultura muchas veces más alta que la cultura burguesa, tiene derecho a enseñar a otros una nueva moralidad. ¿Dónde hallaréis un pueblo y un país como el nuestro? ¿Dónde encontraréis magníficas cualidades populares como las que nuestro pueblo puso de manifiesto en la Gran Guerra Patria, y como las que despliega diariamente en sus labores de transición a la época de paz y al desarrollo y restauración de su economía y cultura? Cada día que pasa nuestro pueblo se eleva más y más. Hoy somos lo que no éramos ayer, y mañana no seremos lo que somos hoy. Ya no somos los mismos rusos de antes de 1917, y nuestra Rusia, como nuestro carácter, es diferente. Hemos cambiado y nos hemos desarrollado al compás de las grandes transformaciones que alteraron radicalmente la faz de nuestro país.

Exhibir estas nuevas y elevadas cualidades del pueblo soviético, exhibir a nuestro pueblo no sólo como es hoy, sino también proporcionándole un vislumbre de su mañana, ayudarle a iluminar con poderoso faro la ruta adelante; tal es la tarea de todo escritor soviético consciente. El escritor no puede remolonear a la cola de los acontecimientos: debe marchar en las primeras filas del pueblo, señalándole el rumbo de su desarrollo. Guiado por el método del realismo socialista, estudiando concienzuda y atentamente nuestra realidad, esforzándose por penetrar más hondamente en la esencia del proceso de nuestro desenvolvimiento, el escritor debe educar al pueblo y pertrecharlo ideológicamente. Al mismo tiempo que escogemos los mejores sentimientos y cualidades del hombre soviético y le revelamos su mañana, debemos castigar los remanentes de ayer, remanentes que obstaculizan la marcha del pueblo soviético hacia adelante.

Los escritores soviéticos deben ayudar al pueblo, al Estado, al partido, a educar a nuestra juventud en la plenitud de ánimo y en la confianza en sus propias fuerzas y en la superación del temor ante cualesquiera dificultades.

Nada importa cuanto se esfuercen los escritores y políticos burgueses por ocultar a sus propios pueblos la verdad acerca de las realizaciones del régimen y la cultura soviéticos; nada importa que traten de levantar una cortina de hierro por donde sea imposible que la verdad sobre la Unión Soviética salga al exterior; nada importan los esfuerzos que hagan por empequeñecer el crecimiento efectivo y las dimensiones de la cultura soviética; todos esos intentos se hallan condenados al fracaso. Baste recordar los asombrosos triunfos de nuestras delegaciones culturales en el extranjero, nuestros desfiles de cultura física, etc. ¿Y somos nosotros quienes debemos inclinarnos sumisos ante cualquier extranjerismo u ocupar una posición de defensa pasiva?

Si el orden social feudal y luego la burguesía en el periodo de su florecimiento pudieron crear un arte y una literatura que afirmaron el establecimiento del nuevo orden y cantaron su apogeo, nosotros, que representamos un orden nuevo, el orden socialista, la encarnación de todo lo mejor en la historia de la civilización y de la cultura humanas, estamos en la mejor de las posiciones para crear la literatura más avanzada del mundo, literatura que dejará muy atrás a los más altos ejemplos del genio creador de todos los tiempos.

Camaradas: ¿qué quiere y qué exige el Comité Central? El CC del partido quiere que los activistas y los escritores de Leningrado comprendan bien que ha llegado el momento de levantar nuestro trabajo ideológico a un nivel elevado. La joven generación soviética se enfrenta a la tarea de intensificar la fuerza y el poderío del régimen social soviético, de utilizar plenamente las fuerzas motrices de nuestra sociedad soviética para un nuevo florecimiento de nuestro bienestar y de nuestra cultura. Para estas grandes tareas, la joven generación debe ser educada a fin de que sea resuelta, animosa, libre de temor ante los obstáculos y dispuesta a salir al encuentro de ellos para superarlos. Nuestro pueblo debe ser un pueblo educado y de alto nivel ideológico, con elevadas exigencias y gustos culturales y morales. Con este fin, nuestra literatura, nuestras revistas, no deben permanecer al margen de las tareas de la vida contemporánea, sino que deben ayudar al partido y al pueblo a educar a la juventud en el espíritu de la devoción sin reservas al régimen social soviético, en el espíritu del servicio ilimitado a los intereses del pueblo.

Los escritores soviéticos y todos nuestros trabajadores ideológicos se hallan hoy apostados en la primera línea de fuego, porque en las condiciones del desarrollo pacífico, lejos de haber una reducción, hay una expansión de las tareas del frente ideológico, principalmente de las de la literatura. El pueblo, el Estado, el partido no quieren que la literatura se aparte de la vida contemporánea, sino que irrumpa activamente en

todos los aspectos de la vida soviética. Los bolcheviques estiman en alto grado a la literatura. Ven en ella con claridad, su grande e histórica misión así como su papel en el fortalecimiento de la unidad moral y política del pueblo, en la tarea de forjar y educar al pueblo. El Comité Central del partido quiere que nosotros tengamos una abundancia de cultura espiritual, porque en esta riqueza ve una de las principales tareas del socialismo.

El Comité Central del partido confía en que el destacamento de Leningrado de la literatura soviética es moral y políticamente sano y corregirá rápidamente sus errores para que ocupe su lugar adecuado en las filas de la literatura soviética. El Comité Central del partido confía en que los defectos en la labor de los escritores leningradenses serán superados y que el trabajo ideológico de la organización del partido de Leningrado será elevado, en el plazo más breve, a las cumbres exigidas hoy por los intereses del partido, del pueblo y del Estado.

FIDEL CASTRO LA LIBERTAD DEL ARTE Y LA REVOLUCIÓN

[...]

El problema que aquí se ha estado discutiendo y vamos a abordar, es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse.

El temor que aquí ha inquietado es si la revolución va a ahogar esa libertad; es si la revolución va a sofocar el espíritu creador de los escritores y de los artistas.

Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema.

La cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la discusión cuando se trata de la libertad de contenido. Es el punto más sutil porque es el que está expuesto a las más diversas interpretaciones. El punto más polémico de esta cuestión es: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística. Nos parece que algunos compañeros defienden ese punto de vista. Quizás por temor a eso que estimaron prohibiciones, regulaciones, limitaciones, reglas, autoridades, para decidir sobre la cuestión.

Permítanme decirles en primer lugar que la revolución defiende la libertad; que la revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de algunos es que la revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.

¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Sólo puede preocuparse verdaderamente por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por este problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte; quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad para crear. Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la revolución, puede plantearse este problema; es decir, el de si la duda cabe para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios. Yo considero que no;

* *De Palabras a los intelectuales*, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961, 32 págs. (pp. 7-16).

En este folleto se recogen las palabras que, a modo de resumen y conclusión de las reuniones celebradas los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, pronunció Fidel Castro. En dichas reuniones participaron las figuras más representativas de la intelectualidad cubana.

que el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sienten tampoco revolucionarios.

Y es correcto que un escritor y artista que no sienta verdaderamente como revolucionario se plantee ese problema; es decir, que un escritor y artista honesto, que sea capaz de comprender toda la razón de ser y la justicia de la revolución sin incorporarse a ella se plantee este problema. Porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones; el revolucionario pone algo por encima aún de su propio espíritu creador: pone la revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la revolución.

Nadie ha supuesto nunca que todos los hombres, o todos los escritores, o todos los artistas tengan que ser revolucionarios, como nadie puede suponer que todos los hombres o todos los revolucionarios tengan que ser artistas, ni tampoco que todo hombre honesto, por el hecho de ser honesto, tenga que ser revolucionario. Ser revolucionario es también una actitud ante la vida, ser revolucionario es también una actitud ante la realidad existente, y hay hombres que se resignan a esa realidad, hay hombres que se adaptan a esa realidad y hay hombres que no se pueden resignar ni adaptar a esa realidad y tratan de cambiarla, por eso son revolucionarios. Pero puede haber hombres que se adapten a esa realidad y ser hombres honestos, sólo que su espíritu no es un espíritu revolucionario; sólo que su actitud ante la realidad no es una actitud revolucionaria. Y puede haber, por supuesto, artistas y buenos artistas, que no tengan ante la vida una actitud revolucionaria y es precisamente para ese grupo de artistas e intelectuales para quienes la revolución en sí constituye un hecho imprevisto, un hecho nuevo, un hecho que incluso puede afectar su ánimo profundamente. Es precisamente para ese grupo de artistas y de intelectuales que la revolución puede constituir un problema.

Para un artista o intelectual mercenario, para un artista o intelectual deshonesto, no sería nunca un problema: ese sabe lo que tiene que hacer, ese sabe lo que le interesa, ese sabe hacia dónde tiene que marchar. El problema existe verdaderamente para el artista o el intelectual que no tiene una actitud revolucionaria ante la vida y que, sin embargo es una persona honesta. Claro está que quien tiene esa actitud ante la vida, sea o no sea revolucionario, sea o no sea artista, tiene sus fines, tiene sus objetivos y todos nosotros podemos preguntarnos sobre esos fines y esos objetivos. Para el revolucionario esos fines y objetivos se dirigen hacia el cambio de la realidad; esos fines y objetivos se dirigen hacia la redención del hombre. Es precisamente el hombre, el semejante, la redención de sus semejantes, lo que constituye el objetivo de los revolucionarios. Si a los revolucionarios nos preguntan qué es lo que más nos importa, nosotros diremos: el pueblo y siempre diremos el pueblo. El pueblo en su sentido real, es decir, esa mayoría del pueblo que ha tenido que vivir en

la explotación y en el olvido más cruel. Nuestra preocupación fundamental siempre serán las grandes mayorías del pueblo, es decir, las clases oprimidas y explotadas del pueblo. El prisma a través del cual nosotros lo miramos todo, es éste: para nosotros será bueno lo que sea bueno para ellas; para nosotros será noble, será bello y será útil, todo lo que sea noble, sea útil y sea bello para ellas. Si no se piensa así, si no se piensa por el pueblo y para el pueblo, es decir, si no se piensa y no se actúa para esa gran masa explotada del pueblo, para esa gran masa a la que se desea redimir, entonces, sencillamente, no se tiene una actitud revolucionaria.

Al menos éste es el cristal a través del cual nosotros analizamos lo bueno, lo útil y lo bello de cada acción.

Comprendemos que debe ser una tragedia cuando alguien entienda esto y sin embargo tenga que reconocerse incapaz de luchar por ello.

Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios. Quien sea más artista que revolucionario, no puede pensar exactamente igual que nosotros. Nosotros luchamos por el pueblo y no padecemos ningún conflicto porque luchamos por el pueblo y sabemos que podemos lograr los propósitos de nuestras luchas. El pueblo es la meta principal. En el pueblo hay que pensar primero que en nosotros mismos y ésta es la única actitud que puede definirse como una actitud verdaderamente revolucionaria. Y para aquellos que no puedan tener o no tengan esa actitud, pero que son personas honradas, es para quienes existe el problema a que hacíamos referencia, y de la misma manera que para ellos la revolución constituye un problema, ellos constituyen también para la revolución un problema del cual la revolución debe preocuparse.

Aquí se señaló, con acierto, el caso de muchos escritores y artistas que no eran revolucionarios, pero que sin embargo eran escritores y artistas honestos, que además querían ayudar a la revolución, que además a la revolución le interesaba su ayuda; que querían trabajar para la revolución y que a su vez a la revolución le interesaba que ellos aportaran sus conocimientos y su esfuerzo en beneficio de la misma.

Es más fácil apreciar esto cuando se analiza los casos peculiares y entre esos casos peculiares hay muchos que no es fácil analizar. Pero aquí habló un escritor católico. Planteó lo que a él le preocupaba y lo dijo con toda claridad. Él preguntó si podía hacer una interpretación desde su punto de vista idealista de un problema determinado o si él podía escribir una obra defendiendo esos puntos de vista. Él preguntó con toda franqueza si dentro de un régimen revolucionario él podía expresarse de acuerdo con esos sentimientos. Planteó el problema en una forma que puede verse como simbólica.

A él lo que le preocupaba era saber si podía escribir de acuerdo con esos sentimientos o de acuerdo con esa ideología que no era precisamente la ideología de la revolución. Que él estaba de acuerdo con la revolución en las cuestiones económicas o sociales, pero que tenía una

posición filosófica distinta de la filosofía de la revolución. Y ese es un caso digno de tenerse muy en cuenta, porque es precisamente un caso representativo del género de escritores y de artistas que muestran una disposición favorable hacia la revolución y desean saber qué grado de libertad tienen dentro de las condiciones revolucionarias, para expresarse de acuerdo con sus sentimientos. Ese es el sector que constituye para la revolución un problema, de la misma manera que la revolución constituye para ellos un problema y es deber de la revolución preocuparse por esos casos; es deber de la revolución preocuparse por la situación de esos artistas y de esos escritores, porque la revolución debe tener la aspiración de que no sólo marchen junto a ella todos los revolucionarios, todos los artistas e intelectuales revolucionarios. Es posible que los hombres y las mujeres que tengan una actitud realmente revolucionaria ante la realidad no constituyan el sector mayoritario de la población; los revolucionarios son la vanguardia del pueblo, pero los revolucionarios deben aspirar a que marche junto a ellos todo el pueblo; la revolución no puede renunciar a que todos los hombres y mujeres honestos, sean o no escritores o artistas, marchen junto a ella: la revolución debe aspirar a que todo el que tenga dudas se convierta en revolucionario. La revolución debe tratar de ganar para sus ideas la mayor parte del pueblo; la revolución nunca debe renunciar a contar con la mayoría del pueblo; a contar, no sólo con los revolucionarios, sino con todos los ciudadanos honestos que aunque no sean revolucionarios, es decir, que aunque no tengan una actitud revolucionaria ante la vida, estén con ella. La revolución sólo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios. Y la revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo; la revolución tiene que tener una actitud para esa parte de los intelectuales y de los escritores. La revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tenga oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la revolución. Esto significa que dentro de la revolución, todo; contra la revolución nada. Contra la revolución nada, porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella.

Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho.

Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Este es un principio general para todos los ciudadanos. Es un

principio fundamental de la revolución. Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la revolución, no tienen ningún derecho contra la revolución, porque la revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer y ¿quién pudiera poner en duda ese derecho de un pueblo que ha dicho: "PATRIA O MUERTE", es decir, *la revolución o la muerte*?

La existencia de la revolución o nada; de una revolución que ha dicho: "VENCEREMOS", es decir, que se ha planteado muy seriamente un propósito y por respetables que sean los razonamientos personales de un enemigo de la revolución, mucho más respetables son los derechos y las razones de una revolución tanto más cuanto una revolución es un proceso histórico, cuanto una revolución no es ni puede ser obra del capricho o de la voluntad de ningún hombre, cuanto una revolución sólo puede ser obra de la necesidad y de la voluntad de un pueblo, y frente a los derechos de todo un pueblo, los derechos de los enemigos de ese pueblo no cuentan.

Cuando hablábamos de los casos extremos, nosotros lo hacíamos sencillamente para expresar con más claridad nuestras ideas. Ya dije que entre esos casos extremos hay una gran variedad de actitudes mentales y hay también una gran variedad de preocupaciones. No significa necesariamente que albergar alguna preocupación signifique ser revolucionario. Nosotros hemos tratado de definir actitudes esenciales.

La revolución no puede pretender asfixiar el arte o la cultura cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la revolución es desarrollar el arte y la cultura, precisamente para que el arte y la cultura lleguen a ser un real patrimonio del pueblo. Y al igual que nosotros hemos querido para el pueblo una vida mejor en el orden material, queremos para el pueblo una vida mejor también en todos los órdenes espirituales; queremos para el pueblo una vida mejor en el orden cultural. Y lo mismo que la revolución se preocupa por el desarrollo de las condiciones y de las fuerzas que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades materiales, nosotros queremos desarrollar también las condiciones que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades culturales.

¿Que el pueblo tiene un nivel bajo de cultura? ¿Que un alto porcentaje del pueblo no sabe leer ni escribir? También un porcentaje alto del pueblo pasa hambre o al menos vive o vivía en condiciones duras. Vivía en condiciones de miseria. Una parte del pueblo carece de un gran número de bienes materiales que le son indispensables y nosotros tratamos de propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes materiales lleguen al pueblo.

De la misma manera debemos propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes culturales lleguen al pueblo. No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones, y que necesariamente tenga que sacrificar su calidad. Quiere decir que tenemos

que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores. No se puede señalar una regla de carácter general: todas las manifestaciones artísticas no son exactamente de la misma naturaleza, y a veces hemos planteado aquí las cosas como si todas las manifestaciones artísticas fuesen exactamente de la misma naturaleza. Hay expresiones del espíritu creador que por su propia naturaleza pueden ser mucho más asequibles al pueblo que otras manifestaciones del espíritu creador. Por eso no se puede señalar una regla general, porque ¿en qué expresión artística es que el artista tiene que ir al pueblo y en cuál el pueblo tiene que ir al artista?, ¿se puede hacer una afirmación de carácter general en ese sentido? No. Sería una regla demasiado simple. Hay que esforzarse en todas las manifestaciones por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender cada vez más y mejor. Creo que ese principio no contradice las aspiraciones de ningún artista; y mucho menos si se tiene en cuenta que los hombres deben crear para sus contemporáneos.

No se diga que hay artistas que viven pensando en la posteridad, porque, desde luego, sin el propósito de considerar nuestro juicio infalible ni mucho menos, creo que quien así proceda se está autosugestionando.

Y eso no quiere decir que quien trabaje para sus contemporáneos tenga que renunciar a la posteridad de su obra porque, precisamente creando para sus contemporáneos, independientemente incluso de que sus contemporáneos lo hayan comprendido o no, es como las obras han adquirido un valor histórico y un valor universal. Nosotros no estamos haciendo una revolución para las generaciones venideras, nosotros estamos haciendo una revolución con esta generación, y por esta generación, independientemente de que los beneficios de esta obra beneficien a las generaciones venideras y se convierta en un acontecimiento histórico. Nosotros no estamos haciendo una revolución para la posteridad; esta revolución pasará a la posteridad porque es una revolución para ahora y para los hombres y las mujeres de ahora.

¿Quién nos seguiría a nosotros si estuviésemos haciendo una revolución para las generaciones venideras?

Trabajamos y creamos para nuestros contemporáneos sin que eso le quite a ninguna creación artística el mérito de aspirar a la eternidad.

Estas son verdades que todos debemos analizar con honradez. Y creo que hay que partir de ciertas verdades fundamentales para no sacar conclusiones erróneas. Y no vemos nosotros que haya motivo de preocupaciones para ningún artista o escritor honrado. Nosotros no somos enemigos de la libertad. Nadie aquí es enemigo de la libertad. ¿A quién tememos?, ¿qué autoridad es la que tememos que vaya a asfixiar nuestro espíritu creador? ¿O es que tememos a los compañeros del Consejo Nacional de Cultura? En las conversaciones tenidas con los compañeros del

Consejo Nacional de Cultura, hemos observado puntos de vista y sentimientos que son muy ajenos a las preocupaciones que aquí se plantearon acerca de limitaciones, dogales y cosas por el estilo, impuestos al espíritu creador.

Nuestra conclusión es que los compañeros del Consejo Nacional están tan preocupados como todos ustedes por que se logren las mejores condiciones para que el espíritu creador de los artistas y de los intelectuales se desarrolle. Es un deber de la revolución y del gobierno revolucionario contar con un órgano altamente calificado que estimule, fomente, desarrolle y oriente, sí, oriente ese espíritu creador; lo consideramos un deber y esto ¿acaso puede constituir un atentado al derecho de los escritores y de los artistas? ¿Esto puede constituir una amenaza al derecho de los escritores y de los artistas por el temor de que se cometa una arbitrariedad o un exceso de autoridad? De la misma manera podemos albergar el temor que al pasar por un semáforo el policía nos agrede. De la misma manera podemos albergar el temor de que la fuerza existente en el poder revolucionario cometa un acto de violencia contra nosotros.

Es decir, que tendríamos entonces que preocuparnos de todas esas cosas y sin embargo, la actitud del ciudadano no es la de creer que el miliciano va a disparar contra él, de que el juez lo va a sancionar, de que el poder va a ejercer violencia contra su persona.

La existencia de una autoridad en el orden cultural no significa que haya una razón para preocuparse del abuso de esa autoridad, porque ¿quién es el que quiere o el que desea que esa autoridad cultural no exista? Por el mismo camino podría aspirar a que no existiera la Milicia, que no existiera la Policía, que no existiera el Poder del Estado y que incluso no existiera el estado, y si a alguien le preocupa tanto que no exista la menor autoridad estatal, entonces, que no se preocupe, que tenga paciencia, que ya llegará el día en que el Estado tampoco exista.

Tiene que existir un consejo que oriente, que estimule, que desarrolle, que trabaje para crear las mejores condiciones para el trabajo de los artistas y de los intelectuales y ¿quién es el primer defensor de los intereses de los artistas y de los intelectuales sino ese mismo consejo? ¿Quién es el que propone leyes y sugiere medidas de diferente carácter para elevar esas condiciones, sino el Consejo Nacional de Cultura? ¿Quién propone una Ley de Imprenta Nacional para subsanar esas deficiencias que se han señalado aquí? ¿Quién propone la creación del Instituto de Etnología y Folklore, sino precisamente el Consejo Nacional? ¿Quién aboga porque se dispongan de los presupuestos y de las divisas necesarias para traer libros que hace muchos meses que no entran en el país; para adquirir material para que los pintores y los artistas plásticos puedan trabajar? ¿Quién se preocupa por los problemas económicos, es decir, por las condiciones materiales de los artistas? ¿Qué organismo es el que se preocupa por toda una serie de necesidades actuales de los escritores y artistas? ¿Quién defiende en el seno del gobierno los presupuestos, las

edificaciones y los proyectos, precisamente encaminados a elevar el nivel de las condiciones en que ustedes vayan a trabajar? Es precisamente el Consejo Nacional de Cultura.

¿Por qué mirar a ese consejo con reservas? ¿Por qué mirar a esa autoridad como una supuesta autoridad que va precisamente a hacer lo contrario, a limitar nuestras condiciones, a asfixiar nuestro espíritu creador?

Se concibe que se preocuparan de esa autoridad aquellos que no tuvieran problemas de ninguna clase; pero en realidad quienes puedan apreciar la necesidad de toda la gestión y de todo el trabajo que tiene que hacer el consejo, no lo mirarían jamás con reserva, porque el consejo tiene también una obligación con la revolución y con el gobierno revolucionario, que es cumplir los objetivos para los cuales fue creado, y tiene tanto interés en el éxito de su trabajo como cada artista lo tiene en el éxito del suyo.

PALMIRO TOGLIATTI
SEAMOS LOS CAMPEONES
DE LA LIBRE CREACIÓN ARTÍSTICA*

“...También en el mundo de la cultura (literatura, arte, investigación científica, etc.) hoy las puertas están anchamente abiertas a la penetración comunista. En el mundo capitalista se crean de hecho condiciones tales que tienden a destruir la libertad de la vida intelectual. Debemos hacernos nosotros los campeones de la libertad de la vida intelectual, de la libre creación artística y del progreso científico. Eso requiere que no contraponamos de modo abstracto nuestras concepciones a las tendencias y corrientes de diversa naturaleza, y que abramos un diálogo con esas corrientes y a través de él esforcémonos por ahondar en los temas de la cultura, tal como hoy se presentan. No todos aquéllos que, en los diversos campos de la cultura, en la filosofía, en las ciencias históricas y sociales, están hoy lejos de nosotros, son nuestros enemigos o agentes de nuestros enemigos. Es la comprensión recíproca, conquistada con un continuo debate, lo que nos da autoridad y prestigio, y al mismo tiempo nos permite desenmascarar a los verdaderos enemigos, a los falsos pensadores, a los charlatanes de la expresión artística y así sucesivamente. En este campo nos hubiera podido venir mucha ayuda, pero no nos ha venido, de los países donde ya dirigimos toda la vida social...”

* Fragmento de la memoria sobre las cuestiones del movimiento obrero y de su unidad, escrita en Yalta, en agosto de 1964, y publicada en *Rinascita*, Roma, el 5 de septiembre de 1964.

ERNESTO CHE GUEVARA EL SOCIALISMO, EL HOMBRE Y EL ARTE*

[...]

El hombre en el socialismo, a pesar de su aparente estandarización, es más completo; a pesar de la falta del mecanismo perfecto para ello, su posibilidad de expresarse y hacerse sentir en el aparato social es infinitamente mayor.

Todavía es preciso acentuar su participación consciente, individual y colectiva, en todos los mecanismos de dirección y producción, y ligarla a la idea de la necesidad de la educación técnica e ideológica, de manera que sienta cómo estos procedimientos son estrechamente interdependientes y sus avances son paralelos. Así logrará la total conciencia de su ser social, lo que equivale a su realización plena como criatura humana, rotas las cadenas de la enajenación.

Esto se traducirá concretamente en la reapropiación de su naturaleza a través del trabajo liberado y la expresión de su propia condición humana a través de la cultura y el arte.

Para que se desarrolle la primera, el trabajo debe adquirir una condición nueva; la mercancía-hombre cesa de existir y se instala un sistema que otorga una cuota por el cumplimiento del deber social. Los medios de producción pertenecen a la sociedad y la máquina es sólo la trinchera donde se cumple el deber. El hombre comienza a liberar su pensamiento del hecho enojoso que suponía la necesidad de satisfacer sus necesidades animales mediante el trabajo. Empieza a verse retratado en su obra y a comprender su magnitud humana a través del objeto creado, del trabajo realizado. Esto ya no entraña dejar una parte de su ser en forma de fuerza de trabajo vendida, que no le pertenece más, sino que significa una emanación de sí mismo, un aporte a la vida común en que se refleja, el cumplimiento de su deber social.

Hacemos todo lo posible por darle al trabajo esta nueva categoría de deber social y unirlo al desarrollo de la técnica, por un lado, lo que dará condiciones para una mayor libertad, y al trabajo voluntario por otro, basados en la apreciación marxista de que el hombre realmente alcanza su plena condición humana cuando produce sin la compulsión de la necesidad física de venderse como mercancía.

Claro que todavía hay aspectos coactivos en el trabajo, aun cuando sea voluntario; el hombre no ha transformado toda la coerción que lo

* De *El socialismo y el hombre en Cuba*, texto dirigido en marzo de 1965 a Carlos Quijano, semanario *Marcha*, Montevideo. En: Ernesto Che Guevara, *Obra revolucionaria*, Ed. Era, México, 1967, pp. 633-636.

rodea en reflejo condicionado de naturaleza social, y todavía produce, en muchos casos, bajo la presión del medio (compulsión moral, la llama Fidel). Todavía le falta el lograr la completa recreación espiritual ante su propia obra, sin la presión directa del medio social, pero ligado a él por nuevos hábitos. Esto será el comunismo.

El cambio no se produce automáticamente en la conciencia, como no se produce tampoco en la economía. Las variaciones son lentas y no son rítmicas; hay periodos de aceleración, otros pausados e, incluso, de retroceso.

Debemos considerar, además, como apuntáramos antes, que no estamos frente al periodo de transición puro, tal como lo viera Marx en la *Crítica del Programa de Gotha*, sino a una nueva fase no prevista por él; primer periodo de transición del comunismo o de la construcción del socialismo. Éste transcurre en medio de violentas luchas de clases y con elementos de capitalismo en su seno que oscurecen la comprensión cabal de su esencia.

Si a esto se agrega el escolasticismo que ha frenado el desarrollo de la filosofía marxista e impedido el tratamiento sistemático del periodo, cuya economía política no se ha desarrollado, debemos convenir en que todavía estamos en pañales y es preciso dedicarse a investigar todas las características primordiales del mismo antes de elaborar una teoría económica y política de mayor alcance.

La teoría que resulte dará indefectiblemente prominencia a los dos pilares de la construcción: la formación del hombre nuevo y el desarrollo de la técnica. En ambos aspectos nos falta mucho por hacer, pero es menos excusable el atraso en cuanto a la concepción de la técnica como base fundamental, ya que aquí no se trata de avanzar a ciegas sino de seguir durante un buen tramo el camino abierto por los países más adelantados del mundo. Por ello Fidel machaca con tanta insistencia sobre la necesidad de la formación tecnológica y científica de todo nuestro pueblo y, más aún, de su vanguardia.

En el campo de las ideas que conducen a actividades no productivas es más fácil ver la división entre necesidad material y espiritual. Desde hace mucho tiempo el hombre trata de liberarse de la enajenación mediante la cultura y el arte. Muere diariamente las ocho o más horas en que actúa como mercancía, para resucitar en su creación espiritual. Pero este remedio porta los gérmenes de la misma enfermedad; es un ser solitario el que busca comunión con la naturaleza. Defiende su individualidad oprimida por el medio y reacciona ante las ideas estéticas como un ser único cuya aspiración es permanecer immaculado.

Se trata sólo de un intento de fuga. La ley del valor no es ya un mero reflejo de las relaciones de producción; los capitalistas monopolistas la rodean de un complicado andamiaje que la convierte en una sierva dócil, aun cuando los métodos que emplean sean puramente empíricos. La superestructura impone un tipo de arte en el cual hay que educar a los artistas. Los rebeldes son dominados por la maquinaria y sólo

los talentos excepcionales podrán crear su propia obra. Los restantes devienen asalariados vergonzantes o son triturados.

Se inventa la investigación artística a la que se da como definitiva de la libertad, pero esta "investigación" tiene sus límites imperceptibles hasta el momento de chocar con ellos, vale decir, de plantearse los reales problemas del hombre y su enajenación. La angustia sin sentido o el pasatiempo vulgar constituyen válvulas cómodas a la inquietud humana; se combate la idea de hacer del arte un arma de denuncia.

Si se respetan las leyes del juego se consiguen todos los honores; los que podría tener un mono al inventar piruetas. La condición es no tratar de escapar de la jaula invisible.

Cuando la revolución tomó el poder se produjo el éxodo de los domesticados totales; los demás, revolucionarios o no, vieron un camino nuevo. La investigación artística cobró nuevo impulso. Sin embargo, las rutas estaban más o menos trazadas y el sentido del concepto fuga se escondió tras la palabra libertad. En los propios revolucionarios se mantuvo muchas veces esa actitud, reflejo del idealismo burgués en la conciencia.

En países que pasaron por un proceso similar se pretendió combatir estas tendencias con un dogmatismo exagerado. La cultura general se convirtió casi en un tabú y se proclamó el sùmmum de la aspiración cultural una representación formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose ésta, luego, en una representación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear.

El socialismo es joven y tiene errores. Los revolucionarios carecemos, muchas veces, de los conocimientos y la audacia intelectual necesarios para encarar la tarea del desarrollo de un hombre nuevo por métodos distintos a los convencionales, y los métodos convencionales sufren la influencia de la sociedad que los creó. (Otra vez se plantea el tema de la relación entre forma y contenido.) La desorientación es grande y los problemas de la construcción mental nos absorben. No hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria. Los hombres del partido deben tomar esa tarea entre las manos y buscar el logro del objetivo principal: educar al pueblo.

Se busca entonces la simplificación, lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso). Así nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado.

Pero el arte realista del siglo xx también es de clase, más puramente capitalista, quizás, que este arte decadente del siglo xx, donde se transparenta la angustia del hombre enajenado. El capitalismo en cultura ha dado todo de sí y no queda de él sino el anuncio de un cadáver

mal oliente; en arte, su decadencia de hoy. Pero, ¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida? No se puede oponer al realismo socialista "la libertad", porque ésta no existe todavía, no existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva; pero no se pretenda condenar a todas las formas de arte posteriores a la primera mitad del siglo XIX desde el trono pontificio del realismo a ultranza, pues se caería en un error proudhoniano de retorno al pasado, poniéndole camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que nace y se construye hoy.

Falta el desarrollo de un mecanismo ideológico-cultural que permita la investigación y desbroce la mala hierba, tan fácilmente multiplicable en el terreno abonado de la subvención estatal.

En nuestro país, el error del mecanicismo realista no se ha dado, pero sí otro de signo contrario. Y ha sido por no comprender la necesidad de la creación del hombre nuevo, que no sea el que represente las ideas del siglo XIX, pero tampoco las de nuestro siglo decadente y morbosos. El hombre del siglo XXI es el que debemos crear, aunque todavía es una aspiración subjetiva y no sistematizada. Precisamente, éste es uno de los puntos fundamentales de nuestro estudio y de nuestro trabajo, y en la medida en que logremos éxitos concretos sobre una base teórica o, viceversa, extraigamos conclusiones teóricas de carácter amplio sobre la base de nuestra investigación concreta, habremos hecho un aporte valioso al marxismo-leninismo, a la causa de la humanidad.

La reacción contra el hombre del siglo XIX nos ha traído la reincidencia en el decadentismo del siglo XX; no es un error demasiado grave, pero debemos superarlo, so pena de abrir un ancho cauce al revisionismo.

Las grandes multitudes se van desarrollando, las nuevas ideas van alcanzando adecuado ímpetu en el seno de la sociedad; las posibilidades materiales del desarrollo integral de absolutamente todos sus miembros hacen más fructífera su labor. El presente es de lucha; el futuro es nuestro.

Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales será tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se puerque y puerque a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni "becarios" que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo...

JULIO CORTÁZAR
LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN
Y REVOLUCIÓN EN LA LITERATURA:
ALGUNOS MALENTENDIDOS A LIQUIDAR*

El ensayo de Óscar Collazos, "La encrucijada del lenguaje" (*Marcha*, Montevideo, 30 de agosto y 5 de septiembre de 1969) merece reflexión y discusión. En torno al concepto y al problema de la realidad en la narrativa, Collazos examina la respuesta literaria que surge de la obra de algunos escritores latinoamericanos contemporáneos, entre ellos el que esto escribe. Dejaré de lado diversos subtemas que esta cuestión suscita en el trabajo de Collazos, para limitarme a dos aspectos que allí dominan: 1] una cierta concepción de la realidad que lleva a denunciar lo que el autor llama "misticificación del hecho creador", y 2] una denuncia de orden más técnico sobre la utilización de estructuras narrativas procedentes de la novelística europea y norteamericana. Quede desde ya entendido que no escribo con ánimo de polémica, puesto que me parece excelente que un ensayista tan animoso y bien dotado como Collazos aborde cuestiones capitales para nuestra cultura, sino que lo hago para incitar al lector a que analice nuestros puntos de vista y llegue a conclusiones que nos beneficiarán a todos.

INFERIORIDAD Y SUPERIORIDAD (COMPLEJOS DE)

Quizá sea útil empezar por la segunda de las cuestiones nombradas; menos importante que la precedente, servirá sobre todo para encaminarnos mejor hacia el problema central. A Collazos le preocupa un supuesto complejo de inferioridad en el escritor latinoamericano, que lo llevaría a querer estar desesperadamente "al día" en materia de técnicas narrativas europeas o norteamericanas; piensa no tanto en el escritor como creador sino como intelectual teorizante (lo cual, como veremos después, es ya un malentendido), "tratando de probarse a sí mismo capaz de ser como ellos (los europeos), de acercarse a ellos, de ser —de alguna manera— un tributario de sus exigencias".

* Este ensayo fue publicado en el semanario *Marcha* (Montevideo, n. del 9 al 16 de enero de 1970) y se incluye en el volumen: Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución, y revolución en la literatura* (Siglo XXI, México, 1970), de donde lo hemos reproducido.

En él responde Cortázar a cuestiones básicas acerca de las relaciones entre literatura y realidad, así como entre literatura y revolución, planteadas por Collazos en su trabajo "La encrucijada del lenguaje" con motivo del auge de la actual narrativa latinoamericana. La inclusión "a última hora" de este importante escrito cortazariano que sólo pudimos conocer cuando ya finalizaba la impresión de este segundo volumen, explica que no figure en el índice del presente capítulo y ocupe sus últimas páginas.

Ahora bien, ¿de qué escritores habla Collazos? Si se trata de los bisoños, desde luego que no es a base de complejos de inferioridad (o de superioridad) que harán una obra significativa; pero como el autor se maneja a lo largo de todo su ensayo con menciones y citas de algunos de los escritores más veteranos de estos años, me veo obligado a decirle que su tesis me parece incertada. Ninguno de los novelistas que cita, incluido el que esto escribe, tiene el menor sentimiento de inferioridad frente a la cultura extranjera, ni como creador ni como teorizador, y precisamente porque no lo tiene es capaz de inventar, aprovechar o perfeccionar las técnicas más diversas con una total naturalidad y autenticidad, sin siquiera ocurrírsele que coinciden o derivan de experiencias literarias foráneas. Incluso es obvio que las novelas latinoamericanas más logradas de estos años innovan considerablemente con respecto a las técnicas francesas o norteamericanas, y que, por ejemplo, la admirable estructura formal de un libro como *La casa verde* no tiene equivalente en nada de lo que se ha intentado en Europa en los últimos años. Collazos cree ver una actitud de sometimiento o de imitación de estructuras narrativas foráneas, cuando lo que sucede en realidad es que ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias porque el empujamiento del planeta, las traducciones que siguen casi inmediatamente a las ediciones originales, el contacto entre los escritores, eliminan cada vez más los compartimentos estancos en que antaño se cumplían las diversas literaturas nacionales. Esto no significa que una novela de un autor mexicano se parezca a una novela de un autor francés, puesto que cada una nace de una experiencia particular, de una "realidad" propia (sobre esta "realidad" volveremos en seguida); pero los mecanismos formales que vehiculan esas experiencias han cesado de ser privilegio de ciertas culturas; el campo experimental es uno solo, y sus resultados individuales se propagan con una velocidad directamente proporcional a su importancia y su eficacia. Nada me sorprendería que en este mismo momento un novelista sueco o italiano estuviera trabajando a partir de la estructura tempo-espacial de *La casa verde*, así como unos cuantos escritores franceses han mostrado ya la influencia que ha tenido en ellos el mecanismo mental y prosódico de Jorge Luis Borges.

Complementariamente Collazos se alza contra la noción de que el auge de nuestra narrativa se debe tan sólo a que la extranjera pasa por un periodo de decadencia. Personalmente no conozco a nadie que haya sostenido explícitamente este punto de vista; en todo caso los novelistas, cuentistas o poetas latinoamericanos que prefiero pertenecen todos a la especie del que sube al ring sin preguntar antes en qué condiciones se encuentra el adversario. ¿Quiénes sostienen que "dejamos de ser en razón de la afirmación de los otros", y que "somos en razón del dejar de ser de los otros"? Me gustaría leer una afirmación concreta de esta tesis que parece inquietar a Collazos; en todo caso, la posición es tan absurda como la opuesta, la de exaltar hasta las nubes la narrativa latinoamericana de estos tiempos sin

advertir que, en definitiva, hay un muy pequeño grupo de escritores significativos y que nos falta la infraestructura cultural capaz de asegurar una continuidad y una renovación de algo que quizá, desgraciadamente, se quede en una pléyade aislada y momentánea como en tantas instancias de la historia de otros sectores del mundo, la España del Siglo de Oro, por ejemplo, o la misma España de los años 30. En resumen: el sentimiento de inferioridad que traduce el primero de esos puntos de vista es tan obvio e inoperante como el de superioridad que pretende hacer de un puñado de grandes libros una conquista definitiva en el plano cultural latinoamericano.

Curiosamente, puesto a elegir entre los dos complejos, Collazos opta quizá subconscientemente por el de inferioridad, lo que nos lleva ahora al problema central de su trabajo y de estas reflexiones. El mismo parece admitirlo al emplear el plural: "Nos sigue atormentando un complejo de inferioridad frente a la metrópoli europea (así se esté pregonando su deterioro y el de su cultura), todavía nos remuerde la conciencia intelectual." Esta última frase, que connota a la vez el sentimiento de la dependencia colonial y el de la decadencia del poder colonizador, es decir un sentimiento de inferioridad y de superioridad expresados consecutivamente, lleva a esta conclusión: "Somos incapaces de responder, en actos culturales, en la misma medida en que el continente y algunos de sus hombres han respondido en actos políticos." Esta afirmación es grave porque presupone una confusión tácita (¿pero es realmente tácita?) entre literatura y lucha política, una concepción deformada y deformante de la realidad en la que se mueve y debe moverse el hombre latinoamericano de nuestro tiempo. La obra de César Vallejo, la obra de José Lezama Lima, la obra de Alejo Carpentier, la obra de Pablo Neruda, ¿representan una "incapacidad de responder en actos culturales" a lo que otros han respondido "en actos políticos"? ¿Qué país, qué continente, puede jactarse de haber tenido en esta época poetas como Vallejo y Neruda? ¿Nos vamos a guiar por los snobismos editoriales o por ese miserable y estúpido premio Nóbel que tanto encandila a los burgueses? Con toda mi admiración por un Saint-John Perse o por un Paul Éluard, los creo por debajo de Neruda y de Vallejo. A esa *suma* que es la obra de un Robert Musil, respondo con esa otra que es *Paradiso*. Podría llenar varias páginas con pruebas de que nuestra respuesta cultural es nuestra, bien auténtica, con lo mejor y lo bueno y lo peor de cualquier literatura. Desde luego, nada es definitivo; a lo mejor esa pléyade precaria y sin bases suficientemente sólidas a que aludía antes no tiene sucesores (creo que sí los tendrá, pero no se trata de anteponer *wishful thinkings* sino de mirar de frente las carencias y los riesgos posibles); en todo caso me parece peligroso, además de falso, situar los "actos culturales" tan por debajo de los "actos políticos". Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el

plano cultural, a esas respuestas políticas. (Dicho sea de paso, ¿qué pensaría de esto Fidel Castro? No creo engañarme si doy por seguro que estaría de acuerdo, como lo hubiera estado el Che.)

¡REALIDAD, CUÁNTOS CRÍMENES SE COMETEN EN TU NOMBRE!

Todo lo que antecede es de alguna manera secundario con respecto al cuestionamiento central que ha dictado el trabajo de Collazos, y que podríamos sintetizar a base de sus propias palabras: Lo mejor en nuestra narrativa de estos años es “un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana”. De pronto (ciertas declaraciones de Vargas Llosa, los últimos libros de Fuentes y Cortázar) parecería que esa identificación con la realidad se interrumpe a favor de “la autonomía de la escritura, la autonomía de una supuesta realidad literaria, de otra realidad concebida en el vacío”. Como Collazos me cita extensamente en dos ocasiones, voy a enfocar esta cuestión valiéndome de esas citas, porque en los dos casos las ha entendido mal. En la primera de ellas,¹ cree ver un “planteo entre líneas”: el de validar una dicotomía entre ser político y ser literario. Se basa para ello en que me burlo de gentes que, en mis tiempos de Buenos Aires, sufrían el peor complejo de inferioridad frente a la obra de Borges y no encontraban otra manera de superarlo que proclamarse “comprometidos” y “realistas” para luego, apoyados en una noción bastante agropecuaria de la realidad, negar a Borges por razones políticas y sostener que su obra era estéril porque surgía de una personalidad políticamente aberrante. Es posible que mi manera de referirme a esa cuestión no sea clara, y por eso quiero explicar que mi ironía, en ese pasaje, no alude a ningún auténtico compromiso, a ninguna auténtica manera de enfrentar la realidad; yo mismo me considero comprometido y cara a cara con la realidad, pero en un nivel en el que todo juicio de la obra de Borges exige armas borgianas, es decir la más alta inteligencia y el más implacable rigor. Los sujetos de mi burla eran pobres tipos que esgrimían la “realidad” en la misma forma en que Goering sacaba el revólver, terroristas literarios de café; ninguno de ellos, después de casi veinte años, ha escrito nada que valga la pena, ni ha cumplido que yo sepa los actos políticos que justificarían sus virtuosos arrebatos. Quizá si Collazos hubiera

¹ “Alguna vez se me dio la gana de perder una noche en San Martín y Corrientes o en un café de Saint-Germain-des-Prés, y me entretuve en escuchar a algunos escritores y lectores argentinos embarcados en esa corriente que estiman ‘comprometida’ y que consiste *grosso modo* en ser auténtico (?), en enfrentar la realidad (?), en acabar con los bizantinismos borgianos (resolviendo hipócritamente el problema de su inferioridad frente a lo mejor de Borges gracias a la usual falacia de valerse de sus tristes aberraciones políticas o sociales para disminuir una obra que nada tiene que ver con ellas).” *La vuelta al día en ochenta mundos*. Ed. Siglo XXI. México, 1967, pp. 99-100. Si el lector tiene el libro a mano, valdría la pena que leyera el contexto de esta cita, que la sitúa en su justo nivel y no en el que ha querido darle Collazos.

sabido todo esto no habría deducido que mi texto sentaba "un profundo menosprecio por la realidad, que pone en entredicho". Sin duda hay menosprecio por la noción de "realidad" esgrimida por esos personajes, porque como voy a tratar de explicarlo en seguida, mi noción de la realidad es harto diferente. Y tampoco cabe deducir una "escisión del ser político y del ser literario", aunque prefiero no mezclar las cosas y limitarme a recordarle a Collazos la existencia de un relato mío que se llama *Reunión* y que él mismo cita en algún momento de su trabajo.

Para llegar a esta concepción de la realidad que es la clave de todos los problemas que nos inquietan a Collazos y a mí, me valdré de la segunda cita de un texto mío donde el error de interpretación es verdaderamente lamentable.² Collazos lo comenta así: "Es decir, toda 'gran literatura', como modelo deberá partir de estos supuestos formales; deberá remitirse necesariamente a estos postulados que, por otra parte, no son sino la manera de hacer una especie de paraliteratura engolada." Confieso que una interpretación semejante me consterna. Léase, por favor, línea a línea mi texto. ¿En dónde, en qué momento se dice que toda gran literatura *deberá* partir de esos supuestos formales? Hablé allí de la estructura narrativa en Sánchez, pero de ninguna manera olvido que esa estructura tiene por objeto *aprehender profundamente una realidad, la realidad*; que no es una estructura autodeterminada o autodeterminante, que no nace ni concluye en sí misma. La prueba, que Collazos no ha entendido, es el fin del párrafo, donde se sostiene que toda prosa basada en la *simpatía* (es decir en la captación espiritual, intuitiva, mágica o mítica si se quiere, de las analogías y las resonancias de la realidad en la conciencia humana) entraña un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis, donde reside la razón de ser (es decir, la realidad profunda) de la gran literatura. Por supuesto: ¿Qué es un *estilo*, para usar una palabra ya fuera de moda, esa manera de decir las cosas que distingue al verdadero escritor de los demás? ¿La corrección, la claridad, la riqueza del vocabulario? Basta de bromas. Un estilo es a la vez un imán y un espejo, es ese milagro verbal que ni siquiera el creador puede explicar, por el cual las frases, los periodos, los capítulos y al fin la obra entera actúan como catalizadores de profundas y múltiples potencias; es ese don de decir que a Pedro le duele la cabeza y decirlo de una manera que simultáneamente abre en el lector una cantidad de caminos que llevan mucho más allá de Pedro y de la jaqueca; es esa porosidad, esa permeabilidad, esa dinámica y esa erótica del verbo que

² [Néstor] Sánchez tiene un sentimiento musical y poético de la lengua: musical por el sentido del ritmo y la cadencia que trasciende la prosodia para apoyarse en cada frase que a su vez se apoya en cada párrafo y así sucesivamente hasta que la totalidad del libro recoge y transmite la resonancia como una caja de guitarra; poético, porque al igual que toda prosa basada en la *simpatía*, la comunicación de signos entraña un reverso cargado de latencias, simetrías, polarizaciones y catálisis donde reside la razón de ser de la gran literatura." (*La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 93)

da a *Cien años de soledad* lo que ninguna Salamanca prestaría. ¿Y todo eso es posible sin una realidad? ¿Es irreal todo eso? En la vieja noción de que el estilo es el hombre, yo entendería que el estilo prueba la captación más alta y más rica de la realidad del hombre, puesto que la devuelve potenciada, nueva, fecunda, inolvidable, a los lectores. Y aquí tocamos el fondo del problema, y habrá que detenerse para verlo con algún detalle. Es evidente que a lo largo de todo el ensayo de Collazos la palabra *realidad* asume diversos sentidos, más o menos amplios o complejos, pero que de hecho giran en torno del contexto sociocultural, de la "circunstancia" del escritor en el sentido general orteguiano. Para Collazos, en efecto, "la trascendencia de la novelística latinoamericana es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana". Esa realidad es el contexto sociocultural, por supuesto; pero no es solamente eso. Collazos lo sabe, y en algún otro pasaje dice justamente: "Cuando hablo de realidad quiero decir referencia a un mundo que puede ir de lo específicamente concreto a lo absolutamente mítico." Curiosamente, esta última acepción de la realidad no es la que motiva su ensayo; de hecho, el acento está firmemente puesto en lo sociocultural, en lo "concreto". A Collazos le interesa una realidad que cabría llamar inmediata; tiene buen cuidado de no caer en el vocabulario que llevó a la noción y a las consecuencias del "realismo socialista", pero en su manera de entender la función del narrador latinoamericano se transparenta una concepción de la literatura azas análoga a la que tantas tensiones y problemas creó y crea, dentro de las sociedades socialistas. El primer malentendido resultante de esta dialéctica demasiado basta (no tanto porque la noción de realidad aparezca recortada, parcelada y por tanto primaria, sino porque lo verdaderamente basto es la noción de la creación literaria en sí, del escribir como acto creador) se advierte en frases como ésta: "La autonomía de una supuesta realidad literaria, de otra realidad concebida en el vacío . . .", etc. De hecho, ninguna realidad es concebible en el vacío; el poema más abstracto, la narración más delirante o más fantástica, no alcanzan trascendencia si no tienen una correlación objetiva con la realidad, sólo que ahora se trata de entender la realidad como la entiende y la vive el creador de esas ficciones, es decir, como algo que por muchos lados y muchas dimensiones puede rebasar el contexto sociocultural, sin por eso darle la espalda o menospreciarlo. Sería fácil aportar incontables ejemplos de obras que, naciendo de esta especialísima realidad a la que apunta y accede el creador, han enriquecido y potenciado la realidad sociohistórica, pero no quiero salirme de nuestro tiempo y del escenario latinoamericano, y por eso me limitaré a los nombres y los casos que utiliza el mismo Collazos. Basta observar sus predilecciones y sus antagonismos para descubrir la raíz de su concepción de la realidad, concepción que es una elección y que representa una vez más una tentativa de compromiso entre las pulsiones que llevan a escribir y

las que nos exigen, hoy, participar cada vez más activamente en la lucha revolucionaria, es decir, en la reconquista de lo que es legítimamente nuestro en todos los campos, desde los pozos de petróleo hasta la autodeterminación, la dignidad humana y la justicia social. Este problema crucial, que recientemente suscitó una interesante discusión de mesa redonda en Cuba (cf. *El intelectual y la sociedad*, Siglo XXI, c.m. 28, 1969, y *Casa de las Américas*, n. 56, septiembre-octubre de 1969), ha sido y me temo que seguirá siendo uno de los escollos mayores con que tropieza el socialismo a lo largo de su edificación, y a mí me parece que la mayoría de los barcos teóricos o pragmáticos se van a seguir estrellando en ese escollo mientras no se alcance una conciencia *mucho más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios* del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria. La característica más común de esta insuficiente visión del problema es la ingenuidad frente al hecho creador en sí, que se opone un concepto demasiado maniqueo a la vieja concepción burguesa de los privilegios y prerrogativas de toda *intelligentsia*. Con ser un intelectual, Collazos incurre en esa ingenuidad, y cabría preguntarse si se ha observado lo bastante a sí mismo a la hora de escribir un relato o un poema. Pongamos que sí, y pongamos también que en su caso el impulso que lo lleva a la creación nace de un contexto global, de sus preocupaciones frente a su responsabilidad humana, de su condición de hombre de izquierda entregado a la lucha por la revolución latinoamericana. En ese caso, lo más que puedo hacer es admitir y admirar esa armonía de su personalidad, el hecho de que en él no se dé ningún divorcio, ningún desajuste esencial, y que sus obras deriven de su pluma como el resto de sus actos deriva de su persona; en cuanto a mí —me he explicado largamente sobre eso en otras partes— las cosas no me suceden con tanta facilidad, aunque de ninguna manera creo que eso me ponga, como cuentista o novelista, en contradicción con mis responsabilidades para con la tarea revolucionaria.

FUNCIÓN CRÍTICA Y CREACIÓN

Collazos insiste en tomar por un “divorcio con la realidad” lo que en escritores como el que habla es precisamente la búsqueda de una fusión más profunda del verbo con todas sus posibles correlaciones; eso, sumado a sus reproches a algunas declaraciones de Vargas Llosa a que me referiré luego, indican que su noción de realidad no andaría tan lejos como él quisiera del “realismo socialista”. Es posible sin embargo que su punto de vista se apoye mucho más en la función intelectual y crítica que en la de la creación narrativa propiamente dicha, y por eso habrá que detenerse un momento para deslindar terrenos. En la mesa redonda a que aludí más arriba se dijo acertadamente que el papel del escritor *como crítico* varía fundamentalmente según que se esté situado en una sociedad burguesa, de la que el buen escritor es casi invariablemente opositor,

o en una sociedad revolucionaria dentro de la cual el escritor ha de situarse constructivamente, criticando para edificar y no para echar abajo. Esta diferencia esencial, que muchos escritores de izquierda europeos no se deciden a comprender del todo, y que a mí mismo me ha causado y probablemente me causará no pocos conflictos, no debe ser confundida con el problema de la creación en sí, por completo diferente de esa función crítica aunque ambas cosas puedan darse simultáneamente o en proporciones o momentos determinados. La integración del escritor revolucionario en el socialismo supone, en el plano de la responsabilidad y de la actitud crítica del intelectual, una tarea positiva, puesto que la revolución ya ha sido puesta en marcha y se trata de defenderla, perfeccionarla y llevarla a sus fines últimos; en ese caso toda ignorancia, evasión o desprecio del "contexto sociocultural y político" resulta inadmisibles. Pero ocurre que un cuentista o un novelista no lo es por crítico sino por creador; si su capacidad crítica la comparte con el político, el dirigente, e incluso con cualquier ciudadano consciente y responsable, la función creadora en el plano narrativo le es propia y privativa, es eso que hace de él un novelista, un poeta o un dramaturgo. En este terreno, el más profundamente conatural del escritor, las definiciones o aproximaciones que intenta Collazos de la "realidad" son inadecuadas y revén el fondo del viejo malentendido. Para un creador de ficciones —yo como cuentista, para dar un ejemplo que me es más bien familiar— resulta inaceptable que Collazos emplee un matiz abiertamente peyorativo al referirse a "el olvido de la realidad, el desprecio de toda referencia concreta a partir de la cual se inicia la gestación de un producto literario". ¿Olvido de la realidad? De ninguna manera: mis cuentos no solamente no la olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y más ricas. ¿Desprecio de toda referencia concreta? Ningún desprecio, pero sí selección, es decir elección de terrenos donde narrar sea como hacer el amor para que el goce cree la vida, y también invención a partir del "contexto sociocultural", invención que nace, como nacieron los animales fabulosos, de la facultad de crear nuevas relaciones entre elementos disociados en la cotidianidad del "contexto".

Collazos limita abusivamente la gestación del "producto literario" cuando dice que la "referencia concreta" a la realidad es su obligado punto de partida. Incluso parece advertir su excesiva adherencia a ras de tierra (no lo digo por hacer un juego de palabras) porque en otra parte señala: "Cuando hablo de realidad quiero decir referencia a un mundo que puede ir de lo específicamente concreto a lo absolutamente mítico." ¿En qué quedamos, pues? Si la referencia a la realidad abarca también lo mítico, está abarcando las estructuras más profundas de la persona y de los pueblos, las pulsiones esenciales de donde irrumpen la imaginación, la fabulación, toda la combinatoria que en una primera etapa llevó al nacimiento de la epopeya y de la tragedia, y posteriormente a la novela

y al cuento entre otros tantos productos culturales. Y en ese caso, ¿dónde va a parar la sobrevaloración de la famosa "referencia concreta"?

A mí empieza a parecerme que esta cuestión del "grado de realidad" debería ser mirada sobre todo desde un punto de vista de responsabilidad moral, porque ahí reside quizá la solución del equívoco. Hace un tiempo, Simone de Beauvoir reprochó a los escritores del grupo de la revista *Tel Quel* su tendencia a evadir los problemas más graves de nuestro tiempo mediante el cómodo recurso de circunscribirse a cuestiones de estructura semántica y literaria, de escribir sobre lo ya escrito o sobre la escritura en sí, de perderse en sutiles y complejas investigaciones a nivel de lenguaje literario. En otros términos, acusó a esos escritores de escapistas, de cerrar deliberadamente los ojos al "contexto sociocultural y político" como lo define Collazos. Es evidente que si un escritor del tercer mundo incurriera deliberadamente en ese subterfugio, estaría faltando a su deber y evadiendo su responsabilidad esencial en un grado mucho más grave que el de los escritores de *Tel Quel*. Ahora bien, si todos conocemos a tanto intelectual latinoamericano que, con la más perfecta indiferencia hacia lo que ocurre en torno de él, sigue produciendo poemas, ensayos o novelas que un sector igualmente escapista del público lector recibe y festeja, esto no autoriza a confundir semejante literatura con otra que, teniendo clara conciencia del "contexto sociocultural y político", se origina sin embargo en niveles de creación en los que lo imaginario, lo mítico, lo metafísico (entendido literalmente) se traducen en una obra no menos responsable, no menos insertada en la realidad latinoamericana, y sobre todo no menos válida y enriquecedora que aquella más directamente vinculada con el tan esgrimido "contexto" de la realidad histórica.

En definitiva, lo que cuenta es la responsabilidad personal del escritor, el que sea o no un escapista de su tiempo o de su circunstancia. Y aquí no es fácil dividir las aguas, y sólo la aprehensión profunda de la conducta y la obra de un escritor pueden mostrar en último análisis si sus más vertiginosos alejamientos de lo cotidiano o lo circundante son la consecuencia fatal y necesaria de su visión auténtica del mundo, de su responsabilidad frente a esa visión que nada ni nadie puede cambiar, o si como lo reprochaba Simone de Beauvoir se trata de un recurso habilidoso para dar la espalda a los compromisos de la hora y abandonar cómodamente a los políticos y a los historiadores, lo que también debería ser cosa suya, tarea y responsabilidad de escritor. A mí me parece que un buen crítico, que un buen lector, no tardan en intuir quiénes son los escapistas y quiénes, por razones de nivel de creación, de temperamento creador, de evolución en su búsqueda y su experiencia, escriben libros que sólo parecerán escapistas a quienes sean incapaces, por falencia cultural o por sectarismo ideológico, de medir su verdadero sentido y su verdadero alcance.

Dentro de esta línea, a Collazos le ha parecido que mi novela 62 era una especie de "traición" a un itinerario que había aprobado en casi todas

mis obras anteriores. Con respecto a 62 diré algunas cosas más abajo, pero cito ahora este libro para apuntar a otro aspecto del problema y lo hago con la más minuciosa indiferencia hacia las presunciones de soberbia o de vanidad que puedan suscitar mis palabras; después de todo prefiero hablar de una experiencia que conozco desde dentro en vez de conjeturar la evolución espiritual o técnica de cualquier otro escritor latinoamericano. En dos palabras: a mí me ocurre, como a otros que de golpe se ven "abandonados" por los que piensan como Collazos, que cada libro mío es una nueva tentativa dentro de lo que podríamos llamar una espiral. Si hay escritores que, alcanzado cierto nivel, no quieren o no pueden sobrepassarlo, limitándose a cumplir un derrotero que más se acerca a una circunferencia que a una espiral, hay otros en quienes las búsquedas de las últimas posibilidades que puede dar la literatura se traducen en formas cada vez más experimentales, más "abiertas", más distanciadas de la obra precedente. Resulta obvio que este derrotero no es fácilmente accesible (no lo es incluso para el autor) y que una parte de la crítica y de los lectores que se movían con soltura en algunas vueltas de la espiral se sientan frustrados, "traicionados" por ese autor que admiraban y que de golpe se sitúa en una posición diferente (no digo una posición superior, puesto que incluso puede tratarse de un fracaso, muchas veces inevitable e incluso necesario dentro de una evolución en la que se camina casi siempre a ciegas o al tanteo, y a lo largo de la cual hay que irse quitando de encima los errores y los callejones sin salida). La entera historia de la literatura abunda en ejemplos de estas supuestas "traiciones", que en definitiva traducen la diferencia que va de los saltos de la creación al avance forzosamente más retardado del lector y del crítico. Y aquí un corolario: Ningún creador auténtico reprochará a lectores y críticos que tarden en aprehender el sentido de su obra; tal vez sería justo que lectores y críticos no se apresuraran tanto a imaginar escapismos, traiciones y renunciaciones en obras que no entran ya de rondón por las puertas de sus casas.

¡ MUCHACHOS, MATEN A PAPÁ!

Este aspecto, digamos absoluto, de la forzosa arritmia entre creación y lectura se traduce también en un aspecto relativo e histórico. Collazos señala repetidas veces que sus inquietudes nacen sobre todo de la actitud de muchos *escritores jóvenes* de América Latina, en quienes ve una tendencia peligrosa a evadir la relación profunda con nuestra realidad. Coincido con él en que sería muy grave que las nuevas generaciones literarias soslayaran su responsabilidad lanzándose a elucubraciones desvinculadas del contexto sociohistórico de sus respectivos países o de todo el continente latinoamericano, si al igual que muchos escritores europeos prefirieran un cómodo escapismo a un compromiso cada día más dramático y urgente. Pero ocurre que Collazos no se limita a eso, sino que da a

entender que la conducta literaria que lo inquieta en los jóvenes *es culpa nuestra, culpa de los viejos*; y, realmente, la cosa me parece demasiado fácil como explicación. En primer lugar, poco podría esperarse de jóvenes en quienes la supuesta influencia de sus mayores fuese tan decisiva que los obligara aplastantemente a seguir sus huellas; la característica más que conocida de toda nueva generación es la de aprovechar de la precedente como trampolín para dar su propio salto original e inédito, como lo dimos nosotros en el trampolín de los Gallegos, los Icaza, los Alegría y los Azuela. Pero Collazos, además, se contradice cuando, hacia el final de su trabajo, señala que "los modelos absolutos (es decir nosotros, los viejos) empiezan a fallarnos, de una u otra forma. Nuestro inicial deslumbramiento se convierte en frialdad, deviene decepción en muchos casos..." Este proceso típico: deslumbramiento-decepción, constituye el proceso normal y necesario en la dialéctica generacional de toda literatura; así como freudianamente es necesario que un adolescente "mate" a sus padres para alcanzarse plenamente a sí mismo, de igual manera los escritores y los lectores jóvenes tienen que matar a sus modelos iniciales, a sus ídolos y sus fetiches. Matarlos piadosamente, en la práctica del oficio, guardándoles gratitud y ternura como yo se las guardo a Icaza y a Gallegos, asimilando su *maná* con un canibalismo espiritual necesario e inevitable. Se cuenta que Gombrowicz, al partir de Buenos Aires, gritó desde la borda a sus jóvenes admiradores: "¡Muchachos, maten a Borges!" Yo comprendo muy bien ese grito que no tiene nada de cruel; Borges mismo lo comprendería, estoy seguro, aunque probablemente preguntaría con toda razón por qué Gombrowicz no se nombró a sí mismo. Y en esta línea tan parricida en que estamos, agregaré que dos periodistas llamados Ubaldo Necchi y X. X. (se me perdió el recorte) afirmaron hace un tiempo en el diario *Clarín* de Buenos Aires que los jóvenes argentinos ya no se interesan por mis libros. Si ese binomio, a lo largo de un texto más bien malévolo y en todo caso barato, creyó darme una mala noticia, se equivocó feo, porque lo que me inquietaría es precisamente lo contrario, que sigan pasando los años y que una juventud continúe viendo en mí el modelo para armar, si se me perdona la broma.

Volviendo a la contradicción en Collazos, resulta difícil explicarse, si los jóvenes han perdido la confianza en sus modelos, *cómo los modelos pueden estar deformándolos en su oficio literario*. ¿No sería más lógico y sobre todo más honrado buscar por otro lado la explicación de esa supuesta "irrealidad" o "antirrealidad" que se imputa a los escritores jóvenes? Objetivamente, incluso si esa tendencia naciera de nuestra influencia, ¿cuáles son las obras, entre los escritores criticados, que podrían haberlas suscitado? A Collazos le parece que *Cambio de piel*, de Fuentes, y 62, del que escribe, entran en esa categoría nefasta; estadísticamente le hago notar que Fuentes escribió *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura* y *Cantar de ciegos*, que de ninguna manera justificarían tal influen-

cia (el libro incriminado tampoco, pero ésta es una opinión personal); en cuanto a mí, no voy a enumerar los libros de cuentos y las novelas donde, me parece, había bastante más contacto con la realidad que en buena parte de los argumentos que motivan estas rectificaciones. Si en el peor de los casos un par de libros está a punto de malograr la labor de una generación joven, cabría preguntarse cuál es la fuerza y la calidad de esa generación; por mi parte me consta, porque leo sus libros, que entre los jóvenes latinoamericanos hay magníficos escritores, a quienes los "modelos" los tienen por suerte sin cuidado. Basta, entonces, de trampas fáciles: hay que matar a papá pero limpiamente, che, sin convertirlo en el chivo emisario de culpas o impotencias ajenas. A los que así proceden en cualquier terreno, Sartre los llamó *salauds*, palabra cuya traducción no es difícil encontrar en los diccionarios.

EL HOMBRE DE HOY Y EL HOMBRE NUEVO

Más arriba dije que si toda literatura verdaderamente eficaz entraña la aprehensión de la realidad en su forma más rica y compleja, el "estilo" que vuelve inconfundible cada uno de sus productos prueba, por una parte, que esa aprehensión se ha operado en un nivel irrenunciable y, por otra parte, la posibilidad de transmitirla, de devolverla en forma no menos eficaz a los lectores. ¿Cómo no agregar ahora algo que a fuerza de ser elemental exige reiteración: que esa realidad de que hablamos es el hombre mismo en la medida en que no escribimos para los árboles ni para los monos sino para él? El escritor latinoamericano, es decir un escritor del tercer mundo, sabe que ese hombre es el hombre histórico, alienado y mediatizado por el subdesarrollo en el que lo mantiene el capitalismo y el imperialismo. Pero el hombre histórico no es solamente eso en la perspectiva de la creación literaria, no es solamente el hombre inmerso como colectividad en un tercer mundo que le rehúsa su auténtico destino. El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de la realización de los más altos valores de cada individuo. La sociedad tal como la concibe el socialismo no sólo no puede anular al individuo así entendido, sino que aspira a desarrollarlo en un grado tal que toda la negatividad, todo lo demoniaco que aprovecha la sociedad capitalista, sea superado por un nivel de su personalidad donde lo individual y lo colectivo cesen de enfrentarse y de frustrarse. La auténtica realidad es mucho más que el "contexto sociohistórico y político", la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana, Óscar Collazos y Australia, es decir el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres, el hombre agonista, el hombre en la espiral histórica, el *homo*

sapiens y el *homo faber* y el *homo ludens*, el erotismo y la responsabilidad social, el trabajo fecundo y el ocio fecundo; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (y no, por pertenecer al tercer mundo, solamente o principalmente en el ángulo sociopolítico), que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus casillas, lo hace más realidad, más hombre, como Homero hizo más reales, es decir más hombres, a los griegos, y como Martí y Vallejo y Borges hicieron más reales, es decir más hombres, a los latinoamericanos.

Collazos no lo entiende así, evidentemente, como lo prueba este pasaje: "La importancia de la novela latinoamericana... está precisamente en esta comunión íntima de la realidad con el producto literario; la circulación más o menos popular de la novela latinoamericana obedece... al reconocimiento que el lector halla entre su realidad y el producto literario." Si esto es parcialmente cierto, queda no obstante un enorme margen donde las cosas ocurren de una manera muy diferente, donde un vastísimo sector de lectores (no hablo de los conservadores o reaccionarios) a quienes el "reconocimiento" entre su realidad y el producto literario no les preocupa tanto como el descubrimiento de nuevas fórmulas, ángulos, desplazamientos enriquecedores de la realidad. Yo no sé cuál es la razón principal que lleva a Collazos a leer novelas, pero basta mirar en torno para verificar hasta qué punto se busca también *otra cosa* en la literatura de ficción; no un escapismo fácil ni un entretenimiento banal, sino esa *terra incognita* que alcanza a vislumbrarse en la prosa de un Carpentier, de un Felisberto Hernández, de un Lezama Lima, de un García Márquez. Leemos novelas para saciar nuestra sed de extrañamiento, y lo que les agradecemos es que nos abran, sin traicionar la realidad profunda, otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriríamos en lo cotidiano. Ya he dicho que no analizaría la obra de autores extranjeros para apoyar estos pareceres, y aquí empiezo a lamentarlo porque hubiera sido el momento de pasar revista a la fabulosa, casi increíble literatura de lo imaginativo y lo fantástico, los libros que nos despertaron de niños a la entrevisión de un mundo más rico que el de la escuela primaria, y también a la no menos fabulosa literatura contemporánea de experimentación, incluidas sus células más herméticas o aleatorias como la poesía concreta, la novela extrapsicológica, y las síntesis grafo y audiovisuales. En un autor o lector *responsables*, esta búsqueda de una realidad multiforme no puede ser tachada de escapismo; sería tan necio como reprocharle al Che que en un momento crucial, frente al enemigo, se acordara de un pasaje de Jack London, es decir de una pura invención que ni siquiera correspondía al contexto latinoamericano, en vez de evocar, por ejemplo, una frase de José Martí.

Miremos las cosas de frente, evitando las trampas semánticas. Cuando Collazos ve la razón de la popularidad de muchas novelas latinoamericana-

nas en la "comunidad íntima de la realidad con el producto literario", es evidente su apoyo tácito de la correlación tema-realidad sociopolítica, y su preferencia por un "contenidismo" como el de *La ciudad y los perros* o *Los hombres de a caballo*, magníficas novelas a la vez que documentos expresos o indirectos del "contexto sociocultural y político". Esto es perfectamente válido, pero habría que dar un paso adelante y reconocer francamente que la realidad de la que se está hablando es una realidad *escogida por razones revolucionarias*, porque es la realidad sociopolítica que hay que cambiar, porque el aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total y profunda en todos los planos de la materia y de la psiquis. ¿Por qué, entonces, no decirlo con todas las letras y propugnar una literatura de fermento y contenido revolucionarios? Ningún auténtico escritor o lector del tercer mundo dejaría de estar de acuerdo con Collazos en este punto. El desacuerdo empieza cuando la propugación *se detiene allí*, en el famoso "contexto sociocultural y político", y todo lo demás, la realidad imaginaria y multiforme, es cuestionada en nombre de un "deber" que nadie niega entre nosotros pero que no agota ni mucho menos el campo legítimo y necesario de una literatura que merezca ese nombre.

Un ejemplo concreto, basado en los gustos y disgustos del mismo Collazos, hará ver mejor esta cuestión. "Una novela como *Los hombres de a caballo*, de David Viñas —dice—, abre más perspectivas (y corro el riesgo de plantear sólo una hipótesis) que las ofrecidas ya por ciertas tendencias intelectualizantes, falsamente rituales, representadas en ciertos juegos mecánicos, en puro oficio literario, tipo 62, *Modelo para armar*, o *Cambio de piel*." También yo, para no salirme de las reglas del juego, correré el riesgo de plantear sólo una hipótesis, pero empezaré por probarle al lector que mi punto de vista no se basa en prejuicios intelectuales: en efecto, la prueba de mi admiración por *Los hombres de a caballo* la da el hecho de que formé parte del jurado que premió por unanimidad la novela de Viñas en uno de los concursos anuales de la Casa de las Américas. En aquella ocasión, y frente a otros manuscritos de excelente calidad, entendí que el libro de Viñas era una muy buena novela, con un contenido crítico profundamente revolucionario, que un oficio literario seguro y sólido transmitía y potenciaba. En esa novela, el contenido es explícito, salta a la vista, es un acto revolucionario claramente definido dentro del "contexto sociocultural y político" de nuestro cono sur. Por su parte, 62 fue escrito como un tanteo, una primera exploración de territorios de difícil acceso, tratando de dejar atrás la novela psicológica sin apelar a las técnicas del "nouveau roman" o la "novela del comportamiento". Se trataba de enfrentar exteriormente la situación de un grupo de hombres alienados por sus conductas y sus dramas personales (lo que en el fondo no los diferencia tanto de los de Viñas, salvo que no son hombres de a caballo y que sus

actos, sin proyección en el contexto histórico, terminan en tempestades que podríamos llamar domésticas), y a la vez, interiormente y como propósito esencial del libro, intentar una visión diferente de la causalidad (y de la casualidad, que es quizá su forma secreta y cuyo desciframiento podría darnos otro acceso al mundo). No quiero seguir explicando el libro pero me parece que, implícitamente, esa novela es tan revolucionaria —en el sentido de cuestionar los niveles de realidad en que se mueve el hombre— como lo es explícitamente la de Viñas. La diferencia está en que *Los hombres de a caballo* no es un experimento literario sino una obra cabal y entera, un producto a nivel de la comprensión general y a la vez, por sus grandes cualidades, capaz de ayudar a levantar la puntería futura de sus lectores, mientras que *62* es sobre todo un laboratorio donde el autor trata de organizar materias racionalmente inconciliables, puesto que no es demasiado fácil violar las formas cotidianas del espacio, no es demasiado fácil ir contra la corriente de ese “oficio literario” cuya utilización me reprocha erradamente Collazos, para ingresar en un territorio hostil, diferente, y precisamente por eso apasionante para un escritor dispuesto a las aventuras más extremas. Frente a la obra *concluida* que es la novela de Viñas, *62* se da como una mera hipótesis de trabajo, una apertura, una consulta a otras sensibilidades del lector. Que ese lector esté situado en un plano diferente de aquel que prefiere una novela explícita y concluida, es algo que toca al intocable mundo de las predilecciones, las vocaciones y las tendencias individuales, sin que yo pretenda hacer aquí una cuestión de grado de cultura. Frente a la acusación de “tendencia intelectualizante” que me hace Collazos, entiendo que un novelista del tercer mundo tiene entre sus deberes más imperiosos el de no ceder a ninguna facilidad, y que la peor de las facilidades sería la de aprovecharse del “puro oficio literario” que me reprocha. Al término de mi vida y de mi obra, nada me sería más fácil que valerme de ese oficio; mi búsqueda es otra, con todo lo que pueda comportar de errores y fracasos, y en un sentido menos inmediato y “masivo” no la creo menos revolucionaria que la de un Viñas, sólo que en mi caso ataco otras sumisiones y enajenaciones del hombre-lector latinoamericano, y apunto por fuerza mucho más a su futuro que a su presente, del que tan bien se encargan tantos escritores. Tal vez no se ha reparado lo bastante en el hecho de que si *Rayuela*, en su día, empezó por desatar la cólera de críticos y colegas de mi generación, bruscamente se convirtió en un libro significativo para los jóvenes, un libro que no podía ni quería darles respuestas pero que los ayudaba, creo, en el sentido y la dirección de sus preguntas. ¿En qué medida *Rayuela* era menos “intelectualizante” que *62*, en qué medida era menos ardua, menos intransigente con cualquier acceso fácil para el lector? Era simplemente otra cosa, otra tentativa; si los lectores jóvenes vieron en ella un terreno con el que congeniaban, eso no es una razón definitiva ni mucho menos para considerarla más que la nueva tentativa

que llamé 62; bien puede ser que ésta tenga otra influencia, o que no la tenga, o que sea un fracaso; pero la no velada sospecha de escapismo, de "traición" y de renuncia que contienen los argumentos de Collazos, es tan errónea como injusta y, en último término, demagógica.

LITERATURA EN LA REVOLUCIÓN Y REVOLUCIÓN EN LA LITERATURA

Para terminar con esta cuestión, me pregunto qué pensarán los que así razonan cuando lean, en unas páginas tituladas *La muñeca rota* y que se refieren a la composición de 62, esta frase: "(Yo tenía) la conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio." Para los defensores del "contexto sociocultural", para los "contenidistas" más o menos confesos, esto será el escándalo máximo; no advertirán, una vez más, que hay formalismo y formulismo, y que una literatura que busca internarse en territorios nuevos y por ello más fecundos, no puede ya acantonarse en la vieja fórmula novelesca de narrar una historia, sino que necesita tramar su estructura y su desarrollo de tal manera que el texto de lo así tramado alcance su máxima potencia gracias a ese tratamiento de implacable exigencia. Si la física o las matemáticas proceden de la hipótesis a la verificación, e incluso postulan elementos irracionales que permiten llegar a resultados verificables en la realidad, ¿por qué el novelista ha de rehusarse estructuras hipotéticas, esquemas puros, telas de araña verbales en las que acaso vendrán a caer las moscas de nuevas y más ricas materias narrativas? La revolución es también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra; la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un "contenido" revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje; desde luego, los lectores no serán siempre los mismos, y de hecho tenderán a dividirse en dos campos hostiles, como lo prueba de sobra el ensayo de Collazos y esta respuesta; pero esa hostilidad es sólo actual, es histórica y culturalmente inevitable, pero llevará dialécticamente a una síntesis que algunas novelas latinoamericanas, como *La casa verde*, han alcanzado ya. Por eso, dicho sea de paso, me parece que Collazos comete un grave error cuando se alza contra una afirmación de Mario Vargas Llosa.³ La realidad autónoma a que alude Vargas Llosa, y que ha dado ya dos de las mejores novelas de nuestro tiempo, es ese laboratorio en el que un novelista opera la revolución en su propia esfera, la revolución en la palabra y la forma y la narración misma, que al término de esa experiencia vertiginosa está, desde luego, muy lejos de la "realidad" de las

³ "La literatura no puede ser valorada por comparación con la realidad. Debe ser una realidad autónoma, que existe por sí misma."

novelas más estrechamente adheridas al "contexto", precisamente porque habrá de mostrar una realidad más rica y más revolucionaria aunque lo sea a largo plazo. Pienso que el error principal de Collazos en este terreno es su división entre (cito sus palabras) "el novelista, respondiendo de una manera auténtica a un talento vertiginoso y real, y por otra el intelectual, el teorizante seducido por las corrientes del pensamiento europeo", etc. Ya me ocupé de liquidar la cuestión del "pensamiento europeo", que nada tiene que hacer aquí apenas dejamos de lado nuestros complejos tan absurdos como funestos; en cuanto a la escisión entre novelista e intelectual, me parece casi grotesca. ¿Cómo concebir a un novelista de la talla de un Vargas Llosa sin la presuposición y la superposición de un intelectual? Un novelista semejante no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual creador, es decir un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples "contextos". Cuando esa realidad del escritor, que es la larga batalla de toda una vida, con sus fracasos, sus experimentos, sus avances en el campo de la escritura, sirva un día como sirvió a la hora de *Los pasos perdidos*, de *Hombres de maíz* o de *La casa verde* para vincular ese "contexto" en el que ya entra el lector, entonces y sólo entonces tendremos una literatura revolucionaria. Plantearse el hacer literario como una invariable dialéctica "contexto-lenguaje" es *a priori* falso, pues en muchos casos, como el mío propio, llegar a la realidad por la literatura sólo se logra después de muchas etapas en las que sólo la literatura era la realidad. Una vez más, para terminar, pongo el acento en la responsabilidad, en la *moral* del escritor latinoamericano; si somos responsables de lo que hacemos, no podemos declinar la misión de combatir para que nuestros pueblos salgan por fin del subdesarrollo que los frustra y los envilece en todos los terrenos. Pero, como se lo dije a un periodista mexicano de *Excélsior*, uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución. Y para eso tenemos que batirnos con las armas que nos son propias, a reserva de usar otras en circunstancias diferentes; y esas armas propias son el avance en profundidad, a riesgo de desencantar a los que hasta ahora nos seguían sin mayores problemas. Nada puede parecerme mejor que hoy se escriban buenas novelas inmersas en el "contexto sociocultural y político", y que esas novelas sean profusamente léidas y ayuden a incrementar la conciencia revolucionaria latinoamericana; pero cuidado con negar a otros novelistas, sobre cuya honradez y responsabilidad no pueden haber dudas, el derecho a búsquedas más enrarecidas, a experiencias más vertiginosas. En la cancha se ven los pingos, dice un refrán argentino que espero no sea mal tipografiado en Cuba. Usted, amigo y compañero Collazos, piensa

que "la trascendencia de la novelística latinoamericana es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad latinoamericana". Amistosamente, fraternalmente, yo le digo que esa trascendencia, sobre la que no deberíamos exagerar ni hacernos demasiadas ilusiones, es un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad total del hombre que, como se lo dijo Hamlet a Horacio, tiene más cosas en el cielo y en la tierra de lo que imagina su filosofía.

París, diciembre de 1969

VIII. REALISMO Y ARTE MODERNO

- Adorno, Theodor W., "La posición del narrador en la novela contemporánea" en *Notas de literatura*. Ariel, Barcelona, 1962.
- Adorno, Theodor W., "Retrospectiva sobre el surrealismo" en *Notas de literatura*. Ariel, Barcelona, 1962.
- Adorno, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*. Gallimard, París, 1962. Título original: *Philosophie der neuen Musik*.
- Agosti, Héctor P., *Defensa del realismo*. Procyon, Buenos Aires, 1956.
- Althusser, Louis, "El pintor de lo abstracto". *Eco*, Bogotá, septiembre de 1967. Sobre el pintor italiano Cremonini.
- Álvarez, Federico, "Sobre Significación actual del realismo crítico". *Revista Mexicana de Literatura*, n. 3-4, México, marzo-abril de 1964.
- Álvarez, Federico, "En defensa de Lukacs". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 117, México, 13 de mayo de 1964. Respuesta al artículo de E. Lizalde "Lukacs, perseguidor perseguido". *La Cultura en México*, n. 115, México, 29 de abril de 1964.
- Aragon, Louis, "Réalisme socialiste et réalisme français". *La Nouvelle Critique*, n. 6, París, 1949.
- Aragon, Louis, "Le discours de Prague". *Recherches Internationales* (Esthétique), n. 38, París, 1949.
- Araí, Alberto T., *La nueva arquitectura y la técnica*. D.A.P.P., México, 1938. Texto de una conferencia pronunciada en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México (LEAR).
- "Architettura suprematista di Kasimir Malevich". *L'Architettura*, septiembre de 1960.
- Aristarco, Guido, *Romanzo e antiromanzo*. Milán, 1961.
- "Art réaliste, Art abstrait..." *Le Point*, XLIX, Souillac, Francia, septiembre de 1954. Dos ensayos de Francis Jourdain y Léon Degand.
- Asmus, V. F., "Obraz kak otrazhenie deistvitelnosti i problema tipicheskogo" (La imagen como reflejo de la realidad y el problema de lo típico). *Novy mir*, n. 8, Moscú, 1953.
- Balaskova, T., "Spory o novom romane" (Las disputas sobre la nueva novela). *Voprosy literatury*, n. 12, Moscú, 1963.
- Banfi, Antonio, "A proposito di Lukacs e del realismo in arte". *Realismo*, n. 18, 1954.
- Banham, Reyner, *Theorie and design in the first machine age*. The Architectural Press, 1960. Sobre el Lizitsky y sus relaciones con la vanguardia europea.
- Barthes, Roland, "À l'avant-garde de quel théâtre?" *Théâtre populaire*, París, 1956. [También en *Essais critiques*. Seuil, París, 1964.]
- Baskin, M. P., "Pojud revizionistov protiv realiticheskogo iskusstva" (La campaña de los revisionistas contra el arte realista) en *Protiv revizionism v estetike* (Contra el revisionismo en estética). Moscú, 1956. Recopilación de trabajos de varios autores.
- Benedetti, Mario, "La palabra, esa nueva cartuja". *El Caimán Barbudo*, n. 39, La Habana, junio de 1970.
- Benítez, Fernando, "Diego Rivera y su visión de la historia de México" en *Diego Rivera, 50 años de su labor*. INBA, México, 1951.
- Berdicio, Roberto, "Sobre la crisis en la pintura social". *Espacios*, México, septiembre de 1938.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Organicidad y abstracción*. EUDEBA, Buenos Aires, 1965.

- Blitzstein, Marc, "The phenomenon of Stravinsky". *Musical Quarterly*, Nueva York, julio de 1935.
- Blitzstein, Marc, "The case for modern music". *New Masses*, Nueva York, 14, 21 y 28 de julio de 1936.
- Blunt, Anthony, "The art of Diego Rivera". *Listener*, Londres, 17 de abril de 1935.
- Boguchi, *Contemporary Polish Painting*. Varsovia, 1958.
- Bozal, Valeriano, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- Bozal, Valeriano, "Picasso en su principio". *Realidad*, n. 13, Roma, abril de 1967.
- Bozal, Valeriano, *El realismo plástico en España. 1900-1936*. Península, Barcelona, 1967.
- Brecht, Bertolt, "Volkstümlichkeit und Realismus". *Sinn und Form*, IV, Berlín, 1958.
- Brecht, Bertolt, "Über alte und neue Kunst" en *Schriften zur Literatur und Kunst*, t. I. Suhrkamp, Francfort del Mein, 1967.
- Brecht Bertolt, "Über den Realismus" en *Schriften zur Literatur und Kunst*, t. II. Suhrkamp, Francfort del Mein, 1967. Escritos de Brecht sobre el realismo, de 1937 a 1941.
- Brenner Anita, "David Alfaro Siqueiros: un verdadero rebelde en el arte". *Forma*, n. 2, México, 1926.
- Brenner, Anita, "Un rebelde pintor mexicano". *El Libro y el Pueblo*, n. 4, México, abril de 1933. Sobre José Clemente Orozco.
- Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard, París, 1928.
- Breton, André, "Premier manifeste du surréalisme" en J. Charpier y P. Seghers, *L'Art Poétique*. Seghers, París, 1956.
- Brion, Marcel, *L'Art abstrait*. Albin Michel, París, 1956.
- Bru, Charles-Pierre, *Esthétique de l'abstraction*. Essai sur le problème actuel de la peinture. PUF, París, 1955.
- Burov, A., "Antirrealisticheskaia suschnost naturalizma v iskusstve" (La esencia antirrealista del naturalismo en el arte). *Filosofskie zapiski*, III, Moscú-Leningrado, 1950.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Rufino Tamayo*. Publicaciones del Palacio de Bellas Artes. México, 1934.
- Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*. UNAM, México, 1940.
- Cardoza y Aragón, Luis, "Nuevas notas sobre Alfaro Siqueiros". *Artes de México*, México, octubre de 1948.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura mexicana contemporánea*. UNAM, México, 1953.
- Cardoza y Aragón, Luis, *México: pintura activa*. Era, México, 1961.
- Cardoza y Aragón, Luis, *México: pintura de hoy*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1964.
- Cardoza y Aragón, Luis, "Balzac" en *Círculos concéntricos*. Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1967.
- Carrillo Gil, Alvar, "Vigencia y porvenir del arte abstracto". *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, n. 593 y 595, México, 24 de julio y 7 de agosto de 1960. Polémica con José Luis Cuevas.
- Cases, Cesare, *Saggi e Note di Letteratura Tedesca*. Einaudi, Roma, 1963.
- Caso Eugenia, "¿Arte de vanguardia, arte de retaguardia? Encuesta sobre las posibilidades de expresión artística". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 318, México, 20 de marzo de 1968. Participantes en la encuesta: Ida Rodríguez, Manuel Felguérez, David Alfaro Siqueiros, José Luis Cuevas, Juan García Ponce, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Soriano.
- Cassou, Jean, *Situation de l'art moderne*. Minuit, París, 1950.
- Castellet, José Ma., *La hora del lector*. Notas para una iniciación de la literatura narrativa de nuestros días. Seix Barral, Barcelona, 1957.
- Castellet, José Ma., *Poesía, realismo, historia*. Ed. 62, Barcelona, 1965.
- Cazdem, Norman, "Towards a Theory of Realism in Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, X, Cleveland, 1951.
- Cazdem, Norman, "Realism in Abstract Music". *Music and Letters*, Londres, enero de 1955.
- Ciria Pellicer, Alejandro, "Aspectos sociales del arte abstracto" en *El arte*

- abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica, Madrid, 1956.
- Cirlot, Juan E., *La pintura abstracta*. Omega, Barcelona, 1951.
- Cirlot, Juan E., *El estilo del siglo XX*. Omega, Barcelona, 1952.
- Cirlot, Juan E., *La pintura contemporánea*. Seix Barral, Barcelona, 1963.
- Claudín, Fernando, "La revolución pictórica de nuestro tiempo". *Realidad*, n. 1, Roma, 1963. [También en *Cuba Socialista*, n. 30, La Habana, febrero de 1964.]
- Cole, Lester, "Realism in the Cinema". *New Road*, 1944.
- Collazos, Oscar, "Contra-respuesta para armar". *Marcha*, Montevideo, enero de 1970.
- Collazos Oscar, "La encrucijada del lenguaje". *Marcha*, Montevideo, 30 de agosto de 1969, 5 de septiembre de 1970.
- Cortázar, Julio, "Literatura en la revolución y revolución en la literatura". *Marcha*, Montevideo, 9 de enero de 1970, 16 de enero de 1970.
- Cossio del Pomar, Felipe, *Nuevo Arte*. América, México, 1939.
- Cossio del Pomar, Felipe, *La rebelión de los pintores*. Leyenda, México, 1945.
- Coutinho, Carlos Nelson, "O realismo como categoría central da crítica marxista" en *Literatura e humanismo*. Paz e terra, Río de Janeiro, 1967.
- Coutinho, Carlos Nelson, "Jorge Semprún e o Realismo Hoje" en *Literatura e humanismo*. Paz e terra, Río de Janeiro, 1967.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan, "El proceso de desarrollo de la pintura de Diego Rivera" en *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. INBA, México, 1951.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan, "Rufino Tamayo intérprete de su tiempo". *Universidad de México*, VIII, 6, México, febrero de 1954.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan. *David Alfaro Siqueiros*. Espartaco, México, 1959.
- Cuevas, José Luis, "Cuevas ataca el realismo superficial regalón de la escuela mexicana. En una respuesta plantea el conflicto en que se debate nuestra pintura". *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, n. 468, México, 2 de marzo de 1958.
- Cuevas, José Luis, "Transformación de la pintura mexicana". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 376, México, 30 de abril de 1969.
- Chacón, Manuel, "Los propósitos de la Unión de Arquitectos Socialistas". *Hoy*, México, 1 de enero de 1939.
- Charlot, Jean, "José Clemente Orozco. Su obra monumental". *Forma*, n. 6, México, 1928.
- Charques, R. D., *Contemporary Literature and Social Revolution*. Londres, 1933.
- Chávez Morado, José, "Siqueiros y el Centro de Arte Realista". *La Voz de México*, México, 16 de junio de 1944.
- Chegodáev, A., "El realismo del siglo xx y el arte abstracto". *Literatura soviética*, n. 7, Moscú, 1957.
- Chiari, Paolo, *Caos e geometria. Per un regesto delle poetiche espressioniste*. Florencia, 1964.
- Daix, Pierre, "L'école et la santé. Réponse à la question II". *Les Lettres Françaises*, n. 1213, París, 20-26 de diciembre de 1967. Respuesta a una encuesta de *Les Lettres Françaises* sobre el arte abstracto.
- Degand, Léon, "Défense de l'art abstrait", *Le Point*, XLIX, Souillac, Francia, septiembre de 1954.
- Della Volpe, Galvano, "Da Zola a Brecht". *Il Contemporaneo*, IV, Roma, 1957.
- Della Volpe, Galvano, "Engels, Lenin y la poética del realismo socialista" en *Crítica del gusto*. Seix Barral, Barcelona, 1963.
- Della Volpe, Galvano, "Contradicciones en la estética de Lukacs" en *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- Denisova, L. F., "Realizm y iskusstve i problema otchuzhdenie" (El realismo en el arte y el problema de la enajenación). *Voprosy filosofii*, n. 11, Moscú, 1966.
- Diego Rivera. 50 años de labor artística*. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1951. Trabajos sobre Diego Rivera de Carlos Chávez, Fernando Gamboa, Frida Kahlo, G. Wenziner, J. J. Crespo de la Serna, Ceferino Palencia,

- Walter Pach, X. Villaurrutia, Fernando Benítez, Antonio Rodríguez, Juan O'Gorman y Susana Gamboa.
- Dnieprov, V., *Problemy realizma* (Problemas del realismo). Sovietski pisatel, Moscú, 1960.
- Dos Passos, John, "Diego Rivera Murals", *New Masses*, Nueva York, marzo de 1927.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*. Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Eisenstein, Serguei M., "Principios de la forma filmica", *Contemporáneos*, n. 36, México, mayo de 1931.
- El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica, Madrid, 1956. Conferencias del curso dedicado al arte abstracto en la Universidad Internacional de Santander en 1953.
- Elsberg, Y., "Problemy realizma i zadachi literaturnoi nauki" (Los problemas del realismo y las tareas de la ciencia literaria). *Voprosy literatury*, n. 4 y 5, Moscú, 1958.
- Elsberg, Y., *O besspornom i spornom. Novatorstvo sotsialisticheskogo realizma y klasicheskoe nasledstvo* (Sobre lo indiscutible y lo discutible. La innovación del realismo socialista y la herencia clásica). Sovietski pisatel, Moscú, 1959.
- Éluard, Paul, "L'évidence poétique" en J. Charpier & P. Seghers. *L'Art Poétique*. Seghers, París, 1956.
- "Encuesta sobre escultura". *Forma*, n. 2, México, noviembre de 1926. Respuestas de J. A. Fernández Urbina, Ignacio Asúnsolo, Guillermo Ruiz, Diego Rivera, Fermín Revueltas, Arnulfo Domínguez Bello y Francisco Cordero a las siguientes preguntas: ¿La escultura actual de México, vive este periodo revolucionario constructivo? ¿Teniendo tan admirables antecedentes es nuestra escultura lo que debería ser? ¿Cómo trabajan y cómo deben trabajar nuestros escultores?
- "Encuesta sobre arquitectura". *Forma*, n. 3, México, 1927. Carlos Obregón Santacilia, Roberto Montenegro, Manuel M. Ituarte, Alfonso Pallares, A. E. Cummings y Alberto Robles Gil responden a estas preguntas: ¿Qué orientación debe darse a la arquitectura actual de México? ¿Debe trabajar el arquitecto mexicano dentro de relaciones de tradición o debe unirse al movimiento de arquitectura mundial?
- "Entretien à Prague sur la notion de décadence". *La Nouvelle Critique*, n. 156-157, París, 1964. Intervenciones de Jean-Paul Sartre, Ernst Fischer, E. Goldstucker, Jiri Hayek, A. Hoffmeister, M. Kundera y P. Pujman.
- Faure, Elie, "Contribución al estudio del arte mexicano actual: Diego Rivera". *El Libro y el Pueblo*, México, mayo de 1934.
- Faure, Elie, "La pintura mural mexicana". *El Universal*, México, 1 de enero de 1935. Resumen de un artículo publicado en *Art et Médecine*. París, abril de 1934.
- Fernández, Justino, *El arte moderno en México*. Porrúa, México, 1937.
- Fernández, Justino, *Prometeo. Ensayo sobre la pintura contemporánea*. Porrúa, México, 1945.
- Fernández, Justino, *Rufino Tamayo*. UNAM, México, 1948.
- Fernández, Justino, *Orozco, forma e idea* (2a. ed.). Porrúa, México, 1956.
- Fernández, Justino, "Proceso crítico del arte contemporáneo (Siglo XX)" en *El Hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*. UNAM, México, 1962.
- Finkelstein, Sidney, "Traguicheskaja sudbá muziki v SShA" (El trágico destino de la música en los Estados Unidos). *Sovietskaia muzika*, n. 11, Moscú, 1952.
- Finkelstein, Sidney, *Realism in Art*. Nueva York, 1954. (Traducción española: *Realismo en el arte*, Grijalbo, México, 1968.)
- Fischer, Ernst, "Die Mistifikation der Wirklichkeit". *Sinn und Form*, X/1, Berlín, 1958.
- Fischer, Ernst, "El problema de lo real en el arte moderno". *Eco*, n. 93, Bogotá, enero de 1958. Publicado originalmente en *Sinn und Form*, n. 3, Berlín, 1958.
- Fischer, Ernst, "Sobre el problema de la decadencia" en *Arte y coexistencia*. Peninsula, Barcelona, 1968.
- Floreas Olea, Víctor, "Tres entrevistas". *Universidad de México*, n. 8, abril de 1964. Entrevista a Lucien Goldmann

- sobre los problemas sociológicos de la novela.
- Flores Olea, Víctor, "El fuego sagrado (La enajenación de la nueva novela)" en *Marxismo y democracia socialista*. UNAM, México, 1969.
- Fomina, V. A., "Borba Plejanova protiv modernizma v iskusstve" (La lucha de Plejánov contra el modernismo en el arte). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1951.
- Forgach, L., *Hacia una definición estética del realismo socialista*. Budapest, 1962.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Fuster, Joan, *El descrédito de la realidad*. Seix Barral, Barcelona, 1957.
- Gan, Alexei, *Konstruktivizm* (El constructivismo). Tver, 1922.
- Garaudy, Roger, *L'itinéraire d'Aragon. Du surréalisme au monde réel*. Gallimard, París, 1961.
- Garaudy, Roger, *D'un réalisme sans rivages*. Plon, París, 1963.
- Garaudy, Roger, *Pour un réalisme du XXe siècle* (Dialogue posthume avec Fernand Léger). Bernard Grasset, París, 1968.
- García Maroto, Gabriel, "La revolución artística mexicana. Una lección". *Forma*, n. 4, México, 1927.
- García Maroto, Gabriel, "La obra de Diego Rivera". *Contemporáneos*, n. 1, México, junio de 1928.
- García, Ponce, Juan, "Sobre el realismo crítico de Lukacs". *Revista Mexicana de Cultura*, n. 3-4, México, marzo-abril de 1964.
- García Ponce, Juan, *Nueve pintores mexicanos*. Era, México, 1968. Introducción y estudios sobre Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Roger Von Gunten, Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas y Arnaldo Coen.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, "La pintura abstracta" en *El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica, Madrid, 1956.
- Georg Lukacs zum siebzigsten Geburtstag, Berlín, 1955. Testimonios de Thomas Mann, Arnold Zweig, Anna Seghers, Henri Lefebvre, y una antología de escritos de Lukacs.
- Georg Lukacs und der Revisionismus. Berlín, 1960. Recopilación de ensayos de varios autores.
- Gerratana, V., "Lukacs e i problemi del realismo". *Società*, n. 4, Roma, diciembre de 1953.
- Gorelov, *Filosofia konstruktivizm* (La filosofía del constructivismo). *Zvezdá*, n. 8, 1929.
- Gorodinski, V., "Prodolzhaem spor c polskim kollegoi" (Proseguimos la discusión con los colegas polacos). *Sovietskaia muzika*, n. 2, Moscú, 1958.
- Gorodinski, V., "Po povodu nekotoryj vystuplenij polskij kiritikov" (Con motivo de algunas manifestaciones de críticos polacos). *Sovietskaia muzika*, n. 2, Moscú, 1958.
- Goytisolo, Juan, *Problemas de la novela*. Seix Barral, Barcelona, 1959.
- Grigorescu, D., *El expresionismo*. Mariadanc, Bucarest, 1969 (en rumano).
- Grigoriev, M., *Sotsialisticheski realizm v borbe s modernizmom* (La lucha del realismo socialista con el modernismo). 1a. parte. Instituto de Cinematografía de la URSS, Moscú, 1965.
- Grischenko, A., *Krizis iskusstva i sovremennaja zhivopis* (La crisis del arte y la pintura actual). Moscú, 1917.
- Gropius, Walter, *Alcances de una arquitectura integral*. La Isla, Buenos Aires, 1956.
- Gropius, Walter, *La Nueva Arquitectura y la Bauhaus*. Lumen, Barcelona, 1966.
- Gutiérrez Alea, Tomás, "Donde se habla de lo moderno en el arte y se dicen cosas que no fueron dichas en el momento oportuno". *Cine Cubano*, III, n. 9, La Habana. Artículo complementario de su intervención en una mesa redonda sobre el tema *¿Qué es lo moderno en el arte?*
- Gutiérrez Pericás, Antonio, "Picasso y su lenguaje estético". *Realidad*, n. 13, Roma, abril de 1967.
- Hausenstein, V., "Ob ekspresionisme v zhivopisi" (Sobre el expresionismo en la pintura) en *Ekspresionizm* (El expresionismo). Moscú, 1923. Recopilación.
- Heller, Agnès, "L'esthétique de Gyorgy

- Lukacs". *L'Homme et la société*, n. 9, París, 1968.
- Herbert, Robert, L., *Modern Artists on Art*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1964. Escritos de Klee, Gabo, Malevich, Kandinsky y otros.
- Hess, Walter, *Documentos para la historia de la pintura moderna*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1959.
- Híjar, Alberto, "Siqueiros y la integración plástica". *Cuadernos de arquitectura*, n. 20, México.
- Ianosi, Ion, "The Sublime and the Monumental in Contemporary Literature". *Rumanian Review*, n. 1, Bucarest, 1964.
- Iofee, I., *Krizis sovremennogo iskusstva* (La crisis del arte moderno). Leníngrado, 1925.
- Ivaschenko, A., "El carácter popular de la literatura". *Literatura Soviética*, n. 10, Moscú, 1951.
- Jaworska, Wladyslaw, "Los críticos y el arte moderno". *Polonia*, n. 10 (74), Varsovia, 1960.
- Jouffroy, Jean-Pierre, "Le réalisme affaire collective". *La Nouvelle Critique*, n. 176, París, 1966.
- Jourdain, Francis, "Intelligence des formes". *Le Point*, XLIX, Souillac, Francia, septiembre de 1954.
- Kabalevsky, Dmitri, "Réflexions sur la musique moderne". *Recherches Internationales*, n. 13, París.
- Kabalevsky, Dmitri, "Chelovek v iskusstve" (El hombre en el arte). *Sovietskaia muzika*, n. 1, Moscú, 1955.
- Karaganov, A. V., "El realismo" en *Osnovy marksistsko-leninskoi estetiki* (Fundamentos de estética marxista-leninista). Moscú, 1960.
- Kedrina, Zoia, "The Innovatory Quality of Socialist Realist Literature". *Soviet Literature*, n. 1, Moscú, 1964.
- Kemenov, V. S., "Sobre el carácter objetivo de las leyes del arte realista" en *Nekotorye voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Algunos problemas de la estética marxista-leninista). Moscú, 1954. Recopilación de trabajos de varios autores.
- Kemenov, V. S., "Leninskaia kritika majizma i krizis sovremennogo burzhuaznogo iskusstva" (La crítica leninista del machismo y la crisis del arte burgués contemporáneo). *Voprosy filosofii*, n. 5, Moscú, 1959.
- Kemenov, V. S., "Estetika abstrakcionizma i teoria otositelnosti" (La estética del abstraccionismo y la teoría de la relatividad). *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1959.
- Kettle, Arnold, Reseña de *Studies in European Realism* de Georg Lukacs. *The Modern Quarterly*, vol. 6, n. 1, Londres, invierno 1950-1951.
- Kirstein, Lincoln, "Siqueiros: Painter and revolutionary". *Magazine of Art*, enero de 1944.
- Kiulikova, "The social essence of surrealism". *Soviet Review*, Moscú, febrero de 1961. Publicado originalmente en *Voprosy filosofii*, n. 6, Moscú, 1959.
- Kligender, Francis D., "Realism and Fantasy in the Art of Goya". *Modern Quarterly*, I, Londres, 1938.
- Kolpinski, I. D., "El desarrollo del realismo como contenido fundamental del desarrollo del arte" en *Ensayos de estética marxista-leninista*. 3a. parte, Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.
- Kopp, Anatole, "Sur les problèmes de l'architecture moderne". *La Nouvelle Critique*, n. 42, París, 1953.
- Kopp, Anatole, *Ville et révolution. Architecture et urbanisme des années vingt*. Anthropos, París, 1967.
- Kucherenko, G. A., "O metode realizma" (Sobre el método del realismo). *Voprosy filosofii*, n. 3, Moscú, 1961.
- Kuo Mo-jo, "Romanticism and Realism". *Peking Review*, Pekín, 15 de julio de 1958.
- Lamac, Miroslav, "Malevich le méconnu". *Cimaise*, n. 85-86, París, febrero-mayo de 1968.
- Lapoujade, R., "Le sens et le non sens de la peinture abstraite" en *Visages et perspectives de l'art moderne*. CNRS, París, 1956.
- Lebedev, A. K., *Protiv abstraktsionizma v iskusstve* (Contra el abstraccionismo en el arte). Moscú, 1963.
- Lefebvre, Henri, "Essai sur les arts poétiques modernes" en *Apologie du poète*. GLM, París, 1947.
- Lefebvre, Henri, *Pignon*. Falaise, París, 1956.
- Lefebvre, Henri, *Introduction à la modernité*. Minuit, París, 1962.

- Lévi-Strauss, Claude, *Arte, lenguaje, etnología*. Siglo XXI, México, 1968.
- Lifshits, Mijáil, "A propósito del artículo de Josip Vidmar 'De mi diario'". *Literatura Soviética*, n. 9 y 10, Moscú, 1957.
- Lizalde, Eduardo, "Lukacs perseguidor perseguido". A propósito del libro *Significación actual del realismo crítico. La cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, n. 115, México, 29 de abril de 1964.
- López Morales, Eduardo, "El problema del realismo". *El Caimán Barbudo*, n. 12, La Habana, marzo de 1967.
- Lowenfels, Walter, "On modernism in art", *New World Review*, abril de 1964.
- Ludz, Peter, "Marxismo y literatura. Introducción crítica a la obra de György Lukacs" en *Sociología de la literatura*. Península, Barcelona, 1966.
- Lukacs, Georg, *Significación actual del realismo crítico*. Era, México, 1963.
- Lukacs, Georg, "Entretien avec Antonin Liehn". *La Nouvelle Critique*, n. 156-157, París, 1964.
- Lukacs, Georg, *Ensayos sobre el realismo*. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1965.
- Lukacs, Georg, *Sociología de la literatura*. Edición original preparada por Peter Ludz. Península, Barcelona, 1966. Selección de textos de Lukacs.
- Lukacs, Georg, *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Lukacs, Georg, *La novela histórica*. Era, México, 1966.
- Lukacs, Georg, *Goethe y su época*. Grijalbo, Barcelona-México, 1968.
- MacIntyre, Alastair, "Marxist Mask and Romantic Face: Lukacs on Thomas Mann". *Encounter*, Londres, abril de 1965.
- Malevich, Kasimir, *O novij sistemaj v iskusstve* (Sobre los nuevos sistemas en el arte). Vitebsk, 1920.
- Malevich, Kasimir, *K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva* (Sobre el problema del arte representativo). Vitebsk, 1921.
- Malevich, Kasimir, *Ot Cesanna do supreme* (De Cézanne al suprematismo). Moscú, 1921. Traducción italiana en *Rasegna sovietica*, n. 1, 1965.
- Malevich, Kasimir, *Die Gegenstandlose Welt*. Bauhausbücher, t. XI. Albert Lange, Munich, 1927.
- Malevich, Kasimir, *Catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, al cuidado de P. Bucarelli y G. Garandente. Editalia, 1959.
- Manjarrez, Héctor, "Isaac Babel". *Revista Mexicana de Literatura*, n. 5-6, México, mayo-junio de 1965.
- Manjarrez, Héctor, "Peter Weiss (Marat y Sade en Charenton)". *Universidad de México*, n. 9, México, mayo de 1966.
- Manrique, Jorge Alberto, "¿Arte o no arte?" *Deslinde*, n. 1, UNAM, México, mayo-agosto de 1968.
- Mariátegui, José Carlos, *El artista y la época*. Amauta, Lima, 1959.
- Mariátegui, José Carlos, "Arte, revolución y decadencia" en *El artista y la época*. Amauta, Lima, 1959.
- Marinello, Juan, *Conversación con nuestros pintores abstractos*. Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 1960.
- Marino, Adrián, *Moderno, modernismo, modernidad*. Bucarest, 1969 (en rumano).
- Matsa, I., *Problemy judozhestvennoi kultury XX veka* (Problemas de la cultura artística del siglo xx). Iskusstvo, Moscú, 1969.
- Mendelson, M., *Sovremennyy amerikanski roman* (La novela norteamericana actual). Nauka, Moscú, 1964.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Unión, La Habana, 1967.
- Mittenzwei, W., "Die Brecht-Lukacs Debatte". *Sinn und Form*, 1, Berlín, 1967.
- Modernizm vrazdeben iskusstvu* (El modernismo es enemigo del arte). Introducción de P. S. Trofimov. Progress, Moscú, 1964. Recopilación de artículos de varios autores.
- Mondrian, P., *Arte plástico y arte plástico puro*. Leru, Buenos Aires, 1956.
- Moreno Galván, José Ma., "Velázquez contra Cézanne". *Cuadernos Hispano-americanos*, Madrid, septiembre de 1961.
- Moreno Galván, José Ma., *Autocrítica del arte*. Península, Barcelona, 1965.
- Moreno Galván, José Ma., "Picasso, pin-

- tor de la libertad". *Realidad*, n. 15, Roma, octubre de 1967.
- Moreno Galván, José Ma., *Pintura española. La última vanguardia*. Magius, Madrid, 1969.
- Motileva, T. L., "Ideologuichski smysl sporov o romane" (El sentido ideológico de las disputas sobre la novela). *Voprosy filosofii*, n. 9, Moscú, 1964.
- Mozhniagun, S. E., *Abstraksionizm-razrushenie estetiki* (El abstraccionismo es la destrucción de la estética). Sotsekguiz, Moscú, 1961.
- Munch, Hans, *Die gegenstandslose Kunst-ein Denkfehler*, 2a. ed. Eduard Vancura, Viena-Stuttgart, 1960.
- Myers, Bernard S., *Mexican Painting in Our Time*. Oxford University Press, Nueva York, 1956.
- Nedoshivin, G. A., "Problema realizma v iskusstve" (El problema del realismo en el arte) en *Ocherki teorii iskusstva* (Ensayos de teoría del arte). Iskusstvo, Moscú, 1953.
- Nedoshivin, G. A., "Il concetto di realismo nell'estetica sovietica". *Rassegna sovietica*, n. 7, 1954.
- Neruda, Pablo, "Ante la muerte del escultor Alberto, Pablo Neruda habla del realismo en el arte". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 66, México, 22 de mayo de 1963.
- O'Gorman, Juan, *El arte "artístico" y el arte "útil"*. México, 1934. Folleto. Conferencia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el 9 de junio de 1933.
- Oles, H., "Bertolt Brecht-Probleme. Ein Kritischer Literaturbericht". *Wort und Wahrheit*, a. XIII, Viena, 1958.
- Olmos, Francisco, "La novela nueva: su presente y porvenir". *Universidad de México*, n. 5, México, enero de 1961.
- Orozco, José Clemente, "New world, new races and new art". *Creative Art*, n. 4, Nueva York, 1 de enero de 1929.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*. Occidente, México, 1945.
- Orozco, José Clemente, *Textos de Orozco*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1955.
- Paz, Octavio, "Tamayo en la pintura mexicana". *Novedades*, México, 21 de enero de 1951.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*. 1a. ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- Paz Octavio, *Tamayo*. UNAM, México, 1959.
- Paz, Octavio, *Marcel Duchamp*. Era, México, 1968.
- Pekarek, Vazlav, *Literatura y realidad*. Praga, 1962. (En checo.)
- Petrov, S. M., *Realizm* (El realismo). Prosvetchenie, Moscú, 1964.
- Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design*. Penguin Books, Harmondsworth, 1960.
- Phillips, William, "Sensibility and Modern Poetry". *Dynamo* I iii, verano de 1934.
- Picasso, Pablo, "La pintura contemporánea". *Futuro*, n. 3, México, 1 de enero de 1934.
- Pimenova, T. M., "Gnoseoleguicheskie korni abstraksionizma" (Las raíces ideológicas del abstraccionismo). *Filosofskie nauki*, n. 5, Moscú, 1963.
- Pintura actual: México, 1966*. Artes de México y del mundo. México, 1966.
- Pintura contemporánea en México*, La. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, abril de 1934.
- Pintura mural de la Revolución Mexicana: 1921-1960*. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1960.
- Pintura mural mexicana, La. Artes de México*, n. 5-6, México, 1954.
- Pintura social en México*, La. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1938.
- Poggioli, R., *Teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- Posada, Francisco, "Vanguardia y arte realista". *Eco*, t. XV, n. 85-86, Bogotá.
- Problemy realizma* (Problemas del realismo). Instituto de Literatura Mundial "Gorki" de la Academia de Ciencias de la URSS. Materiales de discusión sobre el realismo en la literatura universal, celebrada en Moscú del 12 al 18 de abril de 1967.
- Puni, Nikolai, *Sovremennaiia zhivopis* (La pintura actual). Berlín, 1923.
- "Puti i perspektivy sovremennoi muziki" (Caminos y perspectivas de la música contemporánea). *Sovietskaia*

- muzika*, n. 1, 2 y 4, Moscú, 1957. Encuesta de la revista.
- "¿Qué es lo moderno en el arte?" *Cine Cubano*, III, n. 9, La Habana. Mesa redonda con la participación de Armand Satti, Tomás Gutiérrez Alea, Kurt Maetzig, Andrzej, Mijail Kalatozov, Julio García Espinosa, Vladimir Cech y Jorge Fraga.
- Rabell, Malkah, "La vanguardia y el público". *El Día*, México, 18 de mayo de 1970.
- Raffa, Piero, *Vanguardismo y realismo*. Cultura Popular, Barcelona, 1968.
- Ramos, Samuel, "La estética de Diego Rivera" en *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. INBA, México, 1951.
- Ramos, Samuel, *Diego Rivera*, UNAM, México, 1958.
- Razumny, V. A., *Problema tipicheskogo v estetike* (El problema de lo típico en la estética). Gospolitizdat, Moscú, 1955.
- Read, Herbert, "Picasso and the marxists". *The London Mercury*, Londres, 1934.
- Read, Herbert, *The Philosophy of Modern Art*. Horizon Press, Nueva York, 1953.
- Read, Herbert, *Art Now*. Faber, Londres, 1960.
- Reed, Alma, *The Mexican Muralists*. Crown Publishers, Nueva York, 1960.
- Reiman, Paul, *Über realistischen Kunstansfassung*. Dietz Verlag, Berlín, 1949.
- Renau, José, "Sobre la problemática actual de la pintura". *Realidad*, n. 3 y 5, Roma, septiembre-octubre de 1964 y mayo de 1965. Crítica del ensayo de F. Claudin, "La revolución pictórica de nuestro tiempo". *Realidad*, n. 1, Roma, septiembre-octubre-1963.
- Revai, Jozsef, "Die Lukacs-Diskussion des Jahres 1949" en *Georg Lukacs und der Revisionismus*. Berlín, 1960. Recopilación.
- Revue, José, *El realismo en el arte*. México, 1956.
- Rey, Robert, *Contre l'art abstrait*. Flammarion, París, 1957.
- Rieser, Max, "El realismo en estética". *Rivista di estetica*, I, Padua, 1965.
- Ripellino, A. M., *Maiakonski e il teatro russo d'avanguardia*. Einaudi, Turín, 1959.
- Rivera, Diego, "Autobiografía". *El Arquitecto*, México, marzo-abril de 1926.
- Rivera, Diego, "Verdadera, actual y única expresión del pueblo mexicano". *La Sierra*, Lima, Perú, n. 9, septiembre de 1927.
- Rivera, Diego, "The Revolution in Painting". *Creative Art*, Nueva York, n. 1, enero de 1929.
- Rivera, Diego, "The Revolutionary Spirit in Modern Art". *Modern Quarterly*, n. 3, Baltimore, otoño de 1932.
- Rivera, Diego, "What is Art for?" *Modern Monthly*, Nueva York, n. 5, junio de 1933.
- Rivera, Diego, "The Stormy Pretel of American Art on his Art". *Studio*, Londres, julio de 1933. [También en *London Studio*, n. 28, Nueva York, julio de 1933.]
- Rivera, Diego, "Architecture and Mural Painting". *Architectural Forum*, Nueva York, enero de 1934.
- Rivera, Diego, "Lo que opina Diego Rivera sobre la pintura revolucionaria". *Octubre*, México, 1935.
- Rivera, Diego, "Dynamic Detroit". *Creative Art*, Nueva York, n. 4, abril de 1939.
- Rivera, Diego, "Pintura mural y arquitectura". *Arquitectura*, n. 74, La Habana, septiembre de 1939.
- Roditi, *Dialogues on Art*. Secher & Warburg, Londres, 1960.
- Rodríguez, Antonio, "¿México tendría hoy una escuela de pintura propia, de haber seguido la ruta de Tamayo?". *El Nacional*, México, 30 de junio de 1948.
- Rodríguez, Antonio, *Diego Rivera*. Ediciones de Arte, México, 1948.
- Rodríguez, Antonio, "¿El abandono de su tradicional plataforma ideológica servirá a la pintura mexicana?". *Espacios*, México, invierno de 1948-1949.
- Rodríguez, Antonio, "Diego Rivera, pintor del pueblo mexicano" en *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. INBA, México, 1951.
- Rodríguez, Antonio, "Tamayo: un gran artista mutilado por una estética falsa". *El Nacional*, México, 6 de junio de 1951.
- Rodríguez, Antonio, "Una nueva era: la

- de la arquitectura emparedada", *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, n. 406, México, 5 de abril de 1970.
- Rodríguez, Antonio, "El muralismo adquiere nueva dimensión", *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, n. 412, México, 17 de mayo de 1970.
- Rodríguez, Ida, "Nacimiento (y muerte) del 'nuevo realismo'", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 71, México, 26 de junio de 1963.
- Rodríguez, Ida, "La crisis creativa. Búsqueda en torno a la integración de las artes", *Deslinde*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, n. 1, UNAM, México, mayo-agosto de 1968.
- Roig, Joan, "Realismo y formalismo". *Rueda Ibérico*, n. 1, París, junio-julio de 1965.
- Rollin, Jean, "Démystifier l'art abstrait". *La Nouvelle Critique*, n. 87-88, París, 1957.
- Rollin, Jean, "L'école de Paris à l'heure de l'abstraction". *La Nouvelle Critique*, n. 91, París, 1957.
- Rollin, Jean, "Kandinsky et la soumission des abstraits". *La Nouvelle Critique*, n. 93, París, 1958.
- Romero Brest, Jorge, *La pintura europea contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, México, 1952.
- Romero Brest Jorge, *Qué es el arte abstracto*, 3a. ed. Columba, Buenos Aires, 1962.
- Rosenberg, Harold, *The tradition of the New*. McGraw Hill, Nueva York, 1960.
- Rosenberg, Harold, "The Third Dimension of Georg Lukacs". *Dissent*, Nueva York, otoño de 1964.
- Rubert de Ventós, Xavier, *El arte ensimismado*. Ariel, Barcelona, 1963.
- Rubert de Ventós, Xavier, "Abstracción y Pop Art". *Revista de Occidente*, Madrid, enero de 1965.
- Rubert de Ventós, Xavier, "Formalismo y trivialización del arte", *Convivium*, n. 23, agosto de 1967.
- Rubert de Ventós, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1969.
- Rubin, M., "Est li buduschee u atonalnoi muziki?" (¿Tiene porvenir la música atonal?), *Sovietskaia musika*, n. 8, Moscú, 1956.
- Ryzkin, I., "Arnold Schoenberg —likvidator muziki" (Arnold Schoenberg, liquidador de la música), *Sovietskaia muzika*, n. 8, Moscú, 1949.
- Salinari, Carlos, "Marxismo e critica letteraria in un libro di Lukacs". *Rinascita*, n. 11, Roma, 1953.
- Salinari, Carlos y otros, "Problemi del realismo in Italia". *Il Contemporaneo*, febrero y marzo de 1959.
- Sanjuán, Pedro, "Música nueva", *Contemporáneos*, n. 17, México, octubre de 1929.
- Santo, I., *La realidad y el drama en Occidente*. Budapest, 1962 (en húngaro).
- Sartre, Jean-Paul, *Situations I*. Gallimard, París, 1947. Artículos publicados antes de 1945 sobre Faulkner, Dos Passos, Mauriac, Giraudoux, Camus, Blanchot, Bataille, Parain y Ponge.
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*. Gallimard, París, 1947. (Col. Idées, 1963.)
- Sartre, Jean-Paul, "La recherche de l'Absolu" en *Situations III*. Gallimard, París, 1949. Sobre Giacometti.
- Sartre, Jean-Paul, "Les mobiles de Calder" en *Situations III*. Gallimard, París, 1949.
- Sartre, Jean-Paul, "Préface à René Leibowitz, *L'Artiste et sa conscience*. 1950" en *Situations IV, Portraits*. Gallimard, París, 1964.
- Sartre, Jean-Paul, *Situations IV, Portraits*. Gallimard, París, 1964. Textos sobre Giacometti, Lapoujade, André Masson y Wols.
- Sartre, Jean-Paul, "Sobre el realismo". *Pueblo y Cultura*, n. 29, La Habana, noviembre de 1964. Entrevista a Sartre para la revista *Clarté*.
- Sastre, Alfonso, *Anatomía del realismo*. Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Schapiro, Meyer, "Nature of Abstract Art". *Marxist Quarterly*, I. Nueva York, 1937.
- Schapiro, Meyer, "The patrons of revolutionary art". *Marxist Quarterly*, III, Nueva York, octubre-diciembre de 1937.
- Scherer García, Julio, *La piel y la entraña (Siqueiros)*. Era, México, 1965.
- Schraguin, B., "Estetika modernizma i

- krizis zhivopisii" (La estética del modernismo y la crisis de la pintura). *Voprosy estetiki*, vol. 6, Moscú, 1964.
- Schteimpress, B., "Raspad garmonii v muzike modernizma" (La disolución de la armonía en la música del modernismo). *Sovietskaia muzika*, n. 10, Moscú, 1948.
- Seuphor, Michel, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*. Maeght, París, 1949.
- Seuphor, Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite*. Hazan, París, 1957.
- Shimunek, E., *Estética del desarrollo de la música contemporánea*. Bratislava, 1960.
- Shólojov, Mijáil, "Discurso en Estocolmo". *Realidad*, n. 8, Roma, 1966.
- Sillen, Samuel, "The basis of Socialist Realism". *Daily Worker*, suplemento, Nueva York, 14 y 21 de abril de 1946.
- Siqueiros, David A., "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". *Vida Americana*, n. 1 (y único), Barcelona, 1921. Conocidos también como "Manifiesto de los Plásticos de América". Incluidos como apéndice en: Raquel Tibol, *Siqueiros, introductor de realidades*. UNAM, México, 1961.
- Siqueiros, David A., "Un llamamiento a los plásticos argentinos". *Crítica*, Buenos Aires, 2 de junio de 1933.
- Siqueiros, David A., "Plástica dialéctico-subversiva". *Contra* (La revista de los francotiradores), Argentina, 1933.
- Siqueiros, David A., "Un ensayo de pintura colectiva". *Romance*, n. 4, México, marzo de 1940.
- Siqueiros, David A., *No hay más ruta que la nuestra*. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo. Impreso en los talleres gráficos n. 1 de la SEP. México, 1945.
- Siqueiros, David A., "Hacia una nueva plástica integral". *Espacios*, n. 1, México, septiembre de 1948.
- Siqueiros, David A., *El muralismo de México*. Ed. Mexicanas, México, 1950.
- Siqueiros, David A., "Hacia el realismo en las artes plásticas". *Cuadernos de Arquitectura*, n. 20, México. Conferencia sustentada el 2 de junio de 1954.
- Siqueiros, David A., *Siqueiros*. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964.
- Siqueiros, David A., *El nuevo realismo mexicano. Integración plástica*. Voz viva de México, Serie Testimonios Políticos, UNAM, México, 1966. Presentación por Justino Fernández. Cronología de la vida y la obra por Alberto Híjar.
- Siqueiros, David A., *A un joven pintor*. Empresas editoriales, México, 1967.
- Stroikov, Atanas, *Kritika abstraktnogo iskusstva i ego teory* (Crítica del arte abstracto y de sus teorías). *Iskusstvo*, Moscú, 1964.
- Stolianinov, I. F., "Marksistsko-leninskaja estetika i sovremenny abstraksionizm v iskusstve" (La estética marxista-leninista y el abstraccionismo actual en el arte). *Filosofskie nauki*, n. 3, Moscú, 1963.
- Suárez, Luis, *Confesiones de Diego Rivera*. Era, México, 1962.
- Suchkov, B., *Istoricheskie sudbi realizma. Razmyslenia o tvorcheskom metode* (Vicisitudes históricas del realismo. Reflexiones sobre un método creador). *Sovietski pisatel*, Moscú, 1967.
- Summers, Marion, "Art Today", *Daily Worker*, Nueva York, 6 de marzo de 1946.
- Summers, Marion, "Decadence in Art". *Daily Worker*, Nueva York, 9 de junio de 1946.
- Summers, Marion, "Abstract Art: Highway or Dead End?". *Daily Worker*, Nueva York, 12, 16, 20 y 23 de junio de 1946.
- Summers, Marion, "Realism, Handmaiden of Progress". *Daily Worker*, Nueva York, 14 y 21 de julio de 1946.
- Summers, Marion, "Post-War Picasso". *Daily Worker*, Nueva York, 9 de febrero de 1947.
- Summers, Marion, "The Prospects For Social Art". *Daily Worker*, suplemento, Nueva York, 23 de febrero de 1947.
- Summers, Marion, "Defining Abstract

- Art". *Daily Worker*, suplemento, Nueva York, 12 de junio de 1947.
- Tamashin, L. F., "K voprosu o realizme" (Sobre el problema del realismo). *Voprosy filosofii*, n. 1, Moscú, 1957.
- Tapie, Michel, *Un Art autre*. París, 1952.
- Tapie, Michel, *Esthétique en devenir*. Barcelona, 1956.
- Testimonios sobre Diego Rivera*. UNAM, México, 1950.
- Thomson, Oscar, "Modern Painting". *Modern Quarterly*, Londres, invierno de 1951-1952.
- Tibol, Raquel, *Siqueiros, introductor de realidades*. UNAM, México, 1961.
- Torre, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925.
- Torriente, Loló de la, "El mensaje de Diego Rivera: muralista y pintor del pueblo". *Bohemia*, n. 38, La Habana, 29 de diciembre de 1946.
- Torriente, Loló de la, "Conversación con David Alfaro Siqueiros sobre la pintura mural mexicana". *Cuadernos Americanos*, n. 6, México, noviembre-diciembre de 1947.
- Toti, G., "Il risarcimento marxista della poesia". *Quartiere*, n. 19, 1964.
- Tsung Pai-Hua, "Abstraction and Reality in Chinese Art". *Chinese Literature*, Pekín, diciembre de 1961.
- Tzara, Tristan, *El surrealismo de hoy*. Alpe. Buenos Aires, 1955.
- Vailland, Roger, *Le surrealisme contre la révolution*. París, 1948.
- Vanslov, V., *Ob otrazheni deistvoitelnosti v muzika* (Sobre el reflejo de la realidad en la música). Muzguiz, Moscú, 1953.
- Varos, Marian, *Lo teoría del realismo en el arte representativo*. Bratislava, 1961.
- Viallet, F. A., "Compréhension et incompréhension de l'art abstrait". *Cimaise*, París, abril de 1959.
- Vidmar, Josep, "Le réalisme et la fantaisie". *Questions Actuelles du Socialisme*, n. 27, París, 1954.
- Vinaver, M., "Stanislavski et Brecht". *Théâtre populaire*, n. 32, París, octubre-diciembre de 1958.
- Vinogradov, I. I., "Vtoraja realnost' iskusstva i sovremennania estetiche-
skaia mifologuia" (La "segunda realidad" del arte y la actual mitología estética). *Voprosy filosofii*, n. 3 y 4, Moscú, 1966.
- Volavka, V., *Sobre el arte moderno*. Praga, 1961. (En checo.)
- Volker, K., "Brecht und Lukacs. Analyse einer Meinung-sverschiedenheit". *Kursbuch*, n. 7, septiembre de 1966.
- Vtoroi Vsesoiuzny s'edz sovietskij pisateli. *Stenograficheski otchiot* (Segundo Congreso de Escritores Soviéticos. Actas taquigráficas). Moscú, 1956.
- Wallis, Mieczyslaw, "The Origins and Foundations of Non-Objective Painting". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX, Cleveland, 1960.
- Wellek, R., "The Concept of Realism in Literary Scholarship" en *Concepts of Criticism*. New Haven, 1963.
- Wenziner, Germain, "El pensamiento en la obra de Diego Rivera" en *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. INBA, México, 1951.
- Westheim, Paul, "David Alfaro Siqueiros". *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 3 de octubre de 1950.
- Williams, R., "El realismo e il romanzo contemporaneo". *Nuova Corrente*, n. 16, 1959.
- Wolfe, Bertrand D., "Diego Rivera, su vida, su obra y su época." *Ercilla*, Santiago de Chile, 1941.
- Xirau, Ramón, "Lukacs ¿realista de la irrealidad?" *Revista Mexicana de Literatura*, n. 3-4, México, marzo-abril de 1964.
- Yakimenko, L., "El escritor y la vida". *Literatura Soviética*, n. 11, Moscú, 1957.
- Zatonsky, D. V., *Franz Kafka i problemy modernizma* (Franz Kafka y los problemas del modernismo). Vyschaia shkola, Moscú, 1965.
- Zeldovich, M. G., *Voprosy teorii realizma. O printsipe sotsialnosti v realizmicheskoi literature* (Problemas de la teoría del realismo. Sobre el principio de la socialidad en la literatura realista). Universidad Gorki de Jarkov. Jarkov, 1958.
- Zinguer, E. A., *Sotsialisticheski internacionalizm i problema natsionalnoi form v sovremennoi iskusstve* (El interna-

cionalismo socialista y el problema de la forma nacional en el arte contemporáneo). *Iskusstvo*, Moscú, 1962.

IX. ARTE Y CAPITALISMO

- Adorno, Theodor W., "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1938.
- Adorno, Theodor W., "La industria cultural". *Revista Mexicana de Literatura*, n. 1-2, México, enero-febrero de 1965.
- Aptheker, H., ed., *Marxism and Alienation*. A Symposium. Humanities Press, Nueva York, 1965.
- Batis, Huberto, "Hostilidad al Arte (punto)". *Heraldo cultural*, suplemento de *El Heraldo*, n. 24, México, 24 de abril de 1966. Crítica de las tesis de A. Sánchez Vázquez en *Las ideas estéticas de Marx* [Era, México, 1965].
- Batrakova, Svetlana, "La sociedad y la personalidad del artista". *Ciencias sociales contemporáneas*, Academia de Ciencias de la URSS, n. 1, Moscú, 1970.
- Burke, Kenneth, "The nature of Art under Capitalism". *Nation*, 13 de diciembre de 1933.
- Cases, Daniel, "Prefacio" a W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua reproducibilità*. Einaudi, Turín, 1966.
- Dalton, Roque, "Literatura e intelectualidad: dos concepciones". *Casa de las Américas*, n. 57, La Habana, noviembre-diciembre de 1969.
- Dalton, Roque, "El boom, la ideología y la poesía". *El Caimán Barbudo*, n. 39, La Habana, junio de 1970.
- Davydov, Y., *Iskusstvo i elite* (El arte y la élite). Moscú, 1966.
- Denisova, L. F., "Realizm v iskusstve i problema otchuzdenia" (El realismo en el arte y el problema de la enajenación). *Voprosy filosofii*, n. 11 y 12, Moscú, 1966.
- Díaz Plaja, Guillermo, *El oficio de escribir*. Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- "Diego Rivera's Mural in Rockefeller Center rejected". *Newsweek*, Nueva York, 20 de mayo de 1933.
- Dmitrieva, N. A., "El arte en la época del capitalismo" en *Osnovy marksistko-leninskoi estetiki* (Fundamentos de estética marxista-leninista). Moscú, 1960.
- Eco, Umberto, "El mito del Superman". *Archivio de Filosofia*, Padova, 1962.
- Eco, Umberto, Friedman y otros, *Los efectos de la comunicación de masas*. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Culture ou mise en condition?* Julliard, París, 1965.
- Enzensberger, Hans Magnus, "Lugares comunes de la nueva literatura". *Unión*, n. 3, La Habana, 1969.
- Finkelstein, Sidney, "The artistic expression of alienation" en *Marxism and Alienation*. Humanities Press, Nueva York, 1965.
- Fischer, Ernst, "Arte y capitalismo" en *La necesidad de arte*. Unión, La Habana, 1964.
- Garaudy, Roger, "Sur la condition matérielle et morale des artistes plasticiens". *La Nouvelle Critique*, París, enero de 1949.
- Gaudibert, Pierre, "La marché de la peinture contemporaine et la crise". *La Pensée*, París, octubre de 1965.
- Gaudibert, Pierre, "Champ culturel et formation artistique" en J. Cassou y otros: *Art et contestation*. Bruselas, 1968.
- Grosz, G., "L'art et la société bourgeoise". *Dossiers Partisans*, Maspero, París, primer trimestre, 1967.
- Handel, Leo A., *Hollywood Looks at Its Audience*. University Illinois Press, 1950.
- Hogarth, Paul, "The Artist and Reality". *Ark*, n. 3, octubre de 1951.
- Kligender, Francis, D., *Art and Industrial Revolution*. Londres, 1947.
- Kolpinski, I. D., "El arte en la época capitalista" en *Ensayos de estética marxista-leninista*. Pueblo Unidos. Montevideo, 1961, 3a. parte, cap. II.
- Lande, J., *La peinture moderne et le publique*. Entretiens d'Arras, París, 1956.
- Langford, Howard D., "The imagery of alienation" en *Marxism and Alienation*. Humanities Press, Nueva York, 1965.
- Lazarsfeld, Paul F., y Robert K. Merton, "Mass Communication. Popular

- Taste and Organized Social Action" en L. Bryson, ed., *The Communication of Ideas*. Nueva York, 1948
- Lukacs, Georg, "¿Tribuno del pueblo o burócrata?". *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Mc Causland, Elizabeth, "The effect of the art market on freedom of expression", *Papers of the League of American Writers*. Discurso pronunciado en el IV Congreso de Escritores Norteamericanos, 1941.
- Mc Luhan, M., *Understanding Media*. The New American Library, Nueva York, 1964.
- Mc Luhan, M., *The Medium is the message*. Bantam Books, Nueva York, 1967.
- Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*. Joaquín Mortiz, México, 1968.
- Matsa, I., *Iskusstvo espoji zrelogu kapitalizma* (El arte de la época del capitalismo maduro). Moscú, 1929.
- "Mexican Artists against Rockefeller". *New Republic*, v. 78, Nueva York, 4 de abril de 1934.
- Moulin, *Le marché de la peinture en France*. París, 1967.
- Pach, Walter, "Rockefeller, Rivera and art". *Harper's*, v. 157, Nueva York, septiembre de 1933.
- Packard, Vance, *The hidden persuaders*. Cardinal Books, Nueva York, 1958.
- Pajitnov, L. "O mieste iskusstva v deistvitelnosti" (Sobre el lugar del arte en la realidad). *Voprosy estetiki*, n. 6, Moscú, 1964.
- Powdermaker, Hortense, *Hollywood: The Dream Factory*. Little Brown, Boston, 1950.
- Read, Herbert, *Arte y alienación*. Proyección, Buenos Aires, 1969.
- Rivera, Diego, "El caso del Centro Rockefeller". *Revista de Revistas*, México, julio de 1933.
- Roca, Albert, "Los 'Comics'". *Realidad*, n. 4, Roma, noviembre-diciembre, 1964.
- Rodríguez Lozano, Manuel, "Galerías de arte y mercaderes". *Hoy*, México, 30 de octubre de 1943.
- Rouge, Jean "À propos du marché de la peinture". *La Nouvelle Critique*, n. 150, París, noviembre de 1963.
- Rouge, Jean, "À propos de marché, à propos de peinture". *La Nouvelle Critique*, n. 153, París, 1964.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "El destino del arte bajo el capitalismo" en *Las ideas estéticas de Marx*. Era, México, 1965.
- Sinclair, Upton, *Money writers*. 1927.
- Siqueiros, David A., "En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea". *El Machete*, n. 5, mayo de 1924.
- Soloviev, E. Y., "K. Marks o vrazhdebnosti kapitalizma iskusstvu" (Marx y la hostilidad del capitalismo al arte). *Voprosy filosofii*, n. 5, Moscú, 1958.
- Summers, Marion, "Abstract Art and Bourgeois Culture". *Daily Worker*, Nueva York, 2 de enero de 1947.
- Summers, Marion, "Problems of the social artist". *Daily Worker*, Nueva York, 7, 14 y 21 de abril de 1947.
- "Walls and Ethics: has the owner of a work of art the right to destroy it?". *Art Digest*, n. 11, Nueva York, 1 de marzo de 1934. Con motivo de la destrucción del mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center.
- Xirau Ramón, Cardoza y Aragón Luis y Sánchez Vázquez Adolfo, "¿Es el capitalismo hostil al arte?". *Universidad de México*. n. 7, marzo de 1966. Discusión de "El destino del arte bajo el capitalismo", segunda parte del libro de A. Sánchez Vázquez. *Las ideas estéticas de Marx* [Era, México, 1965].

X. ARTE Y SOCIALISMO

- Abalkin, N., "Stanislavski y el teatro". *Literatura soviética*, n. 12, Moscú, 1951.
- Abalkin, N., *Sistema Stanislavskogo y sovietski teatr* (El sistema de Stanislavski y el teatro soviético). Iskusstvo, Moscú, 1954.
- "Against Dogmatism and Vulgarization in Literature and the Arts". *Current Digest of the Soviet Press*, Nueva York, 29 de julio de 1964. Editorial de la revista *Kommunist*, de Moscú, contra la política china en el terreno del arte y la literatura.

- Aguirre, Mirta, "Periódico Hoy: 'Aclaraciones'". *Cuba Socialista*, n. 34, La Habana, junio de 1964.
- Albert-Levin, Marc, "Du futurisme russe au lendemain d'octobre en passant par Maiakovski". *Cimaise*, n. 85-86, París, febrero-mayo de 1968.
- Alcides Pérez, Rafael, "Arte y literatura revolucionaria". *La Gaceta de Cuba*, n. 26, La Habana, septiembre de 1963.
- "Algunos problemas de la lucha ideológica". *Realidad*, n. 7, Roma, noviembre de 1965 (Editorial).
- Alomá, Orlando, Álvarez Conesa, Sigifredo y otros: "Nos pronunciamos". *El Caimán Barbudo*, suplemento cultural de *Juventud Rebelde*, n. 1, La Habana, 1966. Documento firmado por los jóvenes poetas Orlando Alomá, Sigifredo Álvarez Conesa, Iván Gerardo Campanioni, Víctor Casaus, Félix Contreras, Froilán Escobar, Félix Guerra, Rolen Hernández, Luis Rogelio Noguera, Helio Oravio, Guillermo R. Rivera y José Yanes, en el que definen el contenido de su labor poética dentro de la Revolución.
- Alomá, Orlando, "El nuevo trato". *El Caimán Barbudo*, La Habana, enero de 1967.
- Altman, Natan, "Futurizm i proletarskoe iskusstvo" (El futurismo y el arte proletario). *Iskusstvo Kommuny*, n. 2, Moscú, 15 de diciembre de 1915.
- Alvard, Julien, "Antoine et Virginie". *Cimaise*, n. 85-86, París, febrero-mayo de 1968. Diálogo con Virginie, esposa de Antoine Pevsner.
- Álvarez, Federico, "Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin". *Cine Cubano*, n. 54-55, La Habana.
- Álvarez, Santiago, "Cultura y medios masivos de comunicación". *Cine Cubano*, n. 49-51, La Habana. Ponencia presentada en el Congreso Cultural de La Habana, febrero de 1968.
- Ambrogio, Ignazio, "Il dibattito letterario nell'URSS". *Società*, Roma, julio-agosto de 1959.
- Anassimov, I., "Le réalisme socialiste dans la littérature mondiale". *La Nouvelle Critique*, n. 61, París, 1955.
- Anastasev, A., *MSAT v borbe c formalizmom* (El Teatro de Arte en la lucha contra el formalismo). *Iskusstvo*, Moscú, 1953.
- Andreev, Y., *Revolutsia i literatura. Otobrazhenie Oktjabrskoi revolutsii i grazhdanskoi volny v russkom literaturne 20-30-j gg* (La revolución y la literatura. La imagen de la Revolución de Octubre y de la guerra civil en la literatura rusa de los años 20-30). Instituto de Literatura Rusa. Nauka, Leningrado, 1969.
- Antuña, Vicentina, "Los escritores cubanos y la revolución". *La Gaceta de Cuba*, n. 10, La Habana, diciembre de 1962.
- Apresian, G. Z., "V. I. Lenin o sviaz iskusstva s narodnoi zhisnim" (V. I. Lenin y las relaciones del arte con la vida del pueblo). *Voprosy filosofii*, n. 1, Moscú, 1957.
- Apresian, G. Z., "O edinstve sotsialisticheskogo soderzhania i natsionalnoi formi v sovietskom iskusstve" (Sobre la unidad del contenido socialista y la forma nacional en el arte soviético). *Voprosy filosofii*, n. 8, Moscú, 1958.
- Aragon, Louis, *Pour un réalisme socialiste*. Denoël, París, 1935.
- Aragon, Louis, *Littératures soviétiques*, Denoël, París, 1955.
- Architecture et urbanisme en URSS. À l'occasion du voyage d'études et des réunions d'architectes organisés en URSS et à Prague*. París, septiembre de 1932.
- Arhitektura SSSR, 1917-1947* (La arquitectura de la URSS de 1917 a 1947). *Arhitektura SSSR*, n. 17-18, Moscú, 1947. Número especial de la revista de la Asociación de Arquitectos Soviéticos.
- Art in the URSS. The Studio*, n. especial. Londres y Nueva York, otoño de 1935.
- Arte e letteratura nell'URSS*. Edizioni Sociali, Milán, 1950.
- Arvatov, Boris, "Na putiaj k proletarskomu iskusstvu" (En el camino del arte proletario). *Pechat i revolutsia*, I, Moscú, 1922.
- Arvatov, Boris, *Ob agitatsionnom i proizvodstvennom iskusstve* (Sobre el arte de agitación y productivo). Moscú, 1930. Recopilación de folletos sobre los problemas del arte en la Unión Soviética en los años 1921-1923.

- Astrow, Wladimir, "Por una nueva literatura rusa". *Revista de Occidente*, n. XXXIV, Madrid, abril-mayo-junio de 1926.
- Averbach, L., "Proletarian Literature and the Peoples of the Soviet Union; for the Hegemony of Proletarian Literature". *Literature of the World Revolution*, n. 5, Moscú, 1931.
- Ávila, Leopoldo, "Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba". *Verde Olivo*, La Habana, 24 de noviembre de 1968.
- Ávila, Leopoldo, "El pueblo es el forjador, el defensor y sostén de la cultura". *Verde Olvido*, La Habana, 1 de diciembre de 1968.
- Azcárate, Manuel, "Octubre y algunos problemas culturales". *Realidad*, n. 15, Roma, octubre de 1967.
- Badovici, Jean, *L'architecture russe en URSS*. Vol. I, "Le mouvement constructif russe"; vol. II, "Le mouvement architectural en URSS"; vol. III, "Salles de spectacle, le moment héroïque de l'architecture moderne en URSS". Morancé, París, 1928, 1930 y 1933.
- Baeza, Ricardo, "El Nuevo Teatro de la Rusia Sovietista". *Revista de Occidente*, n. X, Madrid, junio de 1924.
- Bakinski, Viktor, *Maiaakovsky v borbe za sotsialisticheskoi realizm, 1918-1923*. Sovietski Pisatel, Leningrado, 1953.
- Baragaño, José A., "El absurdo y la rebeldía del escritor". *Lunes de Revolución*, La Habana, n. 45, 1 de febrero de 1960.
- Bardin, I., "Ideologuicheskaia platforma konstruktivizm" (La plataforma ideológica del constructivismo). *Na literaturnom postu*, IX, X, 1929.
- Barga, Corpus, "Diálogo sobre el teatro judío de Moscú y el teatro chino de La Habana". *Revista de Occidente*, n. LXII, Madrid, agosto de 1928.
- Barr, A. H., "Notes on Russian Architecture". *The Arts*, n. I, 1929.
- Beiträge zum sozialistischen Realismus, *Grundsätzliches über Kunst und Literatur*. Berlín, 1953.
- Berger, John "Problems of Art Socialist". *Labour Monthly*, Londres, marzo y abril de 1961.
- Berger, John, *Art and Revolution*. Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR. Pantheon Books, Nueva York, 1969.
- Beskin, Osip, "The Place of Art in the Soviet Union". *American Russian Institute Publication*, n. 2, mayo de 1936.
- Bialik, "Porá nachinat!" (Ya es hora de empezar). *Inostrannaia literatura*, n. 2, Moscú, 1957. Réplica al artículo de Krzystof-T. Toeplitz, "El crepúsculo de los profetas".
- Blake, Patricia y Max Hayward, *Dissident Voices in Soviet Literature*. Pantheon Books, Nueva York, 1962.
- Bloch, Jean Richard. "Paroles à un Congrès soviétique". *Europe*, París, 15 de noviembre de 1934.
- Bogdanov, A., "Proletary poetry" (La poesía proletaria). *Labour Monthly*, Londres, mayo y junio de 1923.
- Bogdanov, A., *O proletarskoi kulture* (Sobre la cultura proletaria). Moscú, 1924.
- Borev, Yuri, "Henri Lefebvre et le réalisme socialiste". *La Nouvelle Critique*, n. 97, París, 1958. Publicado originalmente en *Inostrannaia Literatura*, n. 4, Moscú, 1958, con el título de "Contra el revisionismo en la teoría estética".
- Borland Harriet, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Year Plan, 1928-1932*. King's Crown Press, Nueva York, 1950.
- Breines, Simon, "First Congress of Soviet Architects". *Architectural Records*, octubre de 1937.
- Brik, Osip, "V proizvodstvo" (En la producción). *LEF*, n. 1, Moscú, 1923.
- Brik, Osip "My futuristy" (Nosotros los futuristas). *Novy Lef*, n. 8-9, Moscú, 1927.
- Brodsky y Rogachevsky, *Literaturnye manifesty* (Manifiestos literarios). Moscú, 1929.
- Brown, Edward J., *The Proletarian Episode in Russian Literature, 1928-1932*. Columbia University Press, Nueva York, 1953.
- Brown, Edward J., "Criticism, Soviet" en *Dictionary of Russian Literature*. Philosophical Library, Nueva York, 1956.
- Brown, Edward J., *Russian Literature Since the Revolution*. Collier Paperback, 1963.
- Bujarin, Nikolai, "Some Thoughts on

- Soviet Pictorial Art". *Soviet Culture Review*, n. 9, Moscú, 1933.
- Bunt, Cyril G. E., *Russian Art from Scythians to Soviets. The Studio*, Londres y Nueva York, 1946.
- Burke, H., *The creative Artist in a Communist Society*. Nueva York, 1959.
- Bush, Alan, *Music in the Soviet Union*. Londres, 1943.
- Bush, M. y Zamoskin, A., *Put sovietskoi zhivopis, 1917-1933* (El camino de la pintura soviética, 1917-1933). Moscú, 1933.
- Caimán Barbudo, *El*, suplemento cultural de *Juventud Rebelde*, n. 18, La Habana, enero de 1968. Editorial en el que la nueva redacción expone las bases futuras de su trabajo y sus implicaciones ideológicas y culturales.
- Canel, Fausto, "Habla Roberto Fandiño: Luchar contra esquemas mentales". *Bohemia*, n. 52, La Habana, 27 de diciembre de 1963.
- Canella, Guido, "Attesa per l'architettura sovietica. Il dibattito sull'architettura in URSS". *Casabella-Continuita*, n. 262, abril de 1962.
- Carballo, Emmanuel, "Revolución y libertad expresiva. Padilla, Arrufat y el entredicho". *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 13 de abril de 1969.
- Cárdenas, Nancy, "El cine socialista. Conciliar el humanismo y las necesidades de partido". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 112, México, 13 de abril de 1964.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Retorno al futuro*. Letras de México, México, 1948. Sobre cine, artes plásticas y literatura en la URSS. El realismo socialista. ¿Hay una estética comunista?
- Cardoza y Aragón, Luis, "Libertad de crear". *La Gaceta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- Carpentier, A. y otros, "Encuesta generacional", *La Gaceta de Cuba*, n. 50, La Habana, abril-mayo de 1966. Intervienen Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, José Lezama Lima, José A. Portuondo, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, César López, Miguel Barnet, Jesús Díaz, Nicolás Dorr y Guillermo Rodríguez Rivera.
- Carpentier, A. Guillén, N. y otros, "Literatura revolucionaria". *Bohemia*. La Habana, 24 de julio de 1966. Respuestas de Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Alfredo Guevara, José A. Portuondo, Lisandro Otero, Roberto F. Retamar, Ambrosio Fornet, Jesús Díaz, Jaime Sarusky, Edmundo Desnoes, Heberto Padilla y Pablo A. Fernández, a seis preguntas sobre literatura revolucionaria.
- Carter, Huntley, *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*. Chapman & Dodd, Londres, 1924.
- Casanova, L., *Le communisme, la pensée et l'art*. París, 1948.
- Casaus, Víctor, "La más joven poesía: seis comentarios y un prólogo". *Unión*, n. 3, La Habana, julio-septiembre de 1967.
- Casaus Víctor, Díaz Jesús y otros, "¿El Yogui y el comisario?" *El Caimán Barbudo*, n. 21, La Habana, junio de 1968. Respuesta de la redacción saliente de *El Caimán Barbudo*: Víctor Casaus, Jesús Díaz, Luis Rogelio Noguera y Guillermo Rodríguez Rivera a Heberto Padilla.
- Castro Leal, Antonio, "La literatura y el teatro en la Unión Soviética". *U.O.*, Universidad Obrera de México, n. 12, México, diciembre de 1936-enero de 1937.
- Cazalis, Segundo, "¿Qué películas debemos ver?: las mejores". *Revolución*, 14 de diciembre de 1963. Réplica a la sección "Aclaraciones" de *Hoy* y a una carta de Severino Puente sobre las últimas películas estrenadas en Cuba.
- Cazden, Norman, "What's happening in Soviet Music?". *Masses and Mainstream*, Nueva York, abril de 1948.
- Clark, Joseph, "The Soviet Writer and His Union". *Masses and Mainstream*, n. 9, Nueva York, septiembre de 1953.
- Cohen, Francis, "Avant le congrès des peintres soviétiques". *La Nouvelle Critique*, n. 75, París, 1956.
- Cohen, Francis, "Discussions sur la musique en URSS". *La Nouvelle Critique*, n. 79, París, 1956.
- Cohen, Francis, "Deux congrès soviétiques (plasticiens et compositeurs)". *La Nouvelle Critique*, n. 85, París, 1957.
- Comité Central del Partido Obrero So-

- cialista Húngaro, "Panel sobre la teoría cultural del realismo socialista". *New Hungaria Quarterly*, n. 19, Budapest, 1965.
- Comité Directivo de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Declaración sobre los premios otorgados a dos obras: *Fuera de juego* de Heberto Padilla y *Los siete contra Tebas* de Antonio Arrufat. *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 13 de abril de 1969.
- Cornu, Marcel, "Anatole Kopp, *Ville et Révolution*". *L'homme et la société*, n. 5. París, julio-agosto-septiembre de 1967. Reseña del libro de A. Kopp, *Ville et Révolution* [Anthropos, París, 1967].
- Cortázar, Julio. [Sobre el caso de Heberto Padilla], *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 20 de abril de 1969.
- Coruna, Nella Vassilevna, "Pasternak en la URSS. El regreso del Doctor Jivago". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 36, México, 24 de octubre de 1962.
- "Counter-revolutionary position of Liu-Shau-Chi in the Arts, The". *Peking Review*, Pekín, 30 de junio de 1967.
- Counts Georg F. y Lodge Nucia, *The Country of the Blind*. Houghton Mifflin, Nueva York, 1949.
- Coutinho, Carlos Nelson, "Problemas da Literatura Soviética" en *Literatura e Humanismo*. Paz e Terra, Río de Janeiro, 1967.
- Chao Hui, "An Art Program Serving the Restauration of Capitalism". *Chinese Literature*, n. 4, Pekín, 1967.
- "Chaos instead of music", *International Literature*, n. 6, Moscú, 1936. Editorial de *Pravda* con motivo del estreno de la ópera de Shostakovich *Lady Macbeth de Mtzensk*.
- Charques, "Soviet Literature". *New Statesman*, Londres, 1 de junio de 1935.
- Chen, Jack, *Soviet Art and Artists*. Pilot Press, Londres, 1944.
- Chernikov, Y., *Konstrutsia arjitekturnij i mashinnij form* (La construcción de formas arquitectónicas y maquinizadas). Leningrado 1931.
- Ching-Ching, "On the Revolution in Peking Opera". *Peking Review*, Pekín, 12 de mayo de 1967.
- Chou Yang, "The Practice of Mao Tse-tung's Thought in Chinese Art and Literature". *Chinese Literature*, Pekín, otoño de 1951.
- Chou Yang, "Building a Socialist Literature". *Chinese Literature*, n. 4, Pekín, 1956.
- Chou Yang, *Un gran debate en el frente literario*. Ed. en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1958.
- Chou Yang, *El camino de la literatura y el arte socialistas en China*. Ed. en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1961.
- Daix, Pierre, "Un día de Ivan Denisovich: uno de los libros más importantes de nuestra época". *La Cultura en México*, n. 75, México, 24 de julio de 1963.
- Demientev, A., "Problemas de la literatura soviética en las intervenciones de algunos escritores polacos". *Literatura Soviética*, n. 9, Moscú, 1956.
- Denisova, L. F., "V. I. Lenin i Proletkult" (V. I. Lenin y el Prolet-Kult). *Voprosy filosofii*, n. 4, Moscú, 1964.
- Díaz, Jesús, "Encuesta generacional III. Jesús Díaz responde a Ana María Simo. El último puente". *La Gaceta de Cuba*, n. 52, La Habana, agosto-septiembre de 1966.
- Díaz Martínez, Manuel, "El profesor y el poeta". *La Gaceta de Cuba*, n. 41, noviembre de 1964. Intervención en la polémica Fornet-Portuondo.
- Dorticós Oswaldo, "Remarks to Marc Schleifer". *Monthly Review*, Nueva York, abril de 1964.
- Drozda, Miroslav y Parolek, Radegast, *El arte y la revolución cultural*. Praga, 1931. (En checo).
- Duch, Juan, "Conversaciones con Ilia Ehrenburg. Un gran escritor habla de su obra y de las nuevas condiciones para el arte en la Unión Soviética". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 31, México, 19 de septiembre de 1962.
- Eastman, Max, *Artist in Uniform: a Study of Literary and Burocratism*. 1934.
- Education and art in Soviet Russia in the Light of official Decrees and Document*. Prólogo y comentarios de Max Eastman. 1919.

- Ehrenburg, Iliá, *Gente, años, vida*. Primer libro de memorias. Joaquín Moritz, México, 1962.
- Eisenstein, Serguei M., "Les principes du nouveau cinéma Russe". *La Revue du Cinéma*, abril de 1930.
- Ekissinin, P. P., "A. V. Lunacharsky i problemy sotsialisticheskogo realizma" (A. V. Lunacharsky y los problemas del realismo socialista). *Filosofskie nauki*, n. 3, Moscú, 1963.
- Ekspresionizm* (El expresionismo). Moscú-Petrogrado, 1923. Recopilación.
- El Lisitsky, *Element und Erfindung*. ABC, enero de 1924.
- El Lisitsky, *Architektur der SSSR*. Kunstblatt, febrero de 1925.
- El Lisitsky, *Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*. Viena, Schroll, 1930.
- Erlich, Victor, *Russian Formalism: History, Doctrine*. Mouton, The Hague, 1965.
- Ermolaev, Herman, *Soviet Literary Theories 1917-1934. The Genesis of Socialist Realism*. University of California Press, Berkeley y los Angeles, 1963.
- Essays on Socialist Realism and the British Cultural Tradition*. Arena Publication, S. A. (probablemente década del 50). Ensayos de A. Kettle, J. Lindsay, A. Aaranovich y otros.
- Evtuchenko, E., *Autobiografía precoz*. Era, México, 1963.
- Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, USSR. Catalogue*. Musée des Arts Décoratifs, París, 1925.
- Ezhgodnik literatury i iskusstva na 1929 god* (Anuario de literatura y de arte de 1929). Academia Comunista, Moscú, 1929.
- Fadeev, A., "En torno a los problemas del realismo socialista". *Literatura Soviética*, n. 9, Moscú, 1947.
- Fadeev A., Simonov, K. y otros, "El amigo de los escritores soviéticos". *Literatura Soviética*, n. 9, Moscú, 1948. Artículo con motivo de la muerte de Andrei A. Zhdánov firmado por A. Fadeev, K. Simonov, N. Tijonov, B. Gorbatov, A. Korneichuk. V. Vishnevski, L. Leonov y A. Safronov.
- Fadeev, A., "Notas sobre la literatura". *Literatura Soviética*, n. 1, Moscú, 1956.
- Fedin, Konstantin, *Pisatel, Iskustvo, Vremia* (El escritor, el arte y el tiempo). Sovietski Pisatel, Moscú, 1957.
- Fedin, Konstantin, "Discurso inaugural en el IV Congreso de Escritores de la URSS". *Literatura Soviética*, n. 10, Moscú, 1967.
- Fejto, François, "¿Se dirige la URSS hacia una creación artística y literaria?". *Universidad de México*, n. 9, mayo de 1960.
- Fco, Vittorio de, *La Arquitectura de la URSS, 1917-1936*. Prólogo a la edición cubana del Arq. Fernando Salinas. Instituto del Libro, La Habana, 1968.
- Fernández Retamar, Roberto, "Generaciones van y generaciones vienen...". *La Gaceta de Cuba*, 15 de mayo de 1962.
- Fernández Retamar, Roberto, "La creación artística en Cuba". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 8 de agosto de 1962.
- Fernández Retamar, Roberto, "El socialismo erradica el arte falso". *Bohemia*, La Habana, 23 de agosto de 1963.
- Fernández Retamar, Roberto, "Más sobre arte falso y su erradicación". *Bohemia*, La Habana, 6 de marzo de 1964.
- Fernández Retamar, Roberto, *Ensayo de otro mundo*. Instituto del Libro, La Habana, 1967.
- Finkelstein, Sidney, "The Discussion on Soviet Music: Pertinent Questions and Answers". *Soviet Russia Today*, abril de 1948.
- Finkelstein, Sidney, "Notes on contemporary music". *Political Affairs*, Nueva York, marzo de 1957.
- "Five Documents on Literature and Art", *Peking Review*, Pekín, 2 de junio de 1963.
- Flores, Ángel, ed., *Literature and Marxism. A controversy by soviet critics*. 1938. Ensayos de M. Lifshits, V. Kamenov, I. Nusinov, F. Levin, I. Statz y M. Rosental.
- Fojt, V., "Problematika sovremennoi marksistskoi literatury" (Problemática de la literatura marxista actual). *Pechat i revoliutsia*, II, Moscú, 1927.
- Fokkema, D. W., *Literary Doctrine in China and Soviet Influence, 1956-1960*. Mouton, The Hague, 1965.
- Folejewski, Zbigniew, "Socialist Realism

- in Polish Literature and Criticism". *Comparative Literature*, XIII, Oregon, 1961.
- Franqui, Carlos, "Cultura y revolución". *Lunes de Revolución*, n. 19, La Habana, julio de 1959.
- Fuentes, Carlos, "La creación artística y literaria en la URSS. Diálogo con Ilia Ehrenburg". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 87, México, 16 de octubre de 1963.
- Gabo, N. y A. (o N.) Pevsner, *Realisticheski manifest* (Manifiesto realista). Moscú, 1920.
- Fruhling, Louis, "Humanisme de la musique soviétique". *La Nouvelle Critique*, n. 91, Paris, 1957.
- Gaceta de Cuba, La*, "Los escritores y artistas cubanos y la Revolución". *La Gaceta de Cuba* (editorial), La Habana, diciembre de 1962.
- García Buchaca, Edith, "El primer Congreso de Artistas y Escritores Cubanos". *Cuba Socialista*, n. 2, La Habana, octubre de 1961.
- García Buchaca, Edith, "El Primer Congreso Nacional de Cultura". *Cuba Socialista*, n. 18, La Habana, febrero de 1963.
- García Buchaca, Edith, "Consideraciones sobre un manifiesto". *La Gaceta de Cuba*, n. 28, octubre de 1963. Respuesta al documento "Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos", *La Gaceta de Cuba*, n. 23, La Habana, agosto de 1963.
- García Buchaca, Edith, "Las transformaciones culturales de la Revolución Cubana". *Cuba Socialista*, n. 29, La Habana, enero de 1964.
- García Espinosa, Julio, "Galgos y podencos". *La Gaceta de Cuba*, n. 29, La Habana, noviembre de 1963. En torno a la polémica suscitada por el documento "Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos", *La Gaceta de Cuba*, n. 23, La Habana, agosto de 1963.
- García Espinosa, Julio, "Respuesta a *Cine Cubano*". *Cine Cubano*, n. 54-55, La Habana. Sobre el cine cubano y la Revolución.
- Gastev, A. K., "O tendensij proletarskoj kulturny" (Sobre las tendencias de la cultura proletaria). *Proletarskaia Kultura*, n. 9-10, 1919.
- Gladkov, Fedor V., "Socialist Realism". *Moscow News*, Moscú, 7 de noviembre de 1933. Entrevista de E. Falkowski a Gladkov.
- Gorki, Maxim, "Rafochi klass dolzhen vospitat svoij masterov kulturny" (La clase obrera debe forjar sus propios maestros de la cultura). *Izvestia*, n. 168, Moscú, 25 de julio de 1929.
- Gorki, Maxim, "O literature" (Sobre la literatura). *Nashi dostizhenia*, n. 12, diciembre de 1930.
- Gorki, Maxim, "Beseda s molodymi udarnikami, voshedshimi v literaturu" (Con los jóvenes obreros de choque que se incorporan a la literatura). En *Dve besedy* (Dos conversaciones), Moscú, 1931.
- Gorki, Maxim, "O Sotsialisticheskom realizme" (Sobre el realismo socialista). *Literaturnaia ucheba*, n. 1, 1933.
- Gorki, Maxim, "Vstupitelnaia riech na otkryti perbogo vsesoiuznogo siezda sovietskij pisatelei, 17 avgusta 1934 goda" (Discurso de apertura del Primer Congreso de Escritores Soviéticos. 17 de agosto de 1934). *Pravda*, Moscú, 18 de agosto de 1934.
- Gorki, Maxim, "Sovietskaia literatura". *Pravda*, Moscú, n. 228, 19 de agosto de 1934. Informe presentado al Primer Congreso de Escritores Soviéticos, el 17 de agosto de 1934.
- Gorki, Maxim, [Discurso de clausura en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, pronunciado el 1 de septiembre de 1934]. *Literaturnaia Gazeta*, n. 117, Moscú, 2 de septiembre de 1934.
- Gorki, Maxim, "Nasha literatura-vliatelneishaia literatura v mire" (Nuestra literatura es la literatura más influyente del mundo). *Pravda*, n. 67, Moscú, 9 de marzo de 1935. Discurso pronunciado en el Segundo Pleno de la Dirección de la Unión de Escritores Soviéticos, el 7 de marzo de 1935.
- "Grandiosa rivoluzione culturale realizzata in URSS dell'ottobre ad oggi, 1917-1957, La". *Rinascita*, Roma, noviembre de 1957.
- Guerasimov, A. M., *Za sotsialisticheski realizm: sbornik statej, dokladov* (En pro del realismo socialista: recopilación de artículos e informes). Academia de Bellas Artes de la URSS. Moscú, 1953.

- Guevara, Alfredo, "El cine y la revolución", *La Gaceta de Cuba*, n. 27, La Habana, octubre de 1963.
- Guevara, Alfredo, "Sobre el cine cubano", *Cine Cubano*, n. 41, La Habana.
- Guevara, Alfredo "Testimonios. Prolongando una discusión". *Cine Cubano*, n. 10, La Habana. Artículo sobre la mesa redonda "Qué es lo moderno en el arte". *Cine Cubano*, n. 9, La Habana.
- Guevara, Alfredo, "La cultura y la revolución". *Cine Cubano*, n. 4, La Habana.
- Guevara, Alfredo, "Realidades y perspectivas de un nuevo cine". *Cine Cubano*, n. 4, La Habana.
- Guevara, Alfredo, "Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica". *Cine Cubano*, n. 54-55, La Habana.
- Guevara, Alfredo, "Una obra de arte excepcional: la Revolución". *El Caímán Barbudo*, suplemento cultural de *Juventud Rebelde*, n. 34, La Habana, septiembre de 1969.
- Guillén, Nicolás, "Acrecentar la obra propia en mensaje artístico, revolucionario y popular". *Unión*, n. 3, La Habana, septiembre de 1969.
- Gray, Camilla, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*. Thames and Hudson, Londres, 1962.
- Grebenichkova, Ruzena, "Les formalistes russes et le roman moderne". *La Nouvelle Critique*, n. 180, París, 1966.
- Guernsey, Bernard, ed., *An Anthology of Russian Literature from Gorky to Pasternak*. Vintage Books, Nueva York, 1960.
- Guinsburg, M. Y., *Stil y epoha. Problemy sovremennoi arhitektury* (El estilo y la época. Problemas de la arquitectura actual). Moscú, 1924.
- Halle, Morns, *Early literary disputes in the USSR*. M. A. Thesis. Chicago University, 1946.
- Hamilton, G. H., *The Art and Architecture of Russia*. Penguin Books, 1954.
- Harkins, William, *Dictionary of Russian Literature*. Philosophical Library, Nueva York, 1956.
- Hartley, Eric, "Socialist Realism: on the role and character of soviet literature". *Modern Quarterly*, Londres, verano de 1941.
- Hayek, Jiri, "Les conditions préliminaires du roman contemporain et quelques positions socialistes récentes". *Esprit*, n. 329, París, 1964.
- Haywood, Max y L. Labedz, eds., *Literature and Revolution in Soviet Russia, 1917-1962*. A Symposium. Oxford, Londres, 1963.
- Haywood, Max y Patricia Blake, *Dissident Voices in Soviet Literature*. Harper Colophon Paperbook, 1964.
- Hoog, Michel, "Situation de l'Avant-Garde russe". *Cimaise*, n. 83-86, París, febrero-mayo de 1968.
- Horvath, M. y J. Revai, *La littérature et la démocratie populaire*. À propos de G. Lukacs. Les Éditions de la Nouvelle Critique. París, 1950.
- Hsiang Hung y Wei Ning, *Some Questions Concerning Modern Revisionist Literature in the Soviet Union*. Foreign Language Press, Pekín, 1966.
- Hu Chiao-niu, "Oh the Ideological Remoulding of Writers and Artists". *Chinese Literature*, Pekín, primavera de 1953.
- Ilin, M. A., *Vesniny* (Los Vesnin). Academia de Ciencias de la URSS. Moscú, 1960. Sobre los arquitectos soviéticos L. V. y A. A. Vesnin.
- Iskusstvo primadlezhit narodu* (El arte pertenece al pueblo). Lenizdat, Leningrado, 1960. Recopilación de artículos de varios autores sobre el realismo socialista.
- Iskusstvo v SSSR i zadachi judozhnikov* (El arte en la URSS y las tareas de los artistas). Moscú, 1928. Texto de las intervenciones de V. Friugue, I. Matsa, P. Kiselis, A. Mijailov, Diego Rivera, D. Schternber y otros en una discusión.
- Istoria russkogo iskusstva* (Historia del arte ruso). Moscú, 1957. Vol. XI: sobre el periodo de 1917-1934.
- Ivanov, K. A., "Nekotorie filosofskie problemy sovetskoi arhitektury" (Problemas filosóficos de la arquitectura soviética). *Voprosy filosofii*, n. 3, Moscú, 1960.
- Ivanov, V., "Iskusstvo sotsialisticheskogo realizma" (El arte del realismo socialista). *Kommunist*, n. 5, Moscú, 1963.
- Jachaturian, Aran, "Volnuischie problemy" (Cuestiones palpitantes). *Sovietskaja muzika*, n. 7, Moscú, 1955.
- Jelagen, Juri, *Kunst und Künstler im*

- Sowjetstaat*. Fischer Bucherei, 1961. Título original; *Taming of the Arts*.
- Johnson, Priscilla y Leopold Labedz, *Khrushchev and the Arts: The Politics of Soviet Culture, 1962-1964*. The M. I.T. Press, Cambridge, 1965.
- Jouffroy, Jean-Pierre, "Pour un art socialiste". *La Nouvelle Critique*, n. 141, París, 1962.
- Jrennikov, T., "K novoma podiom sovietskoi muzyki" (Hacia un nuevo auge de la música soviética). *Bolchevik*, n. 3, Moscú, 1951.
- Jrennikov, T., "O sovietskoi opere" (Sobre la ópera soviética). *Bolchevik*, n. 23, Moscú, 1951.
- K voprosu o politike RKP (b) v judozhestvennoi literature* (Sobre el problema de la política del Partido Comunista Ruso [bolchevique] en la literatura). Moscú, 1924.
- Kalashnikov, Y. S., *Teatralnaia etika Stanislavskogo* (La ética teatral de Stanislavsky). VTO, Moscú, 1960.
- Kalinin, F. I., "Proletariat i Tvorchestva" (El proletariado y la creación). *Proletarskaia Kultura*, n. 1, 1918.
- Kalinin, F. I., "O futurizm" (Sobre el futurismo). *Proletarskaia Kultura*, n. 7-8, 1919.
- Kanapa, Jean, "Socialisme et culture". *La Nouvelle Critique*, París, 1957.
- Kandinsky, V., *Tekst judozhnikha* (Texto del artista). Moscú, 1918.
- Karnet, George, "The Literature of Destalinization". *East Europe*, Nueva York, diciembre de 1954.
- Karol, Kewes S., "La cultura proletaria imposible de encontrar" en *China: el otro comunismo*. Siglo XXI, México, 1967.
- Kartsev, N., "El Lisitsky, costruttore del libro". *Rassegna sovietica*, n. 3, julio-septiembre de 1963.
- Kerzhensev, P. M., "Mezhdunarodnaia revoliutsia i proletarskaia kultura" (La revolución mundial y la cultura proletaria). *Proletarskaia Kultura*, n. 6, 1918.
- Kerzhensev, P. M., "Metody raboty Proletkulta" (Métodos de trabajo del Prolet-Kult). *Proletarskaia Kultura*, n. 6, 1919.
- Koch, Hans, "Aufgaben der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft im Siebenjahresplan". *Einheit*, XV/1, Berlín, 1960.
- Kommunisty-futuristy. Deklaratsia Komfut* (Los comunistas-futuristas. Declaración). *Iskusstvo Kommuny*, n. 8, Moscú, 26 de enero de 1919.
- Kopeczi, Bela, "New Problems of Socialist Realism". *New Hungarian Quarterly*, Budapest, primavera de 1965.
- Kopp, Anatole, "Aux sources de l'architecture. L'URSS dans des années vingt". *La Pensée*, n. 127, París, 1966.
- Kopp, Anatole, *Ville et révolution. Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*. Anthopos, París, 1967.
- Korovin, V. I., *Esteticheski ideal sovietskogo iskusstva*. Znanie, Moscú, 1967.
- Kott, Jan, "Mytologie et vérité?" *Les Temps Modernes*, París, febrero-marzo de 1957.
- Kozlov, D. F., *Miesto i rol iskusstva v sotsialisticheskogo obschestve* (Lugar y papel del arte en la sociedad socialista). Znanie, Moscú, 1958.
- Kushner, B., "Prizhok k sotsializmu" (El salto hacia el socialismo). *Iskusstvo kommuny*, n. 8, Moscú, 26 de enero de 1919.
- Kushner, B., "Organizatsia proizvodstva" (La organización de la producción). *LEF*, n. 3, Moscú, 1923.
- Kuznetsov, M. y Lukin, Y., "O svobode judozhestvennogo tvorchestva" (Sobre la libertad de creación artística). *Kommunist*, n. 15, Moscú, 1956.
- Laideler, Harry W., "Rivera, socialist painter of Mexico". *Mentor*, Nueva York, 1926.
- L'Art en Russie. L'Oeil*, número especial, noviembre de 1955.
- Le Premier Congrès des Écrivains Soviétiques*. Documentos recopilados por J. E. Poterman. *La Nouvelle Revue Française*, París, noviembre de 1934.
- Le II Congrès des Écrivains Soviétiques*. *La Nouvelle Critique*, n. 62 (especial), París, 1955.
- Lehmann-Haupt, Hellmut, *Art under a Dictatorship*. Oxford University Press, Nueva York, 1954.
- Leizerov, N. L., *Mnogobrazie form i stilei iskusstva sotsialisticheskogo realizma* (La diversidad de formas y de estilos del arte del realismo socialista). Moscú, 1964.
- Levêque, Jean-Jacques, "Il y a cinquante

- ans, Kandinsky". *Cimaise*, n. 85-86, París, febrero-mayo de 1966.
- Leyda, Jay, *Kino. Historia del film ruso y soviético*. EUDEBA, Buenos Aires, 1965.
- Li Shu-chih, "Revisionism in Art and Literature". *Peking Review*, Pekín, 8 de febrero de 1963.
- Lindsay, Jack, "Aspects and Problems of Socialist Realism in Literature" en *Essays on Socialist Realism and the British Cultural Tradition*. Arena Publications, Londres. (Aproximadamente, década del 50.)
- Lindsay, Jack, "The Problems of Soviet Writers". *Marxist Quarterly*, II ii, Londres, abril de 1955.
- "Literatura y el arte soviético en auge, La". *Literatura Soviética*, n. 12, Moscú, 1951.
- Literatura y revolución* (Encuestas). Los autores: Regino Pedroso, Juan Marinello, Renée Méndez Capote, Luis Amado Blanco, Alejo Carpentier, Ángel Augier, Dora Alonso, José Lezama Lima, Mirta Aguirre, Onelio Jorge Cardoso, Alcides Iznaga, Eliseo Diego, Ezequiel Vieta, Cintio Vitier, Gustavo Eguren, Humberto Arenal, Rogelio Llopis, Francisco de Oraá, Edmundo Desnoes, Roberto Branly, Enrique Olutsky, Luis Pavón, Pedro de Oraá, Domingo Alfonso, Luis Suardiaz, Sigifredo Álvarez Conesa, Reynaldo González, Miguel Barnet, Eduardo Heras León, Héctor Quintero, Belkis Cuza Malé, Reynaldo Arenas, Pedro Pérez Sarduy, Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casaus, Luis Rogelio Noguera, Excilia Saldaña, Nicolás Dorr. Los críticos: Camila Henríquez Ureña, José Antonio Portuondo, Salvador Bueno, Federico Álvarez, Graziela Pogolotti, Eduardo E. López Morales. *Casa de las Américas*, n. 51-52, La Habana, noviembre de 1968-febrero de 1969.
- Literature of The World Revolution, The*. Londres, 1931. Número especial dedicado al Congreso de Escritores, Jarkov, noviembre de 1930.
- Littératures Soviétiques, 1917-1957. Europe*, n. 142-143 (especial), París, 1957.
- Lo Gatto, Ettore, *Poesia russa della rivoluzione*. Roma, 1925.
- Lo Gatto, Ettore, "La poesía rusa después de la revolución". *Historia de la Literatura Rusa*. Luis de Caralt, Barcelona, 1952.
- Lo Gatto, Ettore, "La prosa rusa después de la Revolución" en *Historia de la Literatura Rusa*. Luis de Caralt, Barcelona, 1952.
- London, Kurt, *The Seven Soviet Arts*. Yale University Press, New Haven, 1938.
- Loukomski, G., *Judozhnik i revoliutsia* (El artista y la revolución). Berlín, 1923.
- Loukomski, G., "Il ritorno dell'architettura in Russia". *Rassegna d'architettura*, abril de 1933.
- Loukomski, G., *History of Modern Russian Painting (1840-1940)*. Hutchinson, Londres, 1945.
- Lozowick, Louis, *Modern Russian Art*. 1925.
- "Lu Hsun and the Cultural Revolution." *Peking Review*, Pekín, 4 de noviembre de 1966. También en *Chinese Literature*, n. 1, Pekín, 1967.
- Lukacs, Georg, "El realismo crítico en la sociedad socialista" en *Significación actual del realismo crítico*. Era, México, 1963.
- Lukacs, Georg, "Realismo socialista de hoy". *Revista de Occidente*, n. 37, Madrid, 1966.
- Lukacs, Georg, "Le Grande Octobre 1917 et la littérature contemporaine". *L'homme et la société*, n. 5, París, julio-agosto-septiembre de 1967. Texto español: "El Gran Octubre de 1917 y la literatura de hoy". *Unión*, n. 2, La Habana, 1968.
- Lunacharsky, A. V., "Art et Révolution". *Bulletin Communiste*. París, 30 de mayo de 1924.
- Lunacharsky, "Formalizm v iskusstvovedenii" (El formalismo en la ciencia del arte). *Pechat i revoliutsia*, V, Moscú, 1924.
- Lunacharsky, A. V., "El realismo socialista" (1933) en *Staty o sovietskoi literature* (Artículos sobre la literatura soviética). Moscú, 1958.
- Lunacharsky, A. V., "Las vías de la literatura contemporánea" (1925) en *Staty o sovietskoi literature* (Artículos sobre la literatura soviética). Moscú, 1958.

- Llopis, Rogelio, "Puntos de vista acerca de la nueva literatura cubana". *La Gaceta de Cuba*, n. 40, La Habana, octubre de 1964.
- Macdonald, Dwight, *El cine soviético: una historia y una elegía*. Sur, Buenos Aires, 1956.
- Magarshack, D., ed., *Stanislausky on the art of the Stage*. Londres, 1950.
- Maiakovsky, V., "Comment faire les vers" en J. Charpier y P. Seghers, *L'Art Poétique*. Seghers, París, 1956.
- Maiakovsky, *Materialy i issledovania*. Moscú, 1960.
- Malevich, Kasimir, "Arkitektura kak poschchina obshchestvennomu vkusu" (La arquitectura como bofetada al gusto del público). *Iskusstvo kommuny*, n. 17, Moscú, 7 de diciembre de 1918.
- Malevich, Kasimir, *Desyatiia Gosudarstvennaia bespredmetnoie tvorchestvo i suprematizm* (Décima Exposición de arte sin objeto y suprematismo). Catálogo. Moscú, 1919.
- Malevich, Kasimir, *Suprematizm* (El suprematismo). Vitebsk, 1920.
- "Mao Tse-tung's thought in the theatre." *Chinese Literature*, n. 3, Pekín, 1967.
- Mao tun, "New Realities and New Task". *Chinese Literature*, n. 1, Pekín, 1954. Informe pronunciado en el II Congreso de Escritores de China.
- Marcuse, Herbert, "Base y supraestructura. Realidad e ideología" en *Soviet Marxism*, 1958. Traducción española, Alianza editorial, Madrid, 1969.
- Mariátegui, José Carlos, "Máximo Gorki y Rusia" en *José Carlos Mariátegui*. UNAM, México, 1937.
- Martínez Estrada, Ezequiel, "Por una alta cultura popular y socialista cubana". *Unión*, n. 1, La Habana, mayo-junio de 1962.
- Maseev, I. A., "Revisionizm-brag teorii i praktiki sotsialisticheskogo realizma" (El revisionismo, enemigo de la teoría y la práctica del realismo socialista) en *Protiv revisionizm v estetike* (Contra el revisionismo en estética). Moscú, 1960. Recopilación.
- Maslin, N., "Maiakovsky y nuestra época". *Literatura Soviética*, n. 9, Moscú, 1948.
- Massip, José, "Respuesta a *Cine Cubano*". *Cine Cubano*, n. 54-55. [Sobre el cine cubano y la revolución.]
- Materialy pervogo vsesoyeznogo siezda sovietskoi judozhnikov* (Materiales del Primer Congreso de Pintores Soviéticos). Moscú, 1958.
- Mathewson, Rufus, "The positive heroes in russian literature". Columbia University, 1958.
- Matynin, F. Y., "Borba V. I. Lenina protiv vulgarizatorskij vozrenii Proletkulta na iskusstvo" (La lucha de V. I. Lenin contra las concepciones vulgares del Prolet-Kult sobre el arte). *Voprosy filosofii*, n. 1, Moscú, 1953. También en *Nekotorie voprosy marksistskoleninskoi estetiki*. Moscú, 1954. Recopilación.
- "May Fourth Cultural Movement." *Chinese Literature*, n. 5, Pekín, 1959.
- Meilaj, Boris, *Lenin problemy russkoi literatury kontsa XIX-nashala XX*. Lenizdat, 1956. Traducción francesa: *Lénine et les problèmes de la littérature russe*. E.S.I., París, 1956.
- Metchenko, A., Dementiev, A., y Lomidze, G., "Problèmes d'histoire de la littérature soviétique". *La Nouvelle Critique*, n. 80, París, 1956. Publicado originalmente en *Kommunist*, n. 12, Moscú, 1956.
- Miasnikov, A., "A. M. Gorki i sovietskaia literatura" (A. M. Gorki y la literatura soviética). *Bolchevik*, n. 11, Moscú, 1951.
- Miasnikov, A., "Ob osnovnij cherty sotsialisticheskogo realizma" (Sobre los rasgos fundamentales del realismo socialista). *Bolchevik*, n. 24, Moscú, 1951.
- Mijailov, Oleg, "The Literature of the 1920s". *Soviet Literature*, n. 1, Moscú, 1967.
- Mijailova, N., "Mnogoobrazie v iskusstve sotsialisticheskogo realizma" (Diversidad del arte del realismo socialista). *Kommunist*, n. 7, Moscú, 1964.
- Mitin, G., "Socialist Realism and its Problems". *Soviet Studies Literature*, Nueva York, otoño de 1965.
- Monteforte Toledo, Mario, "Los intelectuales en la Cuba de hoy". *Siempre!*, n. 718, México, 29 de marzo de 1967.
- Morawski, Stefan, "Les péripéties de la

- théorie du réalisme socialiste", *Diogenes*, n. 36, París, 1961.
- Morton, A. L., "Poetry and Property in a Communist Society", *Criterion*, Londres, octubre de 1932.
- Motyleva, T. L., "Uverjdenie printsipov sotsialisticheskogo realizma v progressivnoi literature kapitalisticheskij stran" (La afirmación de los principios del realismo socialista en la literatura progresista de los países capitalistas) en *Nekotorie voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Algunos problemas de la estética marxista-leninista). Moscú, 1954. Recopilación.
- Moussinac, L., "Réalisme socialiste", *Europe*, París, 15 de junio de 1936.
- Muratov, K. D., *Periodika po literature i iskusstvu za gody revolutsii, 1917-1932*. (Publicaciones periódicas sobre literatura y arte en los años de la revolución, 1917-1932.) Moscú, 1933.
- Nadeau, Maurice, "Préface" a *Littérature et Révolution* de Trotsky. Julliard, París, 1964.
- "Nasuschnie zadachi sovietskoi literatury" (Tareas vitales de la literatura soviética). *Kommunist*, n. 21, Moscú, noviembre de 1952. Editorial.
- Navarro Luna, Manuel, "Revolución y cultura". *La Gaceta de Cuba*, La Habana, diciembre de 1962.
- Nazarov, B. A., y Gridneva, D. V., "K voprosu ob otstavanii dramaturgui i teatra" (Sobre el problema del retraso de la dramaturgia y del teatro). *Voprosy filosofii*, n. 5, Moscú, 1956.
- Nedoshivin, G., "Acerca del realismo socialista". *Boletín de Información de la Embajada de la URSS*, n. 8 (472), México, 21 de febrero de 1953.
- Novitsky, Pavel I., "Pictorial Art in URSS during the ten years of the Revolution; its tendencies and achievements" en *Exhibition of contemporary art of Soviet Russia. Catalogue*. 1929.
- Novitsky, Pavel I., *Klassovaia borba na fronte prostranstvennij iskusstva*. Moscú-Leningrado, 1931. Recopilación de artículos de la Asociación *Oktiabr*.
- Obogashchenie metoda sotsialisticheskogo realizma i problema mnogoobrazia sovietskogo iskusstva* (El enriquecimiento del método del realismo socialista y el problema de la diversidad del arte soviético). Mysl, Moscú, 1967. Recopilación.
- Olkovsky, Andrey, *Music under the Soviets*. Prager, Nueva York, 1955.
- Osipov, D. M., *O partiinosti sovietskoi zhivoprosi* (Sobre el espíritu de partido de la pintura soviética). Sovietski judozhnik, Moscú, 1960.
- Otero, Lisandro, "Los escritores y artistas de la Nueva Cuba". *Bohemia*, La Habana, 20 de septiembre de 1963.
- Otero, Lisandro, "El escritor en la Revolución Cubana". *Casa de las Américas*, n. 36-37, La Habana, mayo-agosto de 1966. Carta a Emmanuel Carballo.
- Otero, Lisandro, "Del otro lado del Atlántico: una actitud". *El Caimán Barbudo*, suplemento cultural de *Juventud Rebelde*, n. 21, La Habana, junio de 1968. Respuesta a Heberto Padilla.
- Otero, Lisandro, "Discurso de clausura en el Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes, celebrado en Cienfuegos, del 18 al 20 de octubre de 1969". *La Gaceta de Cuba*, n. 68, La Habana, 1969.
- Ozerov, V., *Na putiakh sotsialisticheskogo realizma* (En la vía del realismo socialista). Sovietski pisatel, Moscú, 1958. Recopilación.
- Ozerov, V., "O proletarskom gumanizme i abstkom moralizatorskoe" (Sobre el humanismo proletario y la moralización abstracta). *Novi mir*, n. 6, Moscú, 1958. Crítica de las ideas de I. Vidmar.
- Pabón, Jesús, *Bolchevismo y literatura*. Santander, 1949.
- Padilla, Heberto, "A propósito de *Pasión de Urbino*". *El Caimán Barbudo*, La Habana, julio de 1967. Respuesta de Padilla a la encuesta del *Caimán Barbudo* titulada: "Sobre *Pasión de Urbino*: tres generaciones opinan."
- Padilla, Heberto, "Cuba, polémica. O la revolución o nada. Respuesta de Heberto Padilla". *Indice*, n. 238, Madrid, 1968. Respuesta a Guillermo Cabrera Infante.
- Padilla, Heberto, "Respuesta a la redacción saliente, de Heberto Padilla". *El Caimán Barbudo*, época II, n. 19, La Habana, marzo de 1968. Respuesta a la antigua redacción de *El Caimán Barbudo* sobre su comentario en torno a

- Pasión de Urbino* de Lisandro Otero. Paul, Edan y Cedar, *Proletcult*. Londres, 1921.
- Pérez, Manuel, "Responsabilidad de los jóvenes escritores y artistas ante las tareas de la Revolución Cubana. Respuesta a *Cine Cubano*". *Cine Cubano*, n. 54-55, La Habana. Ponencia presentada en el "Encuentro Provincial de Jóvenes Escritores y Artistas", celebrado en La Habana, en enero de 1969.
- Petrov, S., "O edinstve literatury sotsialisticheskogo realizma" (Sobre la unidad de la literatura del realismo socialista). *Moskva*, n. 12, Moscú, 1958.
- Piglia, R., Rivera, A. Rozitchner, L., Sciarretta, R., Viñas, D. y Viñas I., "Exiliados". *Primera plana*. Buenos Aires, 27 de agosto de 1968. Respuesta a las declaraciones de G. Cabrera Infante.
- Piñera, Virgilio, "Notas sobre la vieja y la nueva generación". *La Gaceta de Cuba*, La Habana, mayo de 1962.
- Pita Rodríguez, Félix, "Los poetas cubanos y la revolución". *La Gaceta de Cuba*, n. 44, La Habana, julio de 1965.
- Plavius, H., "Der positive Held in Sozialistischen Realismus". *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, n. 8, Berlín, 1963.
- Plotkin, Lev, "Sovetskoi literaturovedenie za tridsat let" (La ciencia soviética de la literatura durante 30 años). *Izvestia Akademii Nauk SSSR* (Noticias de la Academia de Ciencias de la URSS), Moscú, 1947.
- Plotkin, Lev, "Lénine et le mouvement littéraire durant les premiers années du pouvoir des Soviets". *Littérature soviétique*, Moscú, 1958.
- Polianski, Valerian I., "Pod znamia Proletkulta" (Bajo la bandera del Proletkult). *Proletarskaia Kultura*, n. 1, 1918.
- Polianski, Valerian I., "The Banner of Prolect-Cult". *Plebs*, enero de 1921.
- Polonsky, Viacheslav, *Rusky revoliutsionny plakat* (El cartel revolucionario ruso). Moscú, 1925.
- Polonsky, Viacheslav, *La literatura rusa revolucionaria*. España, Madrid, 1932.
- Polozhenie o Moskovskom Proletkulte* (Estatutos del Prolet-kult de Moscú) en *Prevaia moskoskaia obschegorodskaia konferencia kulturno-prosvetitelnich organizasij*, 23-28 febralia 1918 (Primera Conferencia de Organizaciones culturales-deportivas de la región de Moscú, 23-28 de febrero de 1918). Moscú, 1918.
- Pomerantsev, V., "Ob iskrennosti v literature" (Sobre la sinceridad en la literatura). *Novy mir*, n. 12, Moscú, 1953.
- Portuondo, José A., *Estética y revolución*. Unión, La Habana, 1963.
- Portuondo, José A., "Los intelectuales y la revolución". *Cuba Socialista*, n. 34. La Habana, junio de 1964.
- Portuondo, José A., "José Soler Puig y la novela de la revolución cubana". prólogo a *El derrumbe* de José Soler Puig, *Cultura 64*, mayo de 1964. También en *La Gaceta de Cuba*, n. 39, La Habana, julio de 1964.
- Portuondo, José A., "Respuesta a Fornet". *Cultura 64*, agosto de 1964 y en *La Gaceta de Cuba*, n. 40, La Habana, octubre de 1964. Réplica al artículo de A. Fornet "De provinciano a provinciano" en el que se discute el prólogo de Portuondo a *El derrumbe* de José Soler Puig.
- Portuondo, José A., "Formulismo y revolución". *Bohemia*, n. 30, La Habana, 24 de julio de 1964.
- Portuondo, José A., "Contrarréplica a Fornet". *La Gaceta de Cuba*, n. 42, La Habana, enero-febrero de 1965.
- Portuondo, José A., *Crítica de la época y otros ensayos*. Universidad Central de las Villas. La Habana, 1965.
- Priamkov y otros, *Problemy sotsialisticheskogo realizma* (Problemas del realismo socialista). Escuela Superior del PCUS y Academia de Ciencias Sociales adscrita al CC del PCUS. Moscú, 1960. Recopilación II.
- Problems of Soviet Literature*. International Publishers, Nueva York, 1935.
- Problemy sotsialisticheskogo realizma*. (Problemas del realismo socialista). Sovietski Pisatel Moscú. 1961.
- Programa del Partido Comunista de la Unión Soviética*, capítulo II, sección V (Sobre el arte y la literatura), aprobado el 31 de octubre de 1961 en *El camino del comunismo*. Documentos

- del XXII Congreso del PCUS. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1961.
- Programa Instituta Judozhstvennoi Kul'tury (*Injuk*) (Programa del Instituto de Cultura Artística). Moscú, 1920.
- Protokoly pervoi vserossiiskoi konferensii proletarskich kulturno-prosvetitelnykh organizatsii, 15-20 sentiabria 1918g (Actas de la Primera Conferencia Panrusa de organizaciones culturales-educativas, 15-20 de septiembre de 1918). Moscú, 1918.
- Pumpiansky, Lev, "Obtiabrskie torzhestva i judozhniki Petrogrado" (La victoria de Octubre y los artistas de Petrogrado). *Plamia*, n. 35, San Petersburgo, 5 de enero de 1919.
- Punin, Nikolai, "V Moskve. O novy judozhestvennij grupirovka" (En Moscú. Las nuevas agrupaciones artísticas). *Iskusstvo kommuny*, n. 10, 9 de noviembre de 1919.
- Punin, Nikolai, *Russky revoliutsionny plakat, 1917-1922* (El cartel ruso revolucionario). Petrogrado, 1922.
- Punin, Nikolai, "Proek pamiatnika III Internatsionala V. E. Tatlina" (El proyecto de monumento a la III Internacional de V. E. Tatlin). *Viesh*, n. 1-2, 1922.
- Punin, Nikolai, *Noveishie techenia v russkom iskusstve*. 2 partes. Leningrado, 1927-1928.
- Radek, Karl, "Die moderne Weltliteratur un die Aufgaben der proletarische Kunst", *Internationale Literatur*, IV/5, Moscú, 1934. Ponencia presentada en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, Moscú, 1934.
- Ragon, Michel, "L'échec du réalisme socialiste" en *La Peinture actuelle*. París, 1959.
- Ragon, Michel, "La révolution architecturale en URSS de 1921 à 1932". *Cimaise*, n. 85-86, París, febrero-mayo de 1968.
- Razumny, V., *Problemy sotsialisticheskogo realizma* (Problemas del realismo socialista). Moscú 1963.
- Read, Herbert, "El realismo socialista" en *Arte y Sociedad*. Kraft, Buenos Aires, 1951.
- Redacción saliente de *El Caimán Barbudo*, "El Yogui y el Comisario", *El Caimán Barbudo*, n. 21, La Habana, junio de 1968. Respuesta en la polémica con Heberto Padilla.
- Redeker, Horst, "Die künstlerische Selbstbetätigung der Werktätigen-Ausdruck un Mittel der Entwicklung der Bewusstheit des sozialistischen Menschen". *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, VIII/8, Berlín, 1960.
- Reich, Wilhelm, "Character-Repressive Traits in Recent Soviet Literature" en: W. Reich, *The Sexual Revolution*. 1962.
- Revai, Jozsef, *Lukacs and Socialist Realism*. Londres, 1950.
- Revai, Jozsef, "Die Lukacs-Diskussion des Jahres 1948" en *Georg Lukacs und Revisionismus*. Berlín, 1960.
- Revueltas, José, *Libertad del arte y estética mediatizada*. México, 1965.
- Revueltas, José, "So that Maiakovsky's suicide not be repeated". *International Socialist Review*, n. 196, Nueva York, enero-febrero de 1970.
- Ricci, Paolo, *Ilia Glazunov. Appunti per una storia dell'arte sovietica*. Mario Pjero. Nápoles, 1959.
- Rickward, Edgell, ed., *Soviet Writers Reply to English Writers' Questions*. Londres, 1948.
- Rippelino, Angelo M., *Il cubofuturismo russo*. Conferencia en la Galería Nacional de Arte Moderno. Roma, 1958.
- Riurikov, E., "Nasledie klassikov i sovietskaia literatura" (La herencia de los clásicos y la literatura soviética). *Kommunist*, n. 12, Moscú, junio de 1956.
- Rivera, Diego, "Position of the Artist in Russia today". *Arts Weekly*, v. 1, n. 1, Nueva York, marzo de 1932.
- Roca, Blas, "Declaraciones", *Hoy* (sección "Aclaraciones"). La Habana, 24 de diciembre de 1963.
- Roditi, Eduard, "Marc Chagall" en *Dialogues on Art*. Secher and Warburg, Londres, 1960. Chagall explica su actuación durante los primeros años de la Revolución Rusa.
- Rodríguez, Antonio, "Cuba se retrata en su arte". *Siempre!*, n. 572, México, 10 de junio de 1964.
- Rodríguez, Carlos Rafael, "Problemas del arte en la revolución". *Revolución y cultura*, n. 1, La Habana, octubre de 1967.

- Rodríguez Feo, José, "Vigencia actual del escritor". *Lunes de Revolución*, La Habana, 11 de abril de 1960.
- Rodríguez Feo, José, "La nueva cultura". *Lunes de Revolución*, 22 de febrero de 1962.
- Rodríguez Feo, José, "Literatura y subdesarrollo". *La Gaceta de Cuba*, La Habana, mayo de 1969.
- Roguinskaia, F., "Voprosy proizvodstvennogo iskusstva" (Problemas del arte productivo). *Kranaya Nov*, n. 4, Moscú, 1925.
- Rostotski, B., "Replika polskim tovarisham" (Réplica a los camaradas polacos). *Teatr*, n. 2, Moscú, 1957.
- Rubinstein, A., "Nouvelle architecture ou retour au passé?". *Beaux Arts*, n. 211, 1937.
- Rühle, J., *Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum sozialistischen Realismus*. Colonia, Berlín, 1957.
- Rühle, J., *Literatur und Revolution*. Berlín, 1960.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Sobre el realismo socialista". *Nuestras Ideas*, n. 3, Bruselas, 1958.
- Scott, H. G., *Problems of Soviet Literature*. International Publishers, Nueva York, 1935.
- Scherbina, V., "O sotsialisticheskom realizme" (Sobre el realismo socialista). *Voprosy literatury*, n. 4, Moscú, 1957.
- Scherbina, V., "Printsipy razvitiia judozhestvennoi kulture" (Principios del desarrollo de la cultura artística). *Kommunist*, n. 8, Moscú, 1966.
- Schleifer, Marc, "Art and Socialist Realism". *Monthly Review*, Nueva York, noviembre de 1963.
- Schlenstedt, Silvia, "Brechts Übergang zum sozialistischen Realismus in der Lyrik". *Weimarer Beiträge*, número especial, 1958.
- Semprún, Jorge, "Socialism and Literature". *New Left Review*, n. 30, Londres, 1965.
- Serge, Victor, "Les écrivains russes et la révolution". *Clarté*, París, 15 de junio de 1922.
- Seton, Marie, *Serguei M. Eisenstein. A Biography*. A. A. Wyn, Nueva York, 1952.
- Shao Chuan-Liu, "The Struggle Between Two Trends in Literature". *Chinese Literature*, n. 1, Pekín, 1958.
- Sidorov, A. A., "Russkaia grafika za gody revolutsii 1917-1932" (El grabado ruso durante los años de la revolución, 1917-1932). *Pechat y revolutsii*, VII, Moscú, 1923.
- Silva, Federico, "¿Arte dirigido o arte libre? A propósito de la polémica en torno del discurso de Nikita Jrushchov sobre la literatura y el arte". *El Día*, México, 10, 11 y 12 de junio de 1963.
- Simo, Ana María, "Encuesta generacional (II). Respuesta a Jesús Díaz". *La Gaceta de Cuba*, n. 51, La Habana, junio-julio de 1966.
- Simmons, Ernest, *Through the Glass of Soviet Literature: Views of Russian Society*. Columbia University Press, Nueva York, 1954.
- Simmons, Ernest, ed., *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought*. Harvard University Press, Cambridge, 1955.
- Simonov, Konstantin, "Algunos problemas de la prosa contemporánea". *Literatura Soviética*, n. 5, Moscú, 1955.
- Siqueiros, David A., "Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos" en *La historia de una insidia*. "Arte Público", México, 1960.
- Sjeklocha, Paul y Mead, Igor, *Unofficial Art in the Soviet Union*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1967.
- Sklovsky, Victor, *Voyage sentimental*. Sagittaire, París, 1926.
- Sklovsky, Viktor y Punin, Nikolai, "Ob iskusstve i revolutsii" (Sobre el arte y la revolución). *Iskusstvo Kommuny*, n. 17, Moscú, 3 de marzo de 1919.
- Slonim, Marc, *Soviet Russia Literature: Writers and Problems*. Oxford University Press, Nueva York, 1964.
- Smeu, G., "Protiv revizionistsky izvraschenii partiinogo rukovodstva v iskusstve i literature" (Contra las deformaciones revisionistas de la dirección de partido en el arte y la literatura). *Voprosy filosofii*, n. 2, Moscú, 1959.
- Solzhenitsin, Alexandr I., "Letter to the Fourth National Congress of Soviet Writers". *New York Times*, Nueva York, 5 de junio de 1967.
- Solzhenitsin, Alexandr I., *Les droits de l'écrivain*. Seuil, París, 1969.

- Sosonkin, I. L., "A. A. Zhdabov o literatura i iskusstve" (A. A. Zhdanov y la literatura y el arte). *Voprosy filosofii*, n. 5, Moscú, 1951.
- Soveschanie deiatelei sovetskoi muzyki v Ts. K. VKP (b)* (Conferencia de personalidades de la música soviética en el C.C. del P.C. de la URSS), Moscú, 1948.
- Soviet Linguistic Controversy*, The. King's Crown, 1951.
- Sovietskaia Arhitektura RSFSR za XXX let* (La arquitectura de la RSFSR durante 30 años). Academia de Arquitectura de la URSS. Moscú, 1950.
- Sovietskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumenty* (15 años de arte soviético. Materiales y documentos). Moscú-Leningrado, 1933.
- Ssachno, Helen von, *Literatura soviética posterior a Stalin*. Guadarrama, Madrid, 1969.
- Stanislavsky, Konstantin, *El arte escénico*. Siglo XXI, México, 1969.
- Sternberg, David, "Foreword to Catalog of the 1st Russian Exposition in Berlin, 1922" en *Gabo*. Harvard University Press, Cambridge, 1957.
- Struve, Gleb, *Soviet Russian Literature, 1917-1950*. University of Oklahoma Press, Norman, 1951.
- "Sumario del Foro sobre el trabajo literario y artístico en las fuerzas armadas convocado por la camarada Ching Ching por encargo del camarada Lin Piao" en *La revolución cultural china*. Era, México 1970.
- Surkov, A., "Nekotore voprosy razvitiia sovetskoi literatury" (Algunos problemas del desarrollo de la literatura soviética). *Bolchevik*, n. 9, Moscú, 1952.
- Surkov, A., "Pod znamenem sotsialisticheskogo realizma" (Bajo la bandera del realismo socialista). *Pravda*, Moscú, 25 de mayo de 1954. Crítica de las tesis de Pomerantsev "Sobre la sinceridad en la literatura", *Novy Mir*, n. 12, 1953.
- Surma, Y., *Slovo v boiu. Estetika Maiaikovskogo i literaturnaia borba 20-j godov* (La palabra en el combate. La estética de Maiaikovsky y la lucha literaria en los años 20). Lenizdat, Leningrado, 1963.
- Swayze, Harold, *Political Control of Literature in USSR, 1946-1959*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1962.
- Tairov, Alexander, *Das Entfesselte Theater*. Postdam, 1923.
- Teige, Karel, "Modern Architecture in Czechoslovakia". *Czechoslovakia*, número especial, Praga, 1947.
- Terentev, I., "Antijudozhestvenny teatr" (El teatro antiartístico). *Novy Lef*, n. 9, 1928.
- Terz, Abram, *On Socialist Realism*. Pantheon, Nueva York, 1960.
- Timofeev, L., "U istokov edinoi mnogonatsionalnoi sovetskoi literatury" (En las fuentes de la única y multinacional literatura soviética). *Kommunist*, n. 15, Moscú, 1966.
- Torres, Miguel, "Respuesta a *Cine Cubano*", *Cine Cubano*, n. 54-55, La Habana. Sobre el cine cubano y la revolución.
- Trifonova, T. K., *Istoria sovetskoi literatury* (Historia de la literatura soviética). 3 tomos. Moscú, 1931.
- Trofimov, P. S., "Sotsialisticheski realizm — tvorcheski metod sovetskogo iskusstva" (El realismo socialista, método creador del arte soviético) en *Voprosy marksistsko-leninskoi-estetiki* (Problemas de estética marxista-leninista). Gosudartsvennoe Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, Moscú, 1956.
- Trofimov, P. S., "Sovremennost v literature i iskusstve" (La contemporaneidad en la literatura y el arte). *Voprosy filosofii*, n. 2, Moscú, 1960.
- Trotsky, Leon, "La cultura proletaria y el arte proletario" en *Literatura i revoliutsia* (Literatura y revolución). Moscú, 1924. (Edición española: Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1964).
- Trotsky, Leon, "Arte revolucionario y arte socialista" en *Literatura i revoliutsia* (Arte y revolución). Moscú, 1924.
- Trotsky, Leon, "L'art révolutionnaire et la IVe Internationale". *Littérature et Révolution*, Julliard, Paris, 1964. Incluido en el apéndice de la edición francesa de *Literatura i revoliutsia* titulado "Écrits relatifs à l'art, à la littérature, à des écrivains".
- Trotsky, Léon, "La bureaucratie totalitaire et l'art". *La Lutte Ouvrière*, Paris, 22 de julio de 1938. Incluido en el

- apéndice de la edición francesa de *Literatura i revolutsia, Littérature et Révolution*. Julliard, París, 1964.
- Trotsky, Léon, "L'art et la révolution (Lettre à rédaction de *Partisan Review*)". Incluido en el apéndice de *Littérature et Révolution*. Julliard, París, 1964.
- Trotsky, Leon, "Class and Art; Problems of Culture under the Dictatorship of the Proletariat". *Fourth International*, Londres julio de 1967.
- Tuguenjold, Y. A., *Iskusstvo obtiarskoi epoji* (El arte de la época de Octubre). Leningrado, 1930. Recopilación de artículos y reseñas de exposiciones.
- Tuguenjold, Y. A., Fedorov, Davydov y otros, "Obzor sovietskogo iskusstva za 10 let" (Revista de 10 años de arte soviético). *Pechat i revolutsia*, VII, Moscú, 1927.
- UNEAC, Declaración de la Unión Nacional de Escritores de Cuba. *Marcha*, n. 1445, Montevideo, 25 de abril de 1969. Publicada junto con un escrito de Julio Cortázar bajo el título común de "El caso Heberto Padilla. Los intelectuales y la revolución".
- Urondo, Francisco, "Carta a las declaraciones de Guillermo Cabrera Infante". *Primera Plana*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1968.
- Van Gindertael, Roger, "Les futuristes de Péetrograd et la Révolution d'Octobre". *Cimaise*, n. 85-86, París, febrero-mayo de 1968.
- Vargas Llosa, Mario, "La patria de los cohetes que viajan a la Luna no está en peligro por dos relatos fantásticos". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 213, México, 1966.
- Vargas Salguero, Ramón, "La arquitectura cubana y la Revolución". *Calli*, n. 11, México, enero-febrero de 1964.
- Vorobiev, V. F., *M. Gorki o sotsialisticheskom realizme* (M. Gorki y el realismo socialista). Universidad de Kiev, Kiev, 1968.
- Vystavka kartin napravlenii* (Exposición de cuadros de todas las tendencias). Petrogrado, 1919. En el Palacio de Invierno.
- Vystavka proizvedenii K. S. Malevicha* (Exposición de obras de K. S. Malevich). Galería Estatal Tretyakov. Catálogo. Moscú, 1929. Prólogo de Fedorov-Davydov.
- Walsh, Rodolfo, "Carta respuesta a las declaraciones de Guillermo Cabrera Infante". *Primera Plana*, Buenos Aires, 25 de agosto de 1968.
- Werth, A., *Musical Uproar in Moscow*. Londres, 1949.
- Williams, Raymond, "Soviet Literary Controversy in Retrospect", *Politics and Letters*.
- Wilson, Edmund, "Lenin, Trotsky y la literatura". *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de mayo de 1970.
- Wright, F. L., "Architecture and Life in URSS". *Architectural Record*, octubre de 1937.
- Yao Wen-Yuan, "Revisionist Ideas in Literature". *Chinese Literature*, n. 2, Pekín, 1958.
- Yao Wen-Yuan, "On the Counter-revolutionary Double-Dealer Chou Yang". *Chinese Literature*, n. 3, Pekín, 1967.
- Yarmolinsky, Avrahm, *Literature under communism: the literary policy of the Communist Party of the Soviet Union from the end of World War II to the death of Stalin*. Bloomington, Indiana, 1960.
- "Za dalneishii podiom sovietskoi literatury" (Por un auge sucesivo de la literatura soviética). *Bolchevik*, n. 15, Moscú, agosto de 1952.
- Zavalishin, Viacheslav, *Early Soviet Writers*. Nueva York, 1958.
- Zazunek, Jiri, "Culture and the Masses". *World Marxist Review*, Toronto, julio de 1965.
- Zdanov, Andrei A., *Literatura y filosofía a la luz del marxismo*. Pueblos Unidos, Montevideo, 1948.
- Zimenko, V. M., "El realismo socialista como método creador de los artistas soviéticos" en *Ensayos de estética marxista-leninista*. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961. (4a. parte, capítulo I).
- Zolpiewski, Stefan, "Is 'Socialist Literature', Enough?" en: Maria Kuncewicz, ed., *The Modern Polish Mind*, 1962.

XI. ARTE Y POLÍTICA

Alekseev, Y., *O svobode tvorchestva* (Sobre la libertad de creación). Moscú, 1963.

- Ávila, Leopoldo, "Las respuestas de Cain". *Verde Olivo*, n. 44, La Habana, noviembre de 1968. Respuesta a las declaraciones de Guillermo Cabrera Infante en *Primera Plana*.
- Ávila, Leopoldo, "Las provocaciones de Padilla". *Verde Olivo*, n. 45, La Habana, 10 de noviembre de 1968.
- Ávila, Leopoldo, "Antón se va a la guerra". *Verde Olivo*, n. 46, La Habana, 17 de noviembre de 1968. Crítica de la obra de Antón Arrufat *Los siete contra Tebas*, premiada en el Concurso de la UNEAC, de 1968.
- Ávila, Leopoldo, "Los años duros". *Verde Olivo*, n. 4, La Habana, 26 de enero de 1969. Sobre el libro de cuentos *Los años duros* de Jesús Díaz.
- Anisimov, I., "Literatura i iskusstvo v borbe za mir" (La literatura y el arte en la lucha por la paz). *Bolchevik*, n. 4, Moscú, 1951.
- Aptheker, Hubert, "Réponse à Howard Fast". *La Nouvelle Critique*, n. 86, París, 1957.
- Aragon, Louis, "Jdanov et nous". *Les Lettres Françaises*, París, 9 de noviembre de 1948.
- Aragon, Louis, "L'Art de Parti en France". *La Nouvelle Critique*, París, julio-agosto de 1954.
- Ávila, Leopoldo, "La vuelta a la manzana". *Verde Olivo*, n. 42, La Habana, 20 de octubre de 1968. Crítica de la obra de teatro de René Ariza, premiada en el Concurso de la UNEAC, de 1967.
- Ávila, Leopoldo, "Dos viejos pánicos". *Verde Olivo*, n. 43, La Habana, 27 de octubre de 1968. Crítica de la obra de teatro de Virgilio Piñera *Dos viejos pánicos*, premiada en el Concurso de la UNEAC, de 1967.
- Baran, Paul A., "The Commitment of the Intellectual". *Monthly Review*, Nueva York, marzo de 1965.
- Barbusse, Henri, *Manifeste aux Intellectuels*. París, 1927.
- Beeching, Jack, "Notes on Zhdanov". *The Marxist Quarterly*, Londres, enero de 1957.
- Benedetti, Mario, "Situación del escritor en América Latina". *Casa de las Américas*, n. 45, La Habana, 1967.
- Berlioz, Joanny, "Les Communistes et les Beaux Arts". *Cahiers du bolchévisme*, París, 20 de febrero de 1937.
- Billiet, Joseph, "Art et politique". *La Pensée*, n. 32, París, septiembre-octubre de 1950.
- Breton, André, *La position politique du surréalisme*. París, 1935.
- Browder, Earl, "The Writer and Politics" en: Henry Hart, ed., *The Writer in a Changing World*. 1937.
- Cachin, Marcel, "La révolution russe et les intellectuels". *L'Humanité*, París, 14 de marzo de 1920.
- Cardoza y Aragón, Luis, "André Gide y el comunismo". *Futuro*, n. 2, México, 15 de diciembre de 1933.
- Cardoza y Aragón, Luis, "Servir a la Revolución; servirse de la Revolución". *U.O.*, Universidad Obrera de México, n. 12, México, diciembre de 1936-enero de 1937. Con motivo de las discusiones sobre arte y revolución en la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México.
- Carpani, Ricardo, *Arte y revolución en América Latina*. Coyoacán, Buenos Aires.
- Carpani, Ricardo, *La política en el arte*. Coyoacán, Buenos Aires, 1962.
- Carpentier, Alejo, "Literatura y conciencia política en América Latina" en *Tientos y diferencias*. UNAM, México, 1964 (edición cubana, 1966).
- Casanova, Laurent, *Le Communisme, la Pensée et l'Art*. Éditions du PCF, París, 1947.
- Casanova, Laurent, *Responsabilités de l'Intellectuel Communiste*. *La Nouvelle Critique*, París, 1949.
- Casanova, Laurent, *Le Parti Communiste, les Intellectuels et la Nation*. Éditions Sociales, París, 1949.
- Castro Fidel, *Palabras a los intelectuales*. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961.
- Castro, Fidel, "Discurso de clausura del Congreso Cultural de La Habana". 12 de enero de 1968. *Granma*, La Habana, 1968.
- Cogniot, Georges, *L'avenir de la culture*. Comité Populaire de Propagande, París, 1937.
- Cogniot, Georges, *Les intellectuels et la Renaissance Française*. Éditions du PCF, París, 1945.

- Comisión n. 3 del Congreso Cultural de La Habana: "Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado." *Casa de las Américas*, n. 47, La Habana, marzo-abril de 1968.
- Comité Central del PCUS, "Al IV Congreso de los Escritores Soviéticos". *Literatura Soviética*, n. 10, Moscú, 1967.
- Comité Ejecutivo del PC de la Gran Bretaña, "Questions of Ideology and Culture". *Marxism Today*. Londres, mayo de 1967.
- Cortázar, Julio, "Carta". *Casa de las Américas*, n. 45, La Habana, 1967. Sobre la situación del escritor en América Latina.
- Cortázar, Julio [Sobre el caso Heberto Padilla]. *Marcha*, n. 1445, Montevideo, 25 de abril de 1969. Escrito de Cortázar publicado junto con la Declaración de la UNEAC bajo el título común de "El caso Heberto Padilla. Los intelectuales y la Revolución".
- Daix, Pierre, "Une littérature de parti". *La Nouvelle Critique*, París, junio y julio-agosto de 1949.
- Desanti, J. T., "Les Intellectuels et le communisme". *La Nouvelle Critique*, París, junio de 1956.
- "Diego Rivera, Raphael of Communism." *Creative Art*, Nueva York, julio de 1930.
- Dimitrov, George, *Sur la culture et sur l'art*. París, 1953.
- Dorticós Torrado, Osvaldo, "Discurso inaugural del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas". La Habana, 18 de agosto de 1961.
- Dorticós Torrado, Osvaldo, "Discurso de clausura del Seminario Preparatorio al Congreso Cultural de La Habana". *RC, Revolución y Cultura*, n. 3, La Habana, 30 de noviembre de 1967.
- Dorticós Torrado, Osvaldo, "Discurso de inauguración del Congreso Cultural de La Habana". 4 de enero de 1968. *Granma*, La Habana, 1968.
- Duclos, Jacques, *Les droits de l'intelligence*. París, 1938. [Traducción inglesa: *Communism, Science and Culture*. International Publishers, Nueva York, 1939.]
- Fan, K. H., ed., *La revolución cultural china*. Documentos seleccionados y presentados por K. H. Fan. Era, México, 1970.
- "Fanatismo y libertad." *Tiempo*, México, 11 de junio de 1948. Con motivo del atentado al mural de Diego Rivera en el Hotel del Prado.
- Fernández Retamar, Roberto, "Hacia una nueva intelectualidad revolucionaria en Cuba". *Casa de las Américas*, n. 40, La Habana, 1967.
- Finkelstein, Sidney, "On Khrushchev's Speech of March 8, 1963". *Masses and Mainstream*, Nueva York, julio de 1963.
- Freeman, Joseph (Robert Evans, seud.), "Painting and politics: the case of Diego Rivera". *New Masses*, Nueva York, febrero de 1932.
- Gide, André, *Retour de l'URSS*. Gallimard, París, 1936.
- Gide, André, *Retouches à mon Retour de l'URSS*. Gallimard, París, 1950.
- Gide, André, *Littérature engagée*. Gallimard, París, 1950.
- Gomulka, Wladislaw, "The Party and literature". *Polish Perspectives*, Varsovia, noviembre de 1964.
- Gordon, Eugene, "Social and Political Problems of the Negro Writers" en Henry Hart, ed., *The American Writers Congress*, 1935.
- Gorki, Maxim, "C kem vui, 'mastera kulturny'?" (¿Con quién estáis vosotros, 'maestros de la cultura'?). Respuesta a los corresponsales norteamericanos, publicada original y simultáneamente en *Pravda e Izvestia*, n. 81, Moscú, 22 de marzo de 1932.
- Goytisolo, Juan, "Literatura y política". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 102, México, 29 de enero de 1964.
- Guillén, Nicolás, "¿Cuál es la posición del intelectual ante la revolución?" *Academus*, México, octubre de 1965.
- Hugues, Patrice, "Peinture et politique". *La Nouvelle Critique*, n. 154, París, 1964.
- Humboldt, Charles, "More than bread alone". *Masses and Mainstream*, Nueva York, 1958. Sobre los ataques de Jruschov a la novela de Dudintsev *No sólo de pan vive el hombre*.
- Ivanov, V., "Leninski printsip partiinosiú literary" (El principio leninista

- del espíritu de partido en la literatura). *Kommunist*, n. 5, Moscú, 1956.
- Ivernel, Ph., "Pédagogie et politique chez Bertolt Brecht" en *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, París, 1958.
- Jiefangjun Bao (Diario del Ejército de Liberación), "Infiltración de elementos burgueses" en *La revolución cultural china*. Era, México, 1970. [Del editorial de *Jiefangjun Bao*, "Enarbolar la gran bandera roja del pensamiento de Mao Tse-tung; participar activamente en la gran Revolución Cultural Socialista", del 18 de abril de 1966, sobre la "infiltración de elementos burgueses" en el campo de la literatura y el arte y sobre el papel del partido en el combate contra esos elementos.]
- Jruschov, N. S., *Por una estrecha ligazón de la literatura y el arte con la vida del pueblo*. Intervenciones de N. S. Jruschov del 13 de mayo de 1957 en la reunión de los escritores en el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, en la recepción ofrecida a escritores, pintores, escultores y compositores el 19 de mayo de 1957 y en una reunión de miembros activos del Partido en julio de 1957. Oficina de Prensa de la Embajada de la URSS, México, 1957. También en *Literatura soviética*, n. 10, Moscú, 1957.
- Jruschov, N. S., *El elevado espíritu ideológico y la maestría artística constituyen la gran fuerza de la literatura y el arte soviético*. Discurso pronunciado por N. S. Jruschov el 8 de marzo de 1963 en la reunión de los dirigentes del Partido y del Gobierno con las personalidades de la literatura y el arte. Oficina de Prensa de la Embajada de la URSS, México, 1963.
- Kanapa, Jean, "Avec qui êtes-vous, maîtres de la culture?", *Mésaventures de l'anti-marxisme*. Éditions Sociales, París, 1956.
- Kanapa, Jean, *Critique de la culture, I. Situation de l'intellectuel*. Éditions Sociales, París, 1957.
- Kanapa, Jean, *Critique de la Culture, II. Socialisme et Culture*. Éditions Sociales, París, 1957.
- Kettle, Arnold, "The Artist and Politics". *Marxism Today*, Londres, mayo de 1959.
- Kettle, Arnold, *Communism and the intellectuals*. Lawrence & Wishart, Londres, 1965.
- Koch, Hans, "W. I. Lenin Schrift 'Parteiorganisation und Parteiliteratur' und ihre aktuelle Bedeutung", *Weimarer Beiträge. Zf. dt. Lit. gesch.*, IV/4, 1960.
- Krleja, Miroslav, "De la tendance dans la création artistique". *Questions actuelles du socialisme*, n. 27, París, 1954.
- Krupskaia, N. K., *Ob iskusstve i literatura. Staty, pisma, byskazivania* (Sobre el arte y la literatura. Artículos cartas, intervenciones). Selección, introducción y notas de I. S. Eventov. Moscú-Leningrado, 1963.
- Kumanirov, Victor, "Lenin y la Revolución Cultural". *Aurora*, n. 10, Santiago, Chile, abril de 1967.
- Laborde, Hernán, "La posición de los intelectuales honrados ante la revolución". Discurso pronunciado en el acto inaugural del Congreso Nacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, el 17 de enero de 1937. *El Machete*, México, 13 de febrero de 1937.
- Lenin, V. I., "León Tolstoi, espejo de la revolución rusa" en *Obras completas*, t. 15, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "La fábula de la prensa burguesa respecto de la expulsión de Gorki" en *Obras completas*, t. 16, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "L. N. Tolstoi" en *Obras completas*, t. 16, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "L. N. Tolstoi y el movimiento obrero contemporáneo" en *Obras completas*, t. 16, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "Los héroes de la 'reserva'" en *Obras completas*, t. 16, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "Tolstoi y la lucha proletaria" en *Obras completas*, t. 16, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "León Tolstoi y su época" en *Obras completas*, t. 17, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "Tareas de las Juventudes Comunistas". Discurso en el III Congreso de la Unión de Juventudes Co-

- munistas de Rusia, 2 de octubre de 1920 en *Obras completas*, t. 31, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "La cultura proletaria" en *Obras completas*, t. 31, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "Zametki V. I. Lenina" (Notas de V. I. Lenin) en: V. I. Lenin, *O literature e iskusstve* (Sobre la literatura y el arte). Notas de Lenin al margen del artículo de Pletnev, teórico del Prolet-Kult "En el frente ideológico".
- Lenin, V. I., "Un libro talentoso" en *Obras completas*, t. 33, Cartago, Buenos Aires, 1960. Sobre el libro de Arkadi Averchenko *Doce puñales en la espalda de la revolución*.
- Lenin, V. I., "Carta a A. M. Gorki" (25-II-1908) en *Obras completas*, t. 13, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "A A. V. Lunacharski" (13-II-1908) en *Obras completas*, t. 34, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "A A. M. Gorki" (24-III-1908) en *Obras completas*, t. 34, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "A A. M. Gorki" (16-XI-1909) en *Obras completas*, t. 34, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lenin, V. I., "A A. M. Gorki" (31-VII-1919) en *Obras completas*, t. 35, Cartago, Buenos Aires, 1960.
- Lin Mo-yan, *Enarbolad más alto la bandera de las ideas de Mao Tse-tung*. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1963.
- Lindon, J., "Literatura y política". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 102, México, 29 de enero de 1964.
- Lindsay, Jack, "Politics and the Poet". *Marxism Today*, Londres, febrero de 1958.
- López Oliva, Enrique, "Nueva operación imperialista para captar intelectuales, 'Operación Cultura'". *La Gaceta de Cuba*, n. 52, La Habana, agosto-septiembre de 1966.
- Lukacs, Georg, "Stalinism and Art". *East Europe*, Nueva York, 1964. Tomado de *Literary Novitny*, Praga, 18 de enero de 1964.
- Lukacs, Georg, "Partidismo" en *Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, México, 1965.
- Lukacs, Georg, "Nietzsche como precursor de la estética fascista" en *Aportaciones a la historia de la estética*. Grijalbo, México, 1966.
- Lukacs, Georg, "¿Tendencia o partidismo?" en *Sociología de la literatura*. Península, Barcelona, 1966.
- Lunacharsky, Anatoli, "Les Intellectuels et l'Internationale Communiste". *Clarté*, París, 3 de febrero de 1921.
- Lunacharsky, Anatoli, "La Revolution et la Culture en Russie". *Clarté*, París, 1 de febrero de 1923.
- Lunacharsky, Anatoli, "The role of the Proletarian State in the Development of Proletarian Culture". *International Literature*, n. 4, Moscú, 1934.
- Lunacharsky, Anatoli, "Sobre el lugar del escritor en el Estado" en *Staty o sovietskoi literature* (Artículos sobre la literatura soviética). Moscú, 1958.
- Malraux, André, *The Fascist Threat to Culture*. Harvard Student Union, 1937.
- Malraux, André, "Man and Artistic Culture" en *Reflections on our Age*. Wingate, Londres, 1948.
- Maltz, Albert, *The citizen writer*. 1950.
- Mander, John, *The Writer and Commitment*. Londres, 1961.
- Mao Tse-tung, *Charlas sobre arte y literatura en el Foro de Yendn*. Pueblos Unidos, Montevideo, 1957. También en *Obras escogidas de Mao Tse-tung*. Tomo II. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1968 y en: K. H. Fan, ed., *La revolución cultural china*. Era, México, 1970.
- Mao Tse-tung, "Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo", discurso en la XI Sesión ampliada de la Conferencia Suprema del Estado, el 27 de febrero de 1957, en: *La revolución cultural china*. Era, México, 1970. Sobre las orientaciones de que cien flores se abran y compitan cien escuelas ideológicas.
- Molina Enríquez, Renato, "Arte para los obreros". *Forma*, n. 3, México, 1927.
- Morton, A. L., *The Arts and the People*. Lawrence & Wishart, Londres, 1965.
- Naville, Pierre, *La Révolution et les intellectuels*. París, 1926.
- Naville, Pierre, *André Gide et le com-*

- munismo. Librairie du Travail, París, 1936.
- Naville, Pierre. *L'intellectuel communiste (À propos de Jean-Paul Sartre)*. Marcel Rivière, París, 1956.
- Nedoshivin, G., "Lenin y los problemas del arte". *Literatura Soviética*, n. 1, Moscú, 1952.
- Núñez, Carlos, "El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional. Encuesta". Respuestas de Régis Debray, Roberto Fernández Retamar, Manuel Galich, François Maspero, Alberto Moravia, Lisandro Otero, Gonzalo Rojas, Alfredo Varela, Mario Vargas Llosa y Jorge Zalamea. *Casa de las Américas*, n. 35, La Habana, marzo-abril de 1966.
- O *politike partii v oblasti literatury i iskusstva* (Sobre la política del Partido en el terreno de la literatura y el arte). Trabajos de la Academia de Ciencias Sociales adscrita al CC del PCUS, fascículo 31. Moscú, 1958.
- "Partia i voprosy razvitiia sovietskoi literatury i iskusstva" (El Partido y los problemas del desarrollo de la literatura y del arte soviéticos). *Kommunist*, n. 3, Moscú, 1957.
- Pfützer, K., "Das revolutionäre Arbeitertheater in Deutschland 1918-1933". *Schriften zur Theaterwissenschaft*, vol. I, Berlín, 1959.
- Picasso, Pablo, "Why I Became a Communist" en: Barr, *Picasso: Fifty Years of his art*, 1946. Texto original francés en *L'Humanité*, París, 29-30 de octubre de 1944.
- Picasso, Pablo, "Lettre à un jeune peintre espagnol". *La Nouvelle Critique*, París, noviembre de 1951.
- "Pisatel i zhishn naroda" (El escritor y la vida del pueblo). *Kommunist*, n. 12, Moscú, 1958.
- Piscator, Erwin, "Para la historia del teatro político". *Futuro*, n. 8, México, 1 de abril de 1934.
- Piscator, Erwin, *Teatro Político*. Futuro, Buenos Aires, 1957.
- Piscator, Erwin, "Le théâtre, profession de foi". *Partisans*, n. 23, París, 1965.
- Portilla, Jorge, Sánchez Vázquez, Fray Alberto de Ezcurdia y Flores Olea, "Católicos y marxistas entablan un diálogo". *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 3 de octubre de 1962. Intervenciones y discusión de J. Portilla, Sánchez Vázquez, Ezcurdia y Flores Olea, en la mesa redonda sobre el tema "La guerra fría en la cultura", llevada a cabo en la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.
- Portuondo, José A., "Los intelectuales y la Revolución". *Cuba Socialista*, n. 34, La Habana, junio de 1964.
- Revueltas, José, "Novela e ideología". *La Cultura en México*, n. 30, México, 12 de noviembre de 1962.
- Riurikov, B., "Lenin i sotsialisticheskaia kultura" (Lenin y la cultura socialista). *Kommunist*, n. 17, Moscú, 1956.
- Rivera, Diego, "Art and the Worker". *Worker's Age*, Nueva York, 15 de junio de 1933.
- Rivera, Diego y André Breton, "Por un arte revolucionario e independiente". *Clave*. México, octubre de 1938.
- Rivera, Diego y André Breton, "Pour un art révolutionnaire indépendant" en: Léon Trotsky, *Littérature et révolution*. Julliard, París, 1964. Manifiesto fechado en México el 25 de julio de 1938 y escrito por Diego Rivera y André Breton con la colaboración de Trotsky.
- Robel, Leon, "Littérature et politique en URSS". *La Pensée*, mayo-junio de 1955.
- Rojas, Gonzalo, "El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional". *Casa de las Américas*, n. 35, La Habana, marzo-abril de 1966.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Vanguardia artística y vanguardia política". *Casa de las Américas*, n. 47, La Habana, 1968.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Notas sobre Lenin y el arte". *Casa de las Américas*, n. 57, La Habana, marzo-abril de 1970.
- Santamaría, Haydée, "Charla de Haydée Santamaría en la Casa de las Américas", 6 de octubre de 1967. *Pájaro Cascabel*, n. 5-6, México, enero-julio de 1967.
- Sartre, Jean-Paul, "La guerra fría", resumen del discurso pronunciado en Moscú durante el Congreso Mundial por el desarme general y la paz. *La*

- Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 26, México, 15 de agosto de 1962.
- Sartre, Jean-Paul, "Literatura y política". *La Cultura en México*, n. 102, México, 29 de enero de 1964.
- Shepilov, D. T., *Crear para el bien y la felicidad del pueblo*. Discursos en el Primer Congreso de Pintores y en el Segundo Congreso de Compositores de la URSS. Buenos Aires, 1957.
- Short, R., "The Politics of surrealism, 1920-1936". *Journal of Contemporary History*, n. 2, 1966.
- Siqueiros, David A., "Al margen del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores". *El Machete*, n. 1, México, primera quincena de marzo de 1924.
- Siqueiros, David A., "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores". *El Machete*, n. 7, México, segunda quincena de junio de 1924. Redactado por Siqueiros y firmado también por Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida.
- Siqueiros David A., "Protesta del Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores por nuevas profanaciones de pinturas murales". *El Machete*, n. 13, México, del 11 al 18 de septiembre de 1924.
- Stil, André, "Le Parti et la création littéraire et artistique". *Cahiers du Communisme*, n. 5-6, París, mayo-junio de 1966.
- Swayze, Harold, *Political control of Literature in the USSR, 1946-1959*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1962.
- Tamayo, Rufino, "¿Cuál es la pintura revolucionaria?". *Mañana*, México, 17 de diciembre de 1955.
- Trotsky, Leon, "The Party in the field of Art and Philosophy". *The Militant*, Nueva York, 22 de julio de 1933.
- Trotsky, Léon, "La burocratie totalitaire et l'art". *La Lute Ouvrière*, París, 22 de julio de 1938. Incluido en el apéndice de la edición francesa de *Literatura i revolutsia (Littérature et Révolution)*. Julliard, París, 1964.
- Trotsky, "L'art et la revolution" (Lettre à la rédaction de *Partisan Review*). Coyoacán, 17 de junio de 1938. Incluido en el apéndice de la edición francesa de *Literatura i revolutsia (Littérature et Révolution)*. Julliard, París, 1964.
- Trotsky, Leon, "Art and Politics in our epoch". *Fourth International*, Nueva York, marzo-abril de 1950.
- Vailland, Roger, *Le Surréalisme contre la révolution*. Ed. Sociales, París, 1948.
- Vaillant-Couturier, Paul, "L'intelligence et la révolution". *L'Humanité*, París, 4 de diciembre de 1921.
- Vaillant-Couturier, Paul, *Au service de l'Espirit*. Éditions Sociales Internationales, París, 1937.
- Varloot, Jean, "Le Parti Communiste, les Intellectuels et la Nation". *La Nouvelle Critique*, París, diciembre de 1950.
- Weis, Peter, "Relación entre los intelectuales y el poder socialista". *RC, Revolución y cultura*, n. 3, La Habana, 1967. Carta a los intelectuales checos.
- Weis, Peter, "Diez puntos para el trabajo de un autor en un mundo dividido". *Eco*, n. 99, Bogotá, julio de 1968.
- Wurmser, André, "Lettre à Jean Guéhenno". *L'Humanité*, París, 13 de febrero de 1937.
- Wurmser, André, *Réponse à Jean Cassou*. Éditions de *La Nouvelle Critique*, París, 1950.
- "Za leninskui printsipalnost v voprosy literatury i iskusstva" (Por los principios leninistas en los problemas de la literatura y del arte). *Kommunist*, n. 10, Moscú, 1957.
- Zetkin, Klara, *Kunst und Proletariat*, Stuttgart, 1911.
- Zhdánov, Andrei A., "Soviet Literature — the Richest in Ideas, the Most Advanced Literature" en *Problems of Soviet Literature*. International Publishers, Nueva York, 1935.
- Zhdánov, Andrei A., *Literatura y filosofía a la luz del marxismo*. Pueblos Unidos, Montevideo, 1948.
- Zhdánov, Andrei A., *On literature, music and Philosophy*. Lawrence & Wishart, Londres, 1950.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- Academia de Bellas Artes de la URSS, *Ensayos de estética marxista-leninista*. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.
- Academia de Ciencias de la URSS, *Estetika kategorii i iskusstvo* (Estética, categorías y arte). Moscú, 1965.
- Academia de Ciencias de la URSS, *Osnovy marksistsko-leninskoi estetiki* (Fundamentos de estética marxista-leninista). Gospolitizdat, Moscú, 1960.
- Asmus, V. F., *Voprosi teorii i istorii estetiki* (Problemas de teoría e historia de la estética). Iskusstvo, Moscú, 1968.
- Bañfi, Antonio, *Filosofía del arte*. Introducción de Dino Formaggio. ICAIC, La Habana, 1967.
- Baxandall, Lee, *Marxism and Aesthetics*. A selective annotated bibliography. Books and articles in the English language. Humanities Press Inc, Nueva York, 1968.
- Borev, Yuri B., *Kategorii estetiki* (Categorías de la estética). Vyschaya Shkola, Moscú, 1960.
- Borev, Yuri B., *Vvedenie v stetiku* (Introducción a la estética). Sovietski judozhnik, Moscú, 1965.
- Breazu, Marcel, *Prelegeri de estetica* (Lecciones de estética). Bucarest, 1968.
- Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater*. 7 tomos. Berlín y Francfort del Main, 1963-1964.
- Burov, A. I., *Esteticheskaya suschnost iskusstva* (La esencia estética del arte). Iskusstvo, Moscú, 1956.
- Della Volpe, Galvano, *Crítica del gusto*. Seix Barral, Barcelona, 1966.
- Della Volpe, Galvano, *Lo verosimil filmico y otros ensayos de estética*. Prólogo de Alberto Méndez Borra. Ciencia Nueva. Madrid, 1967.
- Fischer, Ernst, *La necesidad de arte. Un enfoque marxista*. Unión, La Habana, 1964. Existe también otra edición española de Península, Barcelona.
- Fischer, Ernst, *Arte y coexistencia*. Península, Barcelona, 1968.
- Goldmann, Lucien, *Recherches dialectiques*. Gallimard, París, 1959.
- Gorki, Maxim. *O literature* (Sobre la literatura). Sovietski Pisatel, Moscú, 1953.
- Gorki, Máximo, *Literatura y vida*. (Selección de escritos). Cuadernos de Cultura, Buenos Aires, 1955.
- Gramsci, Antonio, *Cultura y literatura*. Selección y prólogo de Jordi Solé-Tura. Península, Barcelona, 1967.
- Harap, Louis, *A Brief Bibliography of Marxism and the Arts*, en *Marxism and Culture*, 1. Departamento de Educación de la División de Cultura del Partido Comunista, sección de Nueva York. (¿1947?)
- Iz istorii sovietskoi esteticheskoi mysli* (De la historia del pensamiento estético soviético). Iskusstvo, Moscú, 1967.
- Kagan, M. S., *Leksii po marksistsko-leninskoi estetiki* (Lecciones de estética marxista-leninista). 3 tomos. Universidad de Leningrado, Leningrado, 1961, 1964, 1966. (t. 1, Dialéctica de los fenómenos estéticos; t. 2, Dialéctica del arte; t. 3, Dialéctica del desarrollo artístico. Índice bibliográfico.)
- Kagan, M. S., *Nashala estetiki* (Principios de estética). Iskusstvo, Moscú, 1964.
- Koch, Hans, *Marxismus und Ästhetik*. Dietz Verlag, Berlín, 1962.
- Kon, I., *Obschaya estetika* (Estética general). Moscú, 1921.
- Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*. Grijalbo, México, 1967.
- Kratki slovar terminov izobrazitel'nogo iskusstva* (Breve diccionario de términos del arte representativo). Academia de Bellas Artes de la URSS. Sovietski judozhnik, Moscú, 1959.
- Kritika osnovnij napravlenii sovremennoi burzhuaznoi estetiki* (Crítica de las tendencias fundamentales de la estética burguesa). Iskusstvo, Moscú, 1968. Recopilación preparada por la sección

- de estética del Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS. Ensayos de M. Ovsiannikov, K. Dolgov, M. Afasizhev, I. Kulikova, P. Trofimov, E. Basin, S. Mazhmagun y A. Vistin.
- Kudin, V. A., *Estetika* (Estética), 2a. ed. Universidad de Kiev, Kiev, 1967.
- Lefebvre, Henri, *Contribución a la estética*. Procyon, Buenos Aires, 1956.
- Lenin, V. I., *O kulture i iskusstve* (Sobre la cultura y el arte). Introducción de B. S. Meilaj. Iskusstvo, Moscú, 1956.
- Lenin, V. I., *O literature i iskusstve* (Sobre la literatura y el arte). Introducción de B. S. Riurikov. Gosudartsvennoe Izdatelstvo Judozhestvennoi Literatury, Moscú, 1957.
- Lenin, V. I., *Sobre la literatura y el arte*. Progreso, Moscú, 1967.
- Lénine, V. I., Staline I., *Sur la littérature et l'art*. Selección e introducción de Jean Fréville. Editions Sociales, París, 1937.
- Lukacs, Georg, *Prolegómenos a una estética marxista* (Sobre la categoría de la particularidad). Grijalbo, México, 1965.
- Lukacs, Georg, *Aportaciones a la historia de la estética*. Grijalbo, México, 1966.
- Lukacs, Georg, *Estética*. I. (La peculiaridad de lo estético.) 4 tomos. Grijalbo, Barcelona, 1965-1967.
- Lukacs, György, *Sociología de la literatura*. Edición original preparada por Peter Ludz. Península, Barcelona, 1966.
- Lunacharsky, A. V., *Nauka, religia, iskusstvo* (La ciencia, la religión y el arte). Krasnaya nov, Moscú, 1923.
- Lunacharsky, A. V., *Staty o iskusstve* (Artículos sobre el arte). Moscú, 1941.
- Lunacharsky, A. V., *Staty o sovietskoi literature* (Artículos sobre la literatura soviética). Uchpedguiz, Moscú, 1958.
- Lunacharsky, A. V., *O teatre i dramaturgii* (Sobre teatro y dramaturgia). 2 tomos. Iskusstvo, Moscú, 1958.
- Lunacharsky, A. V., *V mire muziki* (En el mundo de la música). Moscú, 1958.
- Lunacharsky, A. V., *On Literature and Art*. Progreso, Moscú, 1965.
- Lunacharsky, A. V., *Ob izobrasitelnom iskusstve* (Sobre el arte representativo). t. I. Introducción de I. A. Sats. Sovietski Judozhnik, Moscú, 1967.
- Lunacharsky, A. V., *Sobranie sochinenii v vosmi tomaj. Literaturovedenie. Kritika. Estetika*; t. 8: *Estetika, literaturnaya kritika, staty, doklady, riechi* (1928-1933). (Obras completas en ocho tomos. Ciencia literaria. Crítica. Estética; t. 8: Estética, crítica literaria, artículos, informes, discursos) (1928-1933). Judozhestvennaya Literatura, Moscú, 1967.
- Mancisidor, José, *Sobre literatura y filosofía*. Litoral, México, 1956.
- Marx, K. y Engels, F., *Sur la littérature et l'art*. Textos escogidos. Introducción de Maurice Thorez y prólogo de Jean Fréville. Editions Sociales, París, 1954.
- Marx, K. y Engels, F., *Ob iskusstve* (Sobre el arte). 2 tomos. Introducción y recopilación de Mijáil Lifshits. Iskusstvo, Moscú, 1957.
- Marx, C. y Engels, F., *Sobre la literatura y el arte*. Política, La Habana, 1965. Con fragmentos de "Palabras a los intelectuales" de Fidel Castro y ensayos de Jean Fréville y Mijáil Lifshits.
- Marx, C. y Engels, F., *Sobre arte y literatura*. Introducción, selección y notas de Valeriano Bozal. Ciencia Nueva, Madrid, 1968.
- Marx, K. y Engels, F., *Escritos sobre arte*. Selección, prólogo y notas de Carlos Salinari. Península, Barcelona, 1969.
- Meilaj, B., *Voprosy literatury i estetiki* (Problemas de literatura y estética). Sovietski Pisatel, Leningrado, 1958.
- Meyerhold, V. E., *Staty, pisma, riechi, besedy* (Artículos, cartas, discursos y conversaciones); 1a. parte: 1891-1917; 2a. parte: 1917-1933. Iskusstvo, Moscú, 1968.
- Musolino, Rocco, *Marxismo ed estetica in Italia*. Riuniti, Roma, 1963.
- Nedoshivin, G. A., *Ocherki teorii iskusstva* (Ensayos de teoría del arte). Iskusstvo, Moscú, 1953.
- Nekotorye voprosy istorii i teorii estetiki* (Algunos problemas de historia y teoría de la estética). Universidad de Moscú, Moscú, 1967. Recopilación.
- Nekotorye voprosy marksistsko-leninskoi*

- estetiki* (Algunos problemas de la estética marxista-leninista). Moscú, 1954. Recopilación de artículos de V. S. Kremenov, G. E. Nikolaieva, V. I. Borschujov, F. Y. Matysin, O. I. Kudenko, K. N. Lomunov y T. L. Motyleva.
- O *literature i iskusstve* (Sobre literatura y arte). Sovjetskaia Rossia, Moscú, 1959. Recopilación de documentos.
- O *souremennoi burzhuznoi estetike* (Sobre la estética burguesa actual). Iskusstvo, Moscú, 1963. Recopilación de artículos.
- Ovsiannikov y otros, *Istoria estetiki* (Historia de la estética). 5 tomos. Academia de Bellas Artes de la URSS. t. I, Moscú, 1962.
- Ovsiannikov, M. F., y Razumny, V. A., *Kratki slovar po estetiki* (Breve diccionario de estética). Politizdat, Moscú, 1963.
- Ovsiannikov, M. F., y Vanslov, V. V., *Marksistsko-leninskaja estetika* (Estética marxista-leninista). Iskusstvo, Moscú, 1966.
- Pavlov, Todor, *Obscha teoria na iskustvoto* (Teoría general del arte). t. I. Sofía, 1938.
- Pavlov, Todor, *Osnovni voprosi na marksistko-leninskata estetika* (Problemas fundamentales de la estética marxista-leninista). t. I. Sofía, 1958.
- Pavlov, Todor, *Izbrannie filosofskie proizvedenia*. t. IV: *Estetika* (Obras filosóficas escogidas. t. IV: Estética). Inostranniana Literatura, Moscú, 1963.
- Plebe, Armando, *Processo all'estetica*. La Nuova Italia, Florencia, 1959.
- Plejánov, G. V., *Iskusstvo i literatura* (El arte y la literatura). Gospolitizdat, Moscú, 1948.
- Plejánov, G. V., *Izbrannie filosofskie proizvedenia* (Obras filosóficas escogidas). 5 tomos. Izdatelstvo Sotsialno-ekonomicheskoi Literatury, Moscú, 1958. Introducción al t. 5 de V. Scherbina: "Las ideas estéticas de G. V. Plejánov."
- Plejánov, G. V., *Literatura i estetika* (Literatura y estética). 2 tomos. Introducción de B. I. Bursov: "Las ideas estético-literarias de G. V. Plejánov." Gosudarstvennoe Izdatelstvo Iudozhestvennoi Literatury, Moscú, 1958. (t. I: Teoría del arte e historia del pensamiento estético; t. II: Historia de la literatura y crítica literaria.)
- Portuondo, José A., *Estética y revolución*. Unión, La Habana, 1963.
- Predvechny, G. P., *Frantsuskaya burzhuznaya estetika. 40-60-e gg xx v* (La estética francesa burguesa. Años 40-60 del siglo xx). Universidad de Rostov, Rostov sobre el Don, 1967.
- Raphael, Max, *Marx y Picasso*. Los pintores modernos a la luz del materialismo histórico, con un estudio sobre la sociología del arte. Archipiélago, Buenos Aires, 1946.
- Redeker, Horst, *Geschichte und Gesetze des Ästhetischen*. Berlín, 1960.
- Revai, József, *Literarische Studien*. Berlín, 1956.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*. Ensayos de estética marxista. Era, México, 1965. (Ed. Revolucionaria, La Habana, 1966.)
- Shepilov, L., *Vvedenie v literaturovedenie* (Introducción a la ciencia de la literatura). Uchpedguiz, Moscú, 1956.
- Szigeti, I., *Introducción a la estética marxista-leninista*. t. I. Budapest, 1964.
- Timofeev, L., y Vengrov, N., *Kratki slovar literaturovedcheskij terminov* (Breve diccionario de términos literarios). Uchpedguiz, Moscú, 1955.
- Timofeev, A. I., *Osnovy teorii literatury* (Fundamentos de teoría literaria). Moscú, 1959.
- Trofimov, P. S., *Ocherki istorii marksistskpi estetiki* (Ensayos de historia de estética marxista). Vyschaia Shkola, Moscú, 1962.
- Trofimov, P. S., *Estetika marksisma-leninisma. Ocherki istorii o teorii* (Estética de marxismo-leninismo. Ensayos de historia y teoría). Sovjetski Pisatel, Moscú, 1964.
- Trotsky, León, *Literatura i revoliutsia* (Literatura y revolución). Moscú, 1924. (Edición española: Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1964.)
- Volkenstein, V., *Opyt souremennoi estetiki* (Ensayo de estética moderna). Prólogo de A. Lunacharsky. Moscú-Leningrado, 1931.
- Voprosy estetiki* (Problemas de estética). t. 1-4. Iskusstvo, Moscú, 1958-1960. t. 6. Iskusstvo, Moscú, 1964.
- Voprosy literaturovedenia v svete trudov*

- I. V. Stalina po yaziznaia* (Problemas de la ciencia literaria a la luz de los trabajos de J. V. Stalin sobre lingüística). Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1951. Recopilación.
- Voprosy marksistsko-leninskoi estetiki* (Problemas de la estética marxista-leninista). Gosudarstvennoe Izdatelstvo Politicheskoi Literatury, Moscú, 1956. Recopilación de trabajos de P. S. Trofimov, V. K. Skatershikov, V. V. Vanslov, I. F. Stolianinov, Y. B. Borev, V. A. Razumny, A. A. Bazhenova, F. Y. Matitsin.
- Voprosy teorii i estetiki muzyki* (Problemas de teoría y estética de la música). Muzika, Fasc. 5, Leningrado, 1967.
- Voprosy zarubezhnoi literatury i estetiki* (Problemas de la literatura y la estética extranjeras). Mysl, Moscú, 1967.
- Recopilación dirigida por B. S. Riurikov, I. I. Anisimov y E. D. Surkov.
- Yégorov, A., *Arte y sociedad*. Trad. de L. Kuper de Velasco. Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.
- Zemlianova, L., *Souremennaia estetika v SShA* (La estética contemporánea en los Estados Unidos). Gospolitizdat, Moscú, 1962.
- Zis, A. Y., *Leksii po marksistsko-leninskoi estetiki* (Lecciones de estética marxista-leninista). 2 tomos. VTO, Moscú, 1960, 1964.
- Zis, A. Y., *Iskusstvo i estetika. Vvedenie v iskusstvovedenie* (El arte y la estética. Introducción a la ciencia del arte). Iskusstvo, Moscú, 1967.
- Zivelchin, L. Y., *Opyt marksistskogo analiza istorii estetiki* (Ensayo de análisis marxista de historia de la estética). Moscú, 1928.

DATOS BIOBIBLIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES SELECCIONADOS

A continuación encontrará el lector los datos biobibliográficos más importantes de los autores de los textos recopilados. En algunos casos, dichos datos son muy escasos por no haber sido posible obtener una información más amplia. Los títulos de obras corresponden siempre a libros publicados y se dan en español independientemente de que hayan sido traducidos o no a nuestra lengua. La fecha que se indica es la de la edición original. Para una referencia bibliográfica más extensa sobre los libros citados, o sobre libros, ensayos o artículos no indicados aquí, el lector puede consultar la parte correspondiente de la bibliografía de la obra.

ALTHUSSER, LOUIS

Filósofo marxista francés. Nació en Nancy en 1920. Profesor de la Escuela Normal Superior, en París. Director de la Colección "Théorie" de la Editorial Maspero en la que han aparecido sus libros fundamentales. Sobre las implicaciones teóricas y prácticas de las reflexiones de Althusser se ha escrito abundantemente en estos últimos años y, de hecho, sus ideas se han convertido en el centro de agudos debates filosóficos dentro y fuera de Francia.

Obras: *Montesquieu, la política y la historia*, 1959; *La revolución teórica de Marx (Pour Marx en la edición original)*, 1965; *Leer "El Capital"* (con la colaboración de Rancière, Macherey, Balibar y Establet), 1965.

BANFI, ANTONIO

Filósofo marxista italiano. Nació en 1886 y murió en 1960. Estudió en Berlín (1910-1911), donde fue discípulo de Simmel y Max Dessoir. Profesor de Estética en la Universidad de Milán (1931-1932). Al liberarse su patria, vuelve a la cátedra de estética, y es elegido miembro del primer y segundo senados de la República Italiana. En 1956 toma parte en el III Congreso Internacional de Estética, en Venecia.

Obras: *La filosofía y la vida espiritual*, 1922; *El principio trascendental de la autonomía del arte*, 1924; *Principios de una teoría de la razón*, 1926; *Temas de la estética contemporánea*, 1939; *Los problemas de una estética filosófica*, 1962; *Filosofía del arte*, 1967.

BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO

Arqueólogo e historiador italiano del arte. Profesor de arqueología e his-

toria del arte griego y romano en la Universidad de Florencia. Profesor de la Universidad de Roma. Presidente del Instituto Gramsci.

Obras: *Sovana y su necrópoli; Historicidad del arte clásico; Miniatura helenístico-bizantina de la Iliada; Organicidad y abstracción*, 1956.

BREAZU, MARCEL

Filósofo rumano. Nació en Bucarest en 1912. Profesor de Estética en el Instituto Superior de las Artes de Bucarest. Director adjunto del Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la República Popular rumana. Se ocupa especialmente de los problemas relacionados con el conocimiento artístico y el lenguaje del arte.

Obras: *El conocimiento artístico*, 1960; *La educación estética*, 1964; *Estética de la vida cotidiana*, 1966; *Lecciones de estética*, 1969.

BRECHT, BERTOLT

Poeta, escritor teatral y teórico del arte y la literatura. Nació en Augsburg en 1898 y murió en Berlín en 1956. Soldado de sanidad durante la primera Guerra Mundial. En 1918-1919 inicia su actividad literaria en estrecha relación con los círculos de vanguardia. 1932: director de escena y asesor artístico en el Deutsches Theater de Reinhardt en Berlín. Desde entonces desarrolla una fecunda labor teatral. En 1930 ingresa en el Partido Comunista Alemán. El 28 de febrero de 1933 (al día siguiente del incendio del Reichstag, provocado por los nazis), abandona Alemania. De 1933 a 1947 vive como emigrado en Praga, Viena, Zurich, Dinamarca, Moscú, París, Finlandia y Estados Unidos. En 1936-1939, edita en Moscú la revista literaria *La palabra*. En 1947 regresa a Europa y se instala en Berlín Oriental. Aquí organiza y dirige el famoso Berliner Ensemble, es elegido miembro de la Academia de las Artes (1950) y recibe el Premio Stalin de la Paz (1954). Dos años después deja de existir en Berlín.

Obras dramáticas: *Tambores en la noche*, 1919; *El hombre es hombre*, 1926; *Santa Juana de los mataderos*, 1930; *La madre*, 1932; *Terror y miseria en el Tercer Reich*, 1938; *Los fusiles de la Madre Carrar*, 1937; *Vida de Galileo*, 1939; *Madre Valor y sus hijos*, 1939; *El alma buena de Sezuan*, 1942; *El señor Puntilla y su criado Mati*, 1940; *El círculo de la ira caucásica*, 1945; *Coriolano*, 1953. Escritos teóricos: *Escritos sobre el teatro*, 7 vols., 1963-1964; *Escritos sobre literatura y arte*, 3 vols., 1967.

BUJARIN, NIKOLAI

Dirigente político y escritor soviético. Nació en 1888 y murió en 1938. Antiguamente bolchevique, vivió en la emigración hasta 1917. Antes y después de la

Revolución de Octubre ocupó diversos e importantes puestos políticos: miembro del CC del partido Bolchevique, miembro del CE de la III Internacional y presidente de éste en 1926, director de *Pravda* (en diciembre de 1917) y de *Izvestia*, en 1934. En 1934 asistió al Primer Congreso de Escritores Soviéticos y pronunció en él un informe. En los años posteriores a la muerte de Lenin tomó parte en las luchas fraccionales dentro del partido. Después de haber colaborado con Stalin, en la lucha contra Trotsky, Zinóviev y Kámenev fue acusado de desviacionista de derecha y en 1934, removido de sus puestos. Tras de una serie de alternativas, en 1937 fue expulsado del partido y arrestado. Después de un proceso en el que se le acusó de alta traición, fue condenado a muerte y ejecutado en 1938.

Obras: *La economía mundial y el imperialismo*; *La economía del periodo de transición*; *El ABC del comunismo* (en colaboración con Preobrazhensky), 1920; *La teoría del materialismo histórico*, 1921; *La revolución proletaria y la cultura*.

BUROV, A. I.

Destacado exponente de la estética soviética actual. Se ha ocupado, sobre todo, de caracterizar la especificidad del arte como forma de la conciencia social. Ha expuesto sus puntos de vista en la revista *Voprosy filosofii* de Moscú y en diversas discusiones sobre temas estéticos: en 1954, en el Instituto de Historia del Arte; en 1956, en la discusión promovida conjuntamente por varios Institutos de la Academia de Ciencias de la URSS; más tarde en la Universidad de Moscú.

Obra: *La esencia estética del arte*, 1956.

CASTRO, FIDEL

Principal organizador y dirigente de la Revolución Cubana. Nació el 13 de agosto de 1927. Cursó la carrera de derecho en la Universidad de La Habana, y, desde entonces, puso de manifiesto su espíritu revolucionario frente a la tiranía de Batista. Fue el principal organizador y participante directo en el ataque del 26 de julio de 1953 al Cuartel Moncada en Santiago con el que comenzó la lucha contra el régimen batistiano que habría de conducir, siete años después, a su derrota. Es detenido, a raíz del heroico y frustrado asalto del 26 de julio y sometido a juicio; convirtiéndose de acusado en acusador, Fidel Castro denuncia la situación existente en Cuba y traza, a grandes rasgos, el horizonte de su liberación. Es sentenciado a 15 años y amnistiado en 1956. Se traslada entonces a México donde comienza a organizar la continuación de la lucha contra el régimen de Batista. Desembarca en Oriente con una pequeña fuerza el 2 de diciembre de 1956. Sólo 12 hombres sobreviven en este primer paso; pero el desembarco del *Granma* marca el comienzo de una lucha armada que, bajo la dirección

de Fidel Castro, habrá de ser coronada con la derrota total del ejército batistiano el 1 de enero de 1959. Fidel Castro es nombrado Primer Ministro de Cuba, en febrero de ese mismo año, y, desde entonces, está al frente de la revolución, convertida ya en Revolución Socialista. Sus ideas fundamentales con respecto a los problemas de la literatura y el arte fueron expuestas en 1960 ante un grupo destacado de intelectuales, artistas y escritores cubanos.

Obras: *La historia me absolverá*; *Palabras a los intelectuales*. (Sus numerosos discursos e informes sobre los temas más diversos, publicados en la prensa diaria no han sido recogidos aún en volumen.)

CAUDWELL, CHRISTOPHER

Seudónimo del poeta, novelista y ensayista inglés Christopher St. John Sprigg. Nació en 1917. En 1936 se unió al batallón británico de las Brigadas Internacionales que luchaban en España, junto al pueblo español, y el 5 de marzo de 1937 murió en el campo de batalla. Sus ideas sobre la poesía (expuestas en *Illusion and Reality*) suscitaron en 1951 una importante polémica en las páginas de *The Modern Quarterly* en la que intervinieron G. Thomson, M. Cornforth y otros destacados marxistas ingleses.

Obras: *Ilusión y realidad*, 1937; *Estudios sobre una cultura agonizante*, 1938; *Nuevos estudios sobre una cultura agonizante*, 1949.

CLAUDÍN, FERNANDO

Dirigente y escritor político español. Nació en Zaragoza en 1913. Estudió ciencias exactas y arquitectura. Dirigente nacional de la Juventud Comunista y, más tarde, desde su fundación, en 1936, de la Juventud Socialista Unificada. Director de *Ahora* de Madrid y Valencia, durante la guerra civil; en 1937 es puesto al frente de la organización de la JSU en el Ejército Popular. Miembro del CC del Partido Comunista de España desde 1937 y de su Buró Político desde 1947. En 1964 fue excluido del CC y, al año siguiente, del partido. Antes de su separación del BP había escrito el ensayo "La revolución pictórica del arte moderno"; posteriormente ha colaborado activamente en la revista *Ruedo Ibérico*, de París, donde ha escrito sobre diversos temas políticos actuales.

Obras: *La crisis del movimiento comunista mundial*, t. I, 1970.

CORTÁZAR, JULIO

Nace en Bruselas en 1914 de padres argentinos. Su familia se instala, desde 1918, en Argentina. Maestro graduado de la Escuela Normal de Buenos

Aires y profesor, en 1944, de Literatura Francesa en la Universidad de Cuyo, Mendoza. Se opone por entonces, activamente, al régimen de Perón y, a raíz de la victoria electoral de éste, renuncia a la cátedra universitaria. En 1952 se traslada a París donde escribe la mayor parte de su obra: cuentos, novelas y ensayos. Ha estado varias veces en Cuba (en 1963 y 1967, como miembro del jurado del Premio de la Casa de las Américas, y en 1968, como invitado al Congreso Cultural de La Habana). En la actualidad, forma parte del Comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*. Desde la aparición de sus primeros volúmenes de cuentos (*Bestiario* y *Final de juego*) se le considera como uno de los más grandes cultivadores del género en nuestro idioma. Con la publicación de su segunda novela (*Rayuela*), afirma y acrecienta sólidamente el prestigio de la narrativa hispanoamericana y se convierte en uno de los pilares de su auge actual. El espíritu creador y anticonvencional que campea en sus novelas y cuentos se manifiesta también en sus ensayos.

Obras: *Los reyes*, 1949; *Bestiario*, 1951; *Final de juego*, 1956; *Las armas secretas*, 1959; *Los premios*, 1960; *Historias de cronopios y de famas*, 1962; *Rayuela*, 1963; *Todos los juegos el fuego*, 1966; *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967; 62, *modelo para armar*, 1968; *Último round*, 1969.

CHE GUEVARA, ERNESTO

Una de las figuras revolucionarias más altas de todos los tiempos. Nació en Buenos Aires en 1928. Estudió medicina. Prestó sus servicios en un leprosario. Recorrió el continente desde Argentina a Venezuela. Estuvo en Guatemala en 1954 en el momento en que huestes mercenarias, al servicio del imperialismo yanqui, truncaban las posibilidades revolucionarias del país. Cruzó la frontera de México y aquí conoció a Fidel Castro a cuyos planes de lucha se sumó de inmediato. A fines de 1956 fue uno de los 82 hombres que embarcaron en el *Granma*. En el curso de la lucha armada que se inició entonces, destacó por su talento militar y político, y fue uno de los artífices de la victoria del pueblo cubano. Como mensajero de la Revolución Cubana, viajó en 1959-1960 por Asia y los países socialistas, y, ya siendo Ministro de Industria, recorrió en 1964-1965 varios países afroasiáticos. Poco después de regresar a Cuba, abandonó el país para incorporarse de nuevo directamente a la lucha en otros frentes. En 1966, comenzó a organizar la lucha de las guerrillas bolivianas. En la primavera de 1967, desde un lugar entonces desconocido, envió su famoso *Mensaje a la Tricontinental* y, en octubre de ese mismo año, murió acorralado y vilmente asesinado, como diría Fidel Castro, "uno de los ejemplos más extraordinarios de lealtad a los principios revolucionarios, de integridad, de valor, de desprendimiento, de desinterés, que la historia haya conocido".

Obras: *La guerra de guerrillas*, 1960; *Pasajes de la guerra revolucionaria*, 1963; *El socialismo y el hombre en Cuba*, 1965; *Obra revolucionaria*, 1967; *El diario del Che en Bolivia*, 1968.

DELLA VOLPE, GALVANO

Filósofo marxista italiano. Nació en Imola (Bologna) en 1895 y murió en 1968. Profesor de Historia de la Filosofía en la Universidad de Messina. En su obra estética fundamental, *Crítica del gusto*, aspira a una reorientación radical de la estética y la teoría marxistas del arte, integrando en ellas las aportaciones de la lingüística estructural. Al morir dejó en Italia una brillante pléyade de discípulos.

Obras: *La filosofía de la experiencia de David Hume*, 1935; *La libertad comunista*, 1946; *Crisis crítica de la estética romántica*, 1946; *Para la teoría de un humanismo positivo*, 1949; *Eckhart, filósofo místico*, 1952; *Lógica como ciencia positiva*, 1950; *Rousseau y Marx*, 1962; *Crítica del gusto*, 1963, (2a. ed.).

DEPESTRE, RENÉ

Poeta haitiano. Nació en Jacmel, Haití, en 1925. Fundó el periódico *La Colmena* que originó el movimiento democrático que en 1946 acabó con el dictador Elías Lescot. Más tarde, se refugió en Francia donde estudió cinco años en el Instituto de Estudios Políticos de la Universidad de París. Ha viajado extensamente por Europa y América Latina. Desde 1959 vive en Cuba. Su libro de poemas *Un arco iris para el occidente cristiano* obtuvo mención en el Premio de la Casa de las Américas 1967. En 1969 tomó parte en La Habana, junto con varios escritores cubanos y latinoamericanos, en una importante mesa redonda sobre el intelectual y la sociedad.

Obra poética: *Mineral negro*; *Un arco iris para el occidente cristiano*.

FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO

Poeta y ensayista cubano. Nació en La Habana en 1930. Estudió en La Habana, París y Londres. Ha sido profesor universitario en Yale y ha desempeñado el puesto diplomático de consejero cultural en París (1960). Primer Secretario Coordinador de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Presidió una de las comisiones del Congreso Cultural de La Habana, en 1968. En la actualidad, es profesor de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana y director de la revista *Casa de las Américas*.

Obra poética: *Elegías como un himno*, *Patrias*, 1952; *Alabanzas*, *Conversaciones*, *Retorno de la antigua esperanza*, *Con las mismas manos*, *Historia antigua*, *Poesía reunida* (1948-1965). *Buena suerte viviendo*, 1967. Ensayo y crítica: *La poesía contemporánea en Cuba*, 1954; *Idea de la estilística*, 1958; *Papelaría*, 1962.

FISCHER, ERNST

Filósofo marxista austriaco. Nació en 1899. Movilizado en la primera Gue-

rra Mundial; en 1918 fue elegido miembro de un consejo de soldados en el frente italiano. Estudió filosofía en Graz y trabajó en una fábrica. En 1920, publicó *Vogelsehnsucht*, libro de poemas. De 1927 a 1934, fue redactor del periódico socialdemócrata *Arbeiter-Zeitung*. En 1934, ingresó en el Partido Comunista de Austria. Durante la segunda Guerra Mundial, trabajó en Radio Moscú. En 1945 tomó parte en el establecimiento del Gobierno Provisional austriaco del que fue ministro de Educación Pública por breve tiempo. Más tarde, fundó y dirigió el periódico *Neues Oesterreich*. Desde 1959 se dedicó por entero a su actividad literaria, teatral y crítica. En 1968 condenó la intervención militar soviética en Checoslovaquia. En 1969 fue excluido del CC del PC de Austria y, poco después, del partido.

Obras: *De Grillpazaer a Kafka*, 1962; *De la necesidad del arte*, 1959; *Arte y co-existencia*, 1966.

GABO, NAUM

Pintor ruso. Nació en 1890. Estudió medicina en Munich donde se sintió atraído por el arte. Durante la primera Guerra Mundial, vivió en Oslo. Al cesar las hostilidades, regresó a Moscú y, con su hermano Antoine, se sumó al constructivismo. Participó activamente en la vida artística de los primeros años de la Revolución y en 1920 dio a conocer en Moscú el famoso *Manifiesto del Realismo*, firmado por él y su hermano Antoine. En 1922, desalentado ante las dificultades de la vida en la Rusia revolucionaria de esos años, abandonó el país. Vivió en Alemania, Francia e Inglaterra hasta que, en 1946, se instaló definitivamente en los Estados Unidos.

Obras: *Círculo*, 1937; *De las diversas artes*, 1962.

GARAUDY, ROGER

Dirigente político y filósofo marxista francés. Nació en Marsella en 1913. Miembro del CC del Partido Comunista de Francia durante 24 años y de su Buró Político desde 1956. Diputado y senador varias veces, desde 1945. Doctor en Letras. Profesor universitario de filosofía y doctor en filosofía con la tesis "Los problemas de la libertad y la necesidad a la luz del marxismo", sostenida en 1954 en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS. Director del Centro de Investigaciones Marxistas. A raíz del XX Congreso, inicia un replanteamiento de las cuestiones teóricas y políticas, desde un punto de vista marxista, que le conducen a profundas divergencias —sobre todo en el terreno político— con la línea dominante en el PC francés. A raíz de estas divergencias —particularmente con respecto a los modelos de socialismo y a la intervención militar soviética en Checoslovaquia—, expuestas en sus libros y en el XIX Congreso del

PCF (febrero de 1970), Garaudy fue separado del Buró Político del PCF, no reelegido para el CC en el dicho Congreso y, finalmente, expulsado del partido.

Obras: *Los orígenes franceses del socialismo francés*, 1949; *La Iglesia, el comunismo y los cristianos*, 1949; *Gramática de la libertad*, 1950; *Teoría materialista del conocimiento*, 1953; *La libertad*, 1955; *Humanismo marxista*, 1957; *Perspectivas del hombre*, 1961, (3a. ed.); *Del surrealismo al mundo real: itinerario de Aragón*, 1961; *Dios ha muerto (Estudio sobre Hegel)*, 1962; *Qué es la moral marxista*, 1963; *De un realismo sin riberas*, 1964; *Del anatema al diálogo*, 1965; *El marxismo del siglo XX*, 1966; *El problema chino*, 1967; *Por un realismo del siglo XX*, 1968; *Lenin*, 1968; *Por un modelo francés de socialismo*, 1968; *¿Se puede ser comunista, hoy?*, 1968; *La libertad en suspenso-Praga 1968*, 1968; *El gran viraje del socialismo*, 1969; *Toda la verdad*, 1970.

GOLDMANN, LUCIEN

Filósofo y sociólogo francés. Nació en Bucarest en 1913. Hizo estudios superiores en Bucarest, Viena y Zurich. Doctor en Letras. Profesor desde 1958 de la Escuela Práctica de Altos Estudios de París de la que es director de estudios. Inspirado por las ideas de Lukacs se ha ocupado de los problemas de la sociología de la literatura y especialmente de la novela.

Obras: *La comunidad humana y el universo en Kant*, 1952; *Ciencias humanas y filosofía*, 1952; *Investigaciones dialécticas*, 1959; *El hombre y lo Absoluto (Le Dieu caché, ed. original)*, 1963; *Para una sociología de la novela*, 1964.

GRAMSCI, ANTONIO

Dirigente político y filósofo italiano. Nació en Ales (Cerdeña) en 1891 y murió en 1937. Después de terminar sus estudios secundarios, en 1911 se trasladó a Turín e ingresó en la Facultad de Letras. Allí entró en contacto con los jóvenes socialistas universitarios, conoció a Togliatti y sintió la influencia de Labriola. Posteriormente, se consagra a la actividad periodística-política. En 1919, funda con Togliatti y otros *L'Ordine Nuovo*. En enero de 1921, tras la ruptura entre socialistas y comunistas, Gramsci se alinea con estos últimos. Después de la toma del poder por Mussolini, permanece un año en Rusia; en mayo de 1923, acogido a la inmunidad parlamentaria, como diputado recién elegido, vuelve a Italia. El 16 de mayo pronuncia su primer y único discurso en la Cámara y el 8 de noviembre de 1926 es detenido. Comienza entonces una terrible peregrinación por las cárceles italianas hasta que, minado por la tuberculosis, después de obtener una tardía e inútil libertad condicional, muere el 27 de abril de 1937 en una clínica de Roma.

Obras: *Cartas de la cárcel*, 1947; *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, 1948; *Los intelectuales y la organización de la cultura*, 1949; *Notas*

sobre *Maquiavelo, sobre la política y el Estado moderno*, 1949; *Literatura y vida nacional*, 1950; *Pasado y presente*, 1950; *Obras completas*, 9 vols. (ed. italiana), 1952-1958.

HAYEK, JIRI

Escritor checoslovaco contemporáneo. Ha dirigido la revista *Plamen*, de la Unión de Escritores Checos. Tomó parte en el coloquio internacional sobre la novela en Leningrado (1963).

KOSIK, KAREL

Filósofo checo. Nació en Praga en 1926. Tomó parte activa en la lucha clandestina contra la ocupación nazi. Liberado su país, estudió filosofía en Moscú y Leningrado (1947-1949). En 1960 intervino en el Coloquio Internacional de Royaumont sobre la dialéctica, y en 1963 asistió al XIII Congreso Internacional en México. En 1964 participó en un coloquio del Instituto Gramsci de Roma con una ponencia sobre "Dialéctica de la moral y moral de la dialéctica". En todos estos últimos años ha trabajado en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de Checoslovaquia. Después de los acontecimientos de enero de 1968 en su país, formó parte de la redacción del semanario de la Unión de Escritores Checos y fue elegido miembro del CC del PC de Checoslovaquia. Más tarde, a raíz de la invasión del país y de los cambios operados en el PC checo, fue excluido de su CC y, finalmente, del partido.

Obras: *La democracia radical checa*, 1958; *Dialéctica de lo concreto*, 1962.

LEFEBVRE, HENRI

Filósofo y sociólogo marxista francés. Nació en 1905. Doctor en Letras. Durante largos años miembro del PC de Francia. En ese periodo de militancia política, publicó una serie de trabajos sobre la dialéctica, el materialismo dialéctico, lógica, estética e historia de la filosofía que contribuyeron a la difusión de la filosofía marxista en Francia. En la década del 50 expresó, cada vez más abiertamente, profundas divergencias políticas y filosóficas con la dirección del PC francés, que se pusieron de manifiesto sobre todo en relación con los acontecimientos de Hungría en 1956, y con la publicación de su opúsculo, en 1958, *Problemas actuales del marxismo*. A raíz de estas divergencias fue excluido del partido en 1958. Lefebvre ha desarrollado una amplia labor de investigación, desde el Centro Nacional de Investigaciones Científicas, del que ha sido director durante los años 1949-1961, y, en el terreno docente, destaca su labor como profesor de so-

ciología en la Facultad de Letras de Estrasburgo (1961-1965), y en la de Nanterre, París, desde 1965.

Obras: *Nietzsche*, 1939; *El materialismo dialéctico*, 1939; *El existencialismo*, 1946; *Crítica de la vida cotidiana*, 1947 y 1962; *Lógica formal y lógica dialéctica*, 1947; *Descartes*, 1947; *Marx y la libertad*, 1947; *Para conocer el pensamiento de Marx*, 1948; *El marxismo*, 1948; *Pascal*, 1949 y 1954; *Diderot*, 1949; *Contribución a la estética*, 1953; *Musset, dramaturgo*, 1953; *Rabelais*, 1955; *Pignon*, 1956; *Para conocer el pensamiento de Lenin*, 1957; *Problemas actuales del marxismo*, 1958; *La suma y la resta*, 1959; *Introducción a la modernidad*, 1962; *Marx, filósofo*, 1964; *Metafilosofía*, 1965; *Marx, sociólogo*, 1966; *El lenguaje y la sociedad*, 1966; *Posición: contra los tecnócratas*, 1967; *El derecho a la ciudad*, 1968; *La vida cotidiana en el mundo moderno*, 1968; *La irrupción, de Nanterre a la cumbre*, 1968.

LENIN, VLADIMIR I.

Nació el 22 de abril de 1870 en Simbirsk, hoy Ulianovsk. Su hermano mayor, Alejandro, fue ejecutado en 1887 por haber participado en el atentado contra el zar Alejandro III. En 1893 llega a Petersburgo y se convierte en el dirigente de los círculos marxistas de la capital. Es arrestado en 1895 y deportado a Siberia. Su exilio se prolonga hasta 1900 en que parte al extranjero y funda la *Iskra*. En 1902 publica *¿Qué hacer?* Toma parte en el Congreso del Partido Obrero Socialdemócrata Ruso (julio de 1903), donde expone los principios de un partido marxista, revolucionario, cuya doctrina formula en 1904 en *Un paso adelante, dos pasos atrás*. En noviembre de 1905 vuelve a Rusia y después de la derrota de la revolución emigra de nuevo. En la Conferencia de Praga (1912) del POSR contribuye decisivamente a la exclusión de los mencheviques y a la constitución de los bolcheviques en partido independiente. Al estallar la primera Guerra Mundial se instala en Suiza. En 1916 escribe *El imperialismo, fase superior del capitalismo* y denuncia la actitud patriótica de los jefes de la II Internacional. Al caer el zarismo (febrero de 1917) retorna a Rusia y formula sus "Tesis de Abril" sobre el paso de la revolución democrática a la revolución socialista. A partir de septiembre de 1917 propone la insurrección y la toma del poder. El 10 de octubre el CC del partido adopta la propuesta de insurrección armada, cuya dirección toma Lenin en sus manos. El 25 de octubre (7 de noviembre) triunfa la revolución. Lenin preside el Consejo de Comisarios del Pueblo y se consagra por entero a las tareas de la edificación del nuevo Estado y de la construcción del socialismo. En 1919 interviene, de un modo decisivo en la creación de la III Internacional. Terminada la guerra civil, dirige el trabajo de restauración de la economía y la transición del comunismo de guerra a la nueva política económica. El 20 de noviembre de 1922, ya gravemente enfermo, pronuncia su último discurso en el país. A fines de 1922 y comienzos de 1923, escribe una serie de cartas sobre la situación interna del partido y recomienda, en la que ha sido con-

siderada como su testamento, que Stalin no sea elegido secretario general del partido.

Obras: *¿Quiénes son los "amigos del pueblo" y cómo luchan contra los socialdemócratas?*, 1894; *El desarrollo del capitalismo en Rusia*, 1899; *¿Qué hacer?*, 1902; *Un paso adelante, dos pasos atrás*, 1904; *Dos tácticas de la socialdemocracia en la revolución democrática*, 1905; *Materialismo y empiriocriticismo*, 1909; *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, 1916; *El Estado y la revolución*, 1918; *La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo*, 1920; *Cuadernos filosóficos*, 1933 (escritos en 1914-1916). Las *Obras completas* (edición española correspondiente a la 4a. ed. rusa) constan de 40 tomos. Selecciones de sus trabajos sobre la cultura, la literatura y el arte: *Sobre la cultura y el arte*, 1937 (de J. Fréville), 1956; *Sobre la cultura y el arte* (de B. S. Meilaj); *Sobre la literatura y el arte* (de B. Rourikov), 1957.

LUNACHARSKY ANATOLI

Dirigente político, teórico del arte y crítico literario, soviético. Nació en 1875 en Poltava y murió en 1933. Miembro del partido bolchevique desde 1897. Participó en el movimiento revolucionario ruso desde la década del 90, sufriendo por ello arrestos y deportaciones. Después del II Congreso del POSR se adhirió a los bolcheviques. Como representante de los bolcheviques tomó parte en el Congreso Internacional de Stuttgart y, en los años de la reacción stolypliana, se sumó a una de las fracciones bolcheviques combatidas por Lenin. En 1917 regresó a Rusia y, al iniciar su existencia el nuevo Estado soviético, fue nombrado Comisario del Pueblo de Educación, puesto que ocupó durante doce años (1917-1929). La política cultural y artística del Estado soviético en los primeros años de la revolución, particularmente mientras vivió Lenin, se halla estrechamente vinculada a él. En 1933 fue nombrado embajador de la URSS en la España republicana, pero ese mismo año falleció en Menton (Francia) sin haber podido asumir su cargo.

Obras dramáticas: *Oliver Cromwell*, 1920; *Tomás Campanella*, 1922; *Don Quijote liberado*, 1930. Escritos teóricos y críticos: *Artículos sobre literatura*, 1957; *Artículos sobre la literatura soviética*, 1958; *Sobre el teatro y la dramaturgia*, 1958; *En el mundo de la música*, 1958.

LUKACS, GEORG

Filósofo, crítico literario y estético húngaro. Nació en Budapest en 1885. En 1909 se trasladó a Berlín, y en 1911 publicó en alemán *El alma y las formas*. En esta época Lukacs se hallaba bajo la influencia de la filosofía idealista en boga (Dilthey, Simmel, Husserl y Lask). En 1920 publicó su *Teoría de la novela*, obra escrita en 1914-1915, que él mismo caracterizó más tarde como "tránsito del idealismo subjetivo al objetivo". En 1918 ingresó en el Partido Comunista Húngaro. Su evolución al marxismo se

puso de manifiesto en *Historia y conciencia de clase* (1923), obra muy combatida al aparecer tanto por los teóricos socialdemócratas como por los portavoces filosóficos de la III Internacional. Durante la breve existencia de la República Soviética Húngara fue Comisario de Educación de ella. Al ser aplastada, emigró a Viena. En 1931-1933 vivió en Alemania y, posteriormente, pasó diez años en la Unión Soviética donde llevó a cabo importantes investigaciones teórico-literarias sobre el realismo. En 1945 regresó a su país y ocupó la cátedra de estética en la Universidad de Budapest. Desarrolló entonces una importante labor de investigación en el terreno filosófico y estético. Pero en este periodo fue objeto de las duras críticas de Jozsef Revai, ideólogo del partido y, en 1949, ministro de cultura húngaro. A raíz de los acontecimientos de octubre de 1956 en Hungría, en los que tomó parte activa, Lukacs fue desterrado a Rumania. Pocos años después regresó a su patria, consagrándose hasta hoy casi exclusivamente a su labor de investigación. Fruto de ella es la primera parte de su *Estética* aparecida hasta ahora, así como la *Ética* y la *Ontología* que está escribiendo.

Obras: *La forma dramática*, 1909; *Metodología de la historia y la literatura*, 1910; *El alma y sus formas*, 1911; *Cultura estética*, 1911; *Historia evolutiva del drama moderno*, 1912; *Teoría de la novela*, 1920; *Historia y conciencia de clase*, 1923; *La literatura alemana bajo el imperialismo*, 1945; *Progreso y reacción en la literatura alemana, Prolegómenos a una estética marxista*, 1947; *Literatura y democracia*, 1947; *Goethe y su época*, 1947; *Ensayos sobre el realismo*, 1948; *Marx y Engels como historiadores de la literatura*, 1948; *El joven Hegel*, 1948; *Thomas Mann*, 1949; *El realismo ruso en la literatura mundial*, 1952; *Balzac y el realismo francés*, 1952; *Esbozo de una historia de la literatura alemana moderna*, 1953; *El asalto a la razón*, 1954; *Contribución a la historia de la estética*, 1954; *Problemas del realismo*, 1955; *La novela histórica*, 1955; *Significación actual del realismo crítico*, 1958; *Estética, I (La peculiaridad de lo estético)*, 1963.

MACHEREY, PIERRE

Filósofo marxista francés. Comparte la interpretación althusseriana del marxismo y ha colaborado con Althusser en *Lire "Le Capital"*.

Obra: *Para una teoría de la producción literaria*, 1966.

MAIAKOVSKI, VLADIMIR

Poeta soviético. Nació en Bagdady, Georgia, en 1893 y murió en 1930. A los 15 años ingresó en el Partido Obrero Socialdemócrata Ruso y comenzó sus actividades revolucionarias clandestinas. Pronto fue detenido y liberado por su poca edad. En 1912 publica sus primeros versos y desde entonces participó en el movimiento poético futurista. La Revolución de Octubre ejerció una profunda influencia en su vida y su obra. Fue uno de los que

más pugnaron por revolucionar el arte para ponerlo en consonancia con la revolución. En 1919-1922 trabajó en ROSTA (Agencia Telegráfica Rusa), para la cual escribió versos y produjo miles de dibujos. Participó activamente en las luchas literarias de los años 20; redactó el manifiesto de LEF (Frente de Izquierda de las Artes), y fundó y dirigió la revista *LEF*, convertida más tarde en *Novy Lef*. Durante los años 1922-1929 viajó por Europa occidental y América. En los últimos años de su vida escribió varias obras teatrales en las que combatía las manifestaciones de filisteísmo y burocratismo en la sociedad soviética. Su última creación poética fue *A plena voz* (1930). Diversas circunstancias personales y sociales se conjugaron para llevar al poeta al suicidio el 14 de abril de 1930.

Obra poética: *La nube en los pantalones*, 1915; *La guerra y la paz*, 1916; *Hombre*, 1918; *Oda a la revolución*, 1918; *Marcha a la izquierda*, 1929; *150 000 000*, 1921; *Vladimir Ilich Lenin*, 1924; *Está bien*, 1927; *A plena voz*, 1930. Obra dramática: *Extraño misterio*, 1918; *La chinche*, 1929; *El baño*, 1930.

MAO TSE-TUNG

Nació en Shaoman, provincia de Junan. Desde muy joven participó activamente en las luchas revolucionarias. En 1920 organizó la Unión Socialista de la Juventud y los círculos marxistas de los que salió la primera organización comunista de Junan. Fue uno de los fundadores del Partido Comunista de China, en cuyo Primer Congreso (1921) participó, y de cuyo CC es miembro desde 1923. Tomó parte muy activa en la primera guerra civil china (1924-1927). En el otoño de 1927 dirigió la insurrección de los obreros y campesinos de Siansi y Junan y estableció una base revolucionaria en la frontera entre estas dos provincias. En 1930 asumió el puesto de comisario político del Ejército Rojo Chino, y en 1933 fue elegido miembro del Buró Político del PC de China. En una serie de trabajos, escritos en esos años, Mao fija la línea de lucha más adecuada para el país, pero sólo en 1935, al constituirse una nueva dirección del PC de China, encabezada por el propio Mao, dicha línea encuentra pleno respaldo. Tras de una larga lucha de más de 20 años (guerra civil y guerra nacional contra la agresión japonesa) el pueblo chino logra la victoria y el 1 de octubre de 1949 es proclamada en Pekín la República Popular China. Durante todo el periodo posterior, Mao se halla al frente de las grandes tareas planteadas por la revolución china en las condiciones concretas del país. En este periodo y en el anterior de lucha armada, Mao conjuga su actividad política con una importante actividad en el plano filosófico y teórico-político. Su papel vuelve a ser decisivo, en los últimos años, en la Revolución Cultural China, concebida por Mao, como un intento de renovar las fuerzas creadoras de la nueva sociedad y del partido.

Obras: *Sobre las clases de la nueva sociedad*, 1926-1927; *Por qué puede existir en China el poder rojo*, 1928-1930; *Sobre la práctica*, 1937; *Sobre la contradicción*,

1937; *Sobre la nueva democracia*, 1940; *Charlas sobre arte y literatura en el Foro de Yenán*, 1942; *Sobre la dictadura democrática popular*, 1949; *Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo*, 1957.

MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS

Dirigente político y escritor peruano. Nació en Lima en 1895, y murió en 1930. Hasta 1919 trabajó en el periodismo. Desde *La Razón* patrocinó la Reforma Universitaria. En 1918 se orientó hacia el socialismo. De fines de 1919 a 1923 viajó por Europa. A partir de 1924 desarrolló una gran actividad literaria y política. Esta última habría de llevarle a tomar parte en la fundación del Partido Comunista del Perú. En 1928 rompió definitivamente con el APRA y con su líder, Haya de la Torre. Su primer libro (*La escena contemporánea*) data de 1926. Ese mismo año fundó la revista *Amauta* al frente de la cual fue madurando y definiéndose su pensamiento marxista. En 1928 se publicó la primera edición de la obra en que, con un enfoque marxista, investigaba la realidad peruana. Y ese mismo año fundó el quinquenario *Labor* que inmediatamente fue clausurado por el gobierno. En el terreno intelectual, Mariátegui se consideró siempre como un autodidacta; ello no fue óbice para que en 1925 la Federación de Estudiantes lo propusiera como catedrático de la Universidad aunque esta iniciativa no llegó a cobrar realidad. De salud delicada, desde que en 1924 perdió la pierna y estuvo a punto de perder la vida, pasó los últimos años de su existencia acosado por una cruel enfermedad, pero sin dejar de trabajar hasta el último momento.

Obras: *La escena contemporánea*, 1925; *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928; *Defensa del marxismo*, 1929; *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, 1950.

MORAWSKY, STEFAN

Filósofo marxista polaco. Nació en 1921. Se doctoró en Letras en 1947. Profesor agregado en 1950. Profesor de la Universidad de Cracovia (1946-1952), en el Instituto Nacional de Artes de Varsovia, desde 1954, y de la Escuela de Estudios Superiores Teatrales, desde 1958. Jefe de la cátedra de Estética de la Universidad de Varsovia de 1960 a 1968 en que fue separado de ella. Desde su fundación en 1960 hasta 1968 ha sido redactor jefe del anuario *Estetyka*, publicado por el Instituto de Filosofía y Sociología de la Academia de Ciencias de Polonia. Ha tomado parte en diversos congresos internacionales de estética y colabora en las más importantes revistas extranjeras de esta especialidad. En la actualidad, escribe una historia de la estética marxista, de la que ya han aparecido algunos capítulos (sobre Lafargue en la revista cubana *Casa de las Américas*).

Obras: *Ensayos sobre los problemas fundamentales de la estética marxista*, 1951-1952; *Sobre las ideas estéticas de Herbert Read y André Malraux*, 1954-1955; *Sobre la estética y la teoría del arte en Alemania* (de Herder a Heine), 1957; *La estética de los siglos XVIII y XIX*.

MOULIN, RAYMONDE

Socióloga francesa de nuestros días. Se ha ocupado especialmente del estudio de las condiciones económicas y sociales de la pintura en nuestra época, particularmente en Francia.

Obra: *La marché de la peinture en France*, 1967.

MUSOLINO, ROCCO

Alto exponente de la estética marxista italiana actual. Se adhiere a la orientación estética marxista desarrollada en Italia por Galvano della Volpe, y como él se opone a las concepciones románticas e irracionalistas del arte. Desde estas posiciones se ha alineado con los que en Italia han criticado, desde posiciones marxistas, la concepción lukacsiana del realismo y, particularmente, el modo de interpretar Lukacs las tesis de Engels sobre ideología y novela realista. Musolino ha publicado sus más importantes trabajos en las revistas italianas *Il Contemporaneo*, *Società* e *Il Verri*.

Obra: *Marxismo y estética en Italia*, 1963.

NEDOSHIVIN, G. A.

Teórico soviético del arte. Profesor de la Universidad de Moscú. Uno de los principales autores del manual *Fundamentos de estética-marxista* (1960) preparado por el Instituto de Historia de las Artes de la Academia de Ciencias de la URSS, y de las recopilaciones que con el título de *Voprosy estetiki* (Problemas de estética) se publican regularmente en Moscú. Figura destacada de la estética soviética actual.

Obra: *Ensayo de teoría del arte*, 1953.

OTERO, LISANDRO

Novelista y cuentista cubano. Nació en La Habana en 1932. Trabajó como corresponsal en París durante dos años. Obtuvo el premio "Juan Gualberto Gómez" por sus crónicas sobre Argelia, país que visitó en 1955. En 1963 ganó el premio de novela del IV Concurso de la Casa de las Américas con

La situación. Ha dirigido la revista *Cuba* y, en la actualidad, es vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura.

Obras: *Tabaco para un jueves santo*, 1955 (cuentos); *Cuba, zona de desarrollo agrario*, 1960 (reportaje); *La situación*, 1963; *Pasión de Urbino*, 1966 (novela).

PEVSNER, ANTOINE

Pintor ruso. Hermano de Naum Gabo. Compartió con él las vicisitudes de los primeros años de la revolución hasta su salida de Rusia en 1923. Firmó con su hermano el famoso *Manifiesto del realismo*, dado a conocer en Moscú en 1920.

PLETNEV, V. A.

Dirigente del *Prolet-kult* (organización de la Cultura Proletaria) y uno de sus más importantes teóricos en los primeros años de la revolución rusa. Junto con el filósofo y sociólogo A. A. Bogdanov difundió las ideas "prolet-kultistas" sobre la cultura y el arte. Su artículo "En el frente ideológico" aparecido en *Pravda* el 27 de septiembre de 1922 es muy representativo de dichas ideas.

QUINTO, JOSÉ MARÍA DE

Escritor español. Nació en Madrid en 1925. Desde 1946 ha estado vinculado estrechamente al teatro en España desde diversos campos: la crítica teatral (especialmente en la revista *Ínsula*, de Madrid), el ensayo y la dirección escénica. Con el dramaturgo español Alfonso Sastre fundó el Grupo Teatral Realista que propugnaba un teatro "verdaderamente responsable". Ha viajado varias veces por América Latina, y ha estado en Cuba como jurado del concurso literario de la Casa de las Américas.

Obras: *Las calles y los hombres* (relatos); *La tragedia y el hombre*, 1962 (ensayos).

RODCHENKO, ALEXANDER

Pintor soviético. Nació en 1891 y murió en 1956. Fue una de las figuras artísticas más descollantes en los primeros tiempos de la revolución. Con Stepanova, su esposa, y con Tatlin redactó el *Programa del Grupo Productivista* en respuesta al *Manifiesto del Realismo* de Gabo y Pevsner. Impulsó el cartel cinematográfico, creó los esferoides lineales que ilustran desde 1920 las esculturas suspendidas de Tatlin e hizo los decorados de las obras de

Maiakovski *La Chinche* (1928) y *El Baño* (1929) presentadas por Meyerhold. Poco antes de morir reafirmó los objetivos que se había trazado la vanguardia rusa: "Fuimos nosotros los que nos rebelamos contra los cánones, los valores y los gustos recibidos. Fuimos nosotros los que exaltamos el mundo nuevo de la industria, la técnica y la ciencia. Fuimos nosotros los inventores y los que nos pusimos a transformar el mundo en lugar de sugerir la naturaleza en nuestros cuadros. Fuimos nosotros los que creamos una idea nueva de lo bello y ampliamos el concepto mismo del arte. Creo que esa lucha no fue un error."

ROS, YANKO

Escritor yugoslavo contemporáneo. Participó activamente en las discusiones sobre la concepción marxista de la estética y del arte, suscitadas por la Unión de Escritores de Yugoslavia en la década del 50, en Belgrado, a raíz de la ruptura del PCUS y del Kominform con el Partido Comunista yugoslavo.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO

Nació en 1915 en Algeciras, España. Inició sus estudios de filosofía y letras en la Universidad Central de Madrid. Durante la guerra civil fue director de *Ahora*, de Madrid, órgano central de la Juventud Socialista Unificada, estuvo incorporado a la 11 División y fue comisario en el 5o. Cuerpo de Ejército. Asistió al Congreso Internacional de Escritores, en Madrid, en 1937. Al terminar la guerra civil, se acogió al asilo que brindaba México. Aquí con Juan Rejano y otros escritores españoles fundó *Romance* y colaboró en *Taller*. Reanudó sus estudios en la UNAM, donde obtuvo los títulos de maestro y doctor en Filosofía. En la actualidad, es profesor de estética y filosofía contemporánea de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la que es Coordinador del Colegio de Filosofía. Ha dado conferencias y cursos en diversas universidades de Europa y América Latina; ha sido miembro del jurado del Concurso de la Casa de las Américas y asistió al Congreso Cultural de La Habana.

Obras: *Las ideas estéticas de Marx*, 1965; *Filosofía de la praxis*, 1967; *Ética*, 1969; *Rousseau en México*, 1970; *Estética y marxismo*, 1970.

SASTRE, ALFONSO

Autor teatral y ensayista español. Nació en Madrid en 1926. Licenciado en Filosofía y Letras. Ha promovido la actividad de grupos teatrales renovadores y de proyección social (Teatro de Agitación Social y Grupo de Teatro

Realista). Desde 1946, no ha dejado de escribir para el teatro. Sus obras han sufrido más de una vez los rigores de la censura. Ha escrito también poesía, diálogos para el cine y ensayos. En la actualidad es considerado en España como uno de sus autores teatrales de primera fila. Ha estado en Cuba como jurado de los concursos literarios de la Unión de Escritores y de la Casa de las Américas y participó en el Congreso Cultural de La Habana, en 1968.

Obras: Ensayo: *Drama y sociedad*, 1956; *Anatomía del realismo*, 1965. Relatos: *Las noches lúgubres*. Teatro: *Ha sonado la muerte*, 1946; *Uranio 235*, 1946; *Escuadra hacia la muerte*, 1953; *El pan de todos*, 1953; *La mordaza*, 1954; *Muerte en el barrio*, 1955; *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, 1955; *La cornada*, 1960; *Por la noche*, 1962; *En la red*, 1963; *Tres dramas españoles*, 1965.

SIQUEIROS, DAVID ALFARO

Nació en Chihuahua en 1896. A lo largo de su vida ha desarrollado una intensa labor pictórica que ha conjugado, en diferentes periodos, con su actividad en otros campos: militar, político, teórico y, además, en el de la polémica constante como defensor de los principios del muralismo. Miembro del CC del PC mexicano. Años fundamentales en su vida: 1911, participa en la huelga estudiantil de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en México; 1914, se adhiere activamente a la Revolución Mexicana al incorporarse a la lucha armada que se desarrolla en el país; 1919, toma parte en el Congreso de Artistas-Soldados, en Guadalajara; 1922, primera pintura mural en la Escuela Nacional Preparatoria; 1923, Secretario General del naciente Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores de México; 1924, funda y dirige el semanario *El Machete*; 1926, se convierte en dirigente sindical y político; 1931-1933 intensa actividad pictórica (de caballete y mural) durante su reclusión en Taxco y su expatriación; 1933, viaja por Sudamérica; 1934, regresa a México; 1936-1938 toma parte en la guerra civil española como jefe de una brigada del Ejército Republicano; 1951, viaja por la URSS y Polonia; 1957, viaja por Europa y Asia; 1959, suspensión de la realización del mural en la Asociación Nacional de Actores de México por decisión de sus directivos; 1960, primer viaje a la Cuba revolucionaria; 9 de agosto de ese mismo año, es detenido y sentenciado posteriormente acusado de disolución social; 1964, recupera su libertad; 1967, se le concede en Moscú el Premio Internacional "Lenin" de la Paz; 1968, nuevo viaje a Cuba para asistir al Congreso Cultural de La Habana; 1970, prosigue su obra mural en el Polyforum de un hotel en construcción.

Obra escrita: *Qué es "Ejercicio Plástico" y cómo fue realizado*, 1933; *No hay más ruta que la nuestra*, 1945; *El muralismo mexicano*, 1950; *Cómo se pinta un mural*, 1951; *La historia de una insidia*, 1960; *El nuevo realismo mexicano. Integración plástica*, 1966; *A un joven pintor*, 1967.

STEPANOVA, BĂRBARA

Pintora rusa. Nació en 1893 y murió en 1958. Esposa de Rodchenko con el que firmó, junto con Tatlin, el *Manifiesto del Grupo Productivista* en Moscú en 1920. De acuerdo con las aspiraciones de los artistas productivistas trató de unir el arte y la producción, desarrollando estas ideas prácticamente en la sección textil del *Vjutemas* (Talleres de Enseñanza Superior de Artes y Técnicas), fundado en Moscú en 1918. Stepanova dirigió la sección textil y en ella sus creaciones de tejidos decorados geoméricamente producían efectos visuales que, en alguna ocasión, han sido considerados como un anticipo de los del op-art.

STOLOVICH, LEONID N.

Destacado investigador en el campo de la estética. Sus ideas han sido discutidas más de una vez en la URSS en revistas y libros por Elsberg, Yegorov y otros, representan en la estética soviética, frente al naturalismo estético, una concepción social de lo estético.

Obras: *Lo estético en la realidad y en el arte*, 1959; *El objeto de la estética*, 1961.

TEIGE, KAREL

Teórico marxista checo del arte moderno. Nació en 1900 y murió en 1951. Iniciador y, a la vez, teórico destacado de las corrientes poéticas de vanguardia en Checoslovaquia (el "poeticismo" checo de los años 20 que, en la década del 30, se transforma en la variante checa del surrealismo). Teórico también de la arquitectura funcional y al mismo tiempo historiador, sociólogo y filósofo. Por su vinculación con la vanguardia occidental y en particular con la checa, y a su vez por su formación marxista, abierta y antidogmática, Teige es de los pocos marxistas que, en los años 30 pueden —y logran— explicar en términos marxistas el fenómeno artístico de la vanguardia.

Obras: *Los intelectuales y la revolución*, 1933; *La Feria del arte*, 1936.

TOEPLITZ, KRZYSTOF-TEODOR

Crítico polaco de arte. Participó activamente en las discusiones que se suscitaron en Polonia, en la década del 50, a raíz del XX Congreso del PCUS entre los escritores y artistas polacos. Su artículo "El crepúsculo de los profetas", publicado en la revista polaca *Nowa Kultura*, varias semanas después del XX Congreso, y dirigido contra la política artística y literaria del "realismo socialista", alcanzó una enorme resonancia en aquellos momentos.

TOGLIATTI, PALMIRO

Dirigente político italiano. Nació en Génova y murió en Yalta (Unión Soviética) en 1964. Durante largos años llevó el seudónimo de Ercoli. Años importantes en su vida: 1914, ingresa en el Partido Socialista Italiano; 1915, termina sus estudios de derecho en Turín; 1919, funda con Gramsci el semanario *Ordine Nuovo* y en torno a él se crea el grupo de socialistas revolucionarios que prepara la fundación del Partido Comunista de Italia; 1922, es elegido miembro del CC del PCI; 1923, miembro de su Comité Ejecutivo; 1924, miembro del Comité Ejecutivo de la III Internacional; 1927, es elegido secretario general del PCI; 1928, miembro del Presidium de la IC y, desde 1935, secretario de ésta; 1936-1939, se encuentra en España durante la guerra civil; 1940-1944, vive en la URSS; 1944, regresa a Italia y es uno de los artífices del levantamiento nacional del 25 de abril de 1945 que lleva a la liberación del país; 1944-1946, miembro del gobierno de coalición; 1946, diputado constituyente y, desde entonces, miembro de los diferentes parlamentos italianos; agosto de 1956, pocos días antes de morir redacta en Yalta unas notas para una reunión con los dirigentes soviéticos en las que revisa críticamente la situación del movimiento comunista mundial y de los países socialistas.

Durante su vida, Togliatti pronunció gran número de informes y discursos y escribió muchos artículos y algunos ensayos sobre temas políticos y cuestiones teóricas que han sido publicados en varios volúmenes en italiano.

TROTSKY, LEÓN

Dirigente político y escritor ruso. Nació en Yanovka en 1879 y murió en 1940. Muy joven ingresó en el Partido Obrero Socialdemócrata Ruso. Deportado a Siberia por sus actividades revolucionarias, logró escaparse en 1902, refugiándose en Londres. Tomó parte en la revolución de 1905; deportado de nuevo, volvió a escapar en 1907. Vivió en Austria, Francia y Estados Unidos hasta 1917. Junto con Lenin fue uno de los organizadores de la insurrección de Octubre. En el nuevo Estado soviético, fue comisario de guerra y marina; como tal, organizó el Ejército Rojo y desempeñó un papel decisivo en las victorias de las jóvenes fuerzas armadas soviéticas en la guerra civil y frente a la intervención extranjera. Después de la muerte de Lenin, y siendo ya secretario general del partido J. V. Stalin, se pusieron de manifiesto sus divergencias fundamentales con la política interior y exterior que se estaba aplicando. Su oposición a ella determinó su separación del gobierno como comisario de guerra (1925), su exclusión del Buró Político del Partido (1926), del partido mismo (1927) y, finalmente, su destierro a Turquestán (1928) y la expulsión del país (1929). Refugióse después en Turquía (1929-1933), Francia (1934) y México (desde 1937). Durante los procesos de 1937 en Moscú fue acusado de actividad subversiva en la

URSS al servicio de los nazis. Durante todos los años de exilio no dejó de combatir la política nacional y exterior impuesta por Stalin en el PCUS y el gobierno soviético, así como a la línea seguida por la III Internacional, a la que opuso la orientación de la IV Internacional. Trotsky rechazó y denunció los procesos de Moscú. Tres años después caía asesinado en su refugio de Coyoacán, en la ciudad de México.

Obras: *Historia de la revolución 1905-1906*, 1917; *Balances y perspectivas*, 1919; *Terrorismo y comunismo*, 1920; *5 años de Komintern*, 1924; *Literatura y revolución*, 1923; *Mi vida*, 1930; *La revolución permanente*, 1930; *Historia de la revolución rusa*, 1932-1933; *La escuela staliniana de la falsificación*, 1937; *Stalin*, 1946. Una edición de sus *Obras* en ruso se publicó en Moscú desde 1925 y se suspendió en 1927.

TYNIANOV, YURI N.

Escritor e historiador soviético de la literatura. Nació en 1893 y murió en 1943. Profesor de historia de la literatura rusa en el Instituto de Historia del Arte de Leningrado (1920-1931). Fue uno de los principales teóricos del formalismo ruso. Sosteniendo y aplicando sus principios trabajó sobre todo en el periodo 1921-1929; de estos años datan sus investigaciones sobre Dostoievski, Gogol y sobre el lenguaje poético. También escribió novelas históricas y biografías noveladas de Pushkin, Griboiedov y otros.

Obras: *Dostoievski y Gogol*, 1921; *El problema del lenguaje poético*, 1924; *Arcaizantes e innovadores*, 1929.

YEGOROV, A.

Especialista soviético en cuestiones de estética. Redactor de la revista *Kommunist*, órgano teórico del CC del PCUS. Desde las páginas de esta revista y de *Voprosy filosofii* (Problemas de filosofía) ha combatido las concepciones estéticas de Lukacs, Lefebvre, Kott y de otros marxistas no soviéticos considerados por él como revisionistas.

Obra: *Arte y sociedad*, 1959.

ZHDÁNOV, ANDREI A.

Dirigente político soviético. Nació en 1896 y murió en 1948. En 1917 tomó parte en la Revolución de Octubre en el Ural. Desde 1930 miembro del CC del PCUS. De 1934 a 1944, secretario de la organización comunista de Leningrado, reemplazando al asesinado Kirov. En 1939, fue elegido miembro del Buró Político del PCUS. Desde 1944 hasta su muerte trabajó como secretario del CC del PCUS. Zhdánov desempeñó un papel importante en la

formulación y realización de la política del partido y del Estado soviético, inspirada por Stalin, en el terreno del arte y de la literatura. En 1934 intervino en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en nombre del PCUS y del gobierno soviético; en su discurso fijó oficialmente las tareas de la literatura soviética y expuso los principios del realismo socialista como método de la literatura, la crítica y el arte soviéticos. En el periodo de la posguerra, durante los años 1946-1948, Zhdánov, como secretario del CC pronunció sendos informes sobre literatura, ante una asamblea de escritores de Leningrado, y sobre música, ante un grupo de compositores en Moscú. En ambas ocasiones reafirmó con mayor fuerza aún la política del partido y del Estado soviético frente a las deformaciones formalistas y cosmopolitas que, a juicio suyo, se manifestaban entre los escritores y compositores soviéticos. Las ideas de Zhdánov fueron recogidas en las Resoluciones del Comité Central del PC (b) de la URSS sobre cuestiones de literatura y arte de aquellos años.

INDICE DE NOMBRES Y OBRAS CITADOS

[Tomo I: ● / Tomo II: ●●]

- A un joven pintor* (Siqueiros) ●● 14, 74.
- Abell, Walter ●● 29, 40
- Abstracción y naturaleza* (Worringer) ● 155.
- Abstract of an Artist* (L. Mogly-Nagy) ● 16.
- Académico Ivan Pavlov, El* (film soviético) ● 188.
- "Acerca de la ópera *La gran amistad* de V. Muradeli" (Resolución del CC del PCUS) ●● 241, 245.
- "Acerca de la película *La gran vida*" (Resolución del CC del PCUS) ●● 241.
- "Acerca de las nuevas obras de teatro y las líneas fundamentales del arte proletario" (Lunacharsky) ●● 229.
- "Acerca de las revistas *Sviesdá y Lenin-grad*" (Resolución del CC del PCUS) ●● 241.
- "Acerca del repertorio de los teatros dramáticos y de los medios para su mejora" (Resolución del CC del PCUS) ●● 241.
- Acorazado Potiomkin, El* (film soviético) ●● 283.
- Adler, M. ● 109.
- Adorno, Theodor W. ● 325.
- Aeschylus and Athens* (Thomson) ● 340.
- Aesthetic* (Beardsley) ● 382; ●● 41.
- Aesthetic and Language* (Elton) ● 156, 384.
- Aesthetic and the theory of signs* (Morris) ●● 31.
- Aesthetic Quality* (S. C. Pepper) ●● 40.
- Aesthetic Studies* (Ingarden) ●● 40.
- Aesthetik* (Hegel) ● 360; ●● 18.
- Agustin, San ●● 38.
- Aimátova, Anna ●● 242, 244, 398.
- Alberti, Leon Bautista ●● 37, 38.
- Alberti, Rafael ● 164.
- Alegria, Ciro ●● 426.
- "Algunos hechos y proyecciones" (Feddecki) ●● 271.
- Alicata, Mario ●● 96, 97.
- Alma humana bajo el socialismo, El* (O. Wilde) ●● 138.
- Almas muertas, Las* (Gogol) ●● 262.
- Alonso, Amado ● 197.
- Althusser, Louis ● 33, 256, 316, 319, 320; ●● 340, 341.
- Álvarez, Santiago ●● 340.
- An Analysis of Knowledge and Valuation* (Lewis) ● 378.
- "Análisis literarios. tumba de las estructuras. El" (Macherey) ● 395.
- "Analiza pojecia znaku" (Análisis del concepto de signo) (S. Ossowski) ●● 29.
- Anatomía del realismo* (Sastre) ● 192.
- Angioletti, G. B. ●● 382, 383.
- Anouilh ● 341.
- Anscombe, G. E. M. ● 161.
- Anthropology today* (Kroeber) ●● 33.
- Antígona* (Sófocles) ● 339.
- Año desnudo, El* (Pilniak) ●● 374.
- Apollinaire, Guillermo ●● 111, 174.
- Aragon, Louis ●● 38, 103, 106, 279, 321.
- Arcaizantes e innovadores* (Tynianov) ● 360.
- Archipenko ●● 137.
- Archivos de Marx y Engels* ● 90.
- Argan, G. C. ●● 22.
- Argo ●● 386.
- Arguedas, Sol ●● 341.
- Ariel* (Rodó) ●● 337, 338.
- Aristófanes ●● 55, 86.
- Aristóteles ● 39, 113, 114, 117, 187, 207, 209, 246, 247, 252, 397; ●● 36, 37, 38, 48.
- Arnauld ● 285.
- Arnheim, Rudolf ● 385; ●● 45.
- Art abstrait* (Brion) ●● 116.
- Art and Illusion* (Gombrich) ●● 27.
- Art and Spiritual Harmony, The* (Kandinsky) ●● 75.
- Art and the Order Social* (Gotshalk) ●● 45.
- Art Education* (Munro) ●● 45.
- Art et contestation* (Cassou y otros) ●● 176.
- Arte nuevo—Una vida nueva, Un* (Mondrian) ●● 28.
- Arte y coexistencia* (Fischer) ● 306.
- Arte y la vida social, El* (Plejánov) ●●

107.
 "Arte y revolución" (Lunacharsky) ●● 173.
Arte y sociedad (Yegorov) ● 127.
Artes plásticas contemporáneas en los países capitalistas (Prokofiev) ●● 122.
Artículos sobre la literatura soviética (Lunacharsky) ● 391.
Artista y la época, El (Mariátegui) ●● 136.
Arts (revista) ●● 163.
Arts and the Art of Criticism, The (Greene) ●● 41.
 Arvatov, Boris ● 44, 52; ●● 210.
Asalto al regimiento del Tigre Blanco (ópera china) ●● 308, 310.
 Aselev ●● 211.
 Asmore, J. ●● 28.
 Atl, Dr. ●● 81.
 Atlan ●● 126.
 Attneave, Fred ●● 45.
 Auerbach, Eric ●● 44.
 "Auf die innere Einstellung Kommt es au" (E. Utitz) ●● 44.
Aufbau (revista) ●● 38.
Aura (C. Fuentes) ●● 426.
 Ávila, Leopoldo ●● 357.
 Ayer, Alfred ● 383.
 Azuela, Mariano ●● 426.
- Babel, Isaac ●● 259, 326, 339.
 Bacon, Francis ●● 70, 253
 Bagell, Mathew ●● 167.
 Balazs, Bela ●● 110.
 Balmont ●● 209.
 Balzac ● 20, 94, 235, 236, 237, 242, 286, 294, 307, 316, 317, 318, 321, 352, 358; ●● 13, 14, 52, 55, 56, 57, 65, 66, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 154, 380
 Bamberg ●● 37.
Bandidos, Los (Schiller) ●● 68.
 Banfi, Antonio ● 256, 257, 271 ●● 99.
Bárbara (Lipchitz) ●● 46.
 Barbieri, Franne ●● 341.
 Barbusse, Henri ●● 285.
 Barnalis ● 30.
 Barnett, Miguel ●● 340.
 Barrault, Jean-Louis ●● 185.
 Basilio, Octavio ●● 332.
 Batiuchkov ● 269.
 Baudelaire ● 229, 237, 290, 294; ●● 110.
 Baumgarten ●● 37, 38.
 Bazarov ● 364.
- Beardsley, Monroe C. ● 382, 390; ●● 29, 41.
 Beaumarchais ●● 67.
 Beauvoir, Simone de ●● 354, 424.
 Beethoven ● 203, 217, 324, 358, 365; ●● 283.
 Belinsky, V. ● 79, 91, 104, 107; ●● 38, 259, 262, 313, 396, 397, 398.
 Belleri ●● 37.
 Bellori ●● 38.
Bellum Gallicum (J. César) ●● 64.
 Benedetti, Mario ●● 338.
 Benediktov ● 269.
 Berger, John ● 309.
 Berholts, Olga ● 67.
 Berman, E. ●● 24.
 Bernard, Emile ●● 120.
 Bernstein, Eduardo ● 17.
 Bianchi Bandinelli, Ranuccio ●● 11, 12, 16.
Biblia, La ●● 324.
 Biedny, Demian ●● 374.
 Biely, André ● 265; ●● 209.
Bildende Kunst (revista) ●● 44.
 Blake ●● 33.
 Blanco, Juan ●● 335.
 Blok, Alexander ● 268.
Bofetada al gusto del público ●● 209.
Bogdan Jmelinski ●● 245.
 Bogdanov, A. A. ● 80, 125; ●● 222.
Bohemia (revista) ●● 336.
 Boileau ●● 38.
 Bonald ●● 57.
 Bonfantini, Mario ●● 89.
 Bonnat ●● 103.
 Bonnefoi, Geneviève ●● 172.
 Bordieu Pierre ●● 183.
 Borev, Yuri B. ● 30, 42.
 Borgerhoff ●● 36.
 Borges, Fernando ●● 332.
 Borges, Jorge Luis ●● 416, 419, 426, 428.
 Borodai, Y. M. ● 44.
Bosquejos de provincia (Saltykov-Schedrín) ●● 262.
 Bouchet ●● 96.
 Bouglé, C. ●● 40.
 Bouguereau ●● 105.
 Bourget ●● 52, 111.
 Bouvier ●● 36.
 Braque ●● 80, 340.
 Brecht, Bertolt ● 36, 37, 38, 39, 47, 63, 149, 205, 210, 211, 214, 229, 230, 308, 327, 328, 330; ●● 13, 44, 59, 133, 134, 192, 195, 257, 321, 324,

- 325, 340.
 Brentano, F. ● 362.
 Bresciani ● 402; ●● 95, 97, 382.
 Breton, André ●● 186, 188.
 Brueghel ● 351.
Breviario de estética teatral (Brecht) ● 205.
 Brik, Osip ● 212; ●● 210.
 Brinkmann, R. ●● 37.
 Brion, Marcel ●● 116, 127.
 Brooks, Cleanth ● 198.
 Brozik ●● 111.
 Bruto ● 92.
 Bryusov, Valery ● 221.
 Büchner ●● 68.
 Bujarin, Nikolai ● 56, 211, 213, 214, 215; ●● 259.
 Burliuk, David ●● 174, 204, 210.
 Byron ● 268, 293; ●● 269.
- Cábala y amor* (Schiller) ●● 55.
 Cabral, Amílcar ●● 338.
Cahiers d'Art ●● 20.
Caimán Barbudo, El ●● 336.
Cal y canto (Alberti) ● 164.
Cambio de piel (C. Fuentes) ●● 426, 429.
Camino del tiempo, El (Yagdfeld) ●● 242.
Campos roturados (Shólojov) ●● 316.
Canción de Rolando, La ●● 106.
 Canel, Fausto ●● 332.
 Cankar ● 114.
Cantar de ciegos (C. Fuentes) ●● 426.
Capital, El (Marx) ● 89, 92, 358, 362, 363, 364; ●● 61, 183, 376.
 Caragiale, Juan L. ● 371.
 Caravaggio ●● 139.
 Carballo, Emmanuel ●● 343, 353.
 Carducci, Josué ● 404.
 Carnap, Rudolf ● 197.
 Carpentier, Alejo ●● 338, 341, 418, 428.
Carta a Gogol (Belinsky) ●● 396.
 "Carta al Teatro de Ópera de Pekín de Yenán después de ver 'Obligados a unirse a los rebeldes de la montaña Liangshan'" (Mao Tse-tung) ●● 308.
Cartas sin dirección (Plejánov) ●● 126.
Cartas sobre la India (Marx) ● 95.
Casa de las Américas (revista) ●● 333, 341, 343.
Casa verde, La (Vargas Llosa) ●● 416, 431, 432.
 Cases ●● 96.
- Casita de Kolomna, La* (Pushkin) ● 265.
 Cassirer ●● 30.
 Cassou, Jean ●● 116, 120.
 Castagnary ●● 37.
 Castiglioni, B. ● 325.
 Castro, Fidel ● 70; ●● 189, 333, 335, 338, 346, 356, 361, 362, 365, 367, 403, 418, 419.
 Catón ● 92.
 Caturla ●● 335.
 Caudwell, Christopher ● 149, 150, 170.
 Cavalcanti, Iberé ●● 332.
 Cavalier d'Arpino ●● 139.
 Cervantes ● 226, 293, 294, 341, 342; ●● 55, 56, 73, 86.
 Cézanne ●● 74, 100, 101, 102, 103, 105, 120, 121, 164, 173, 324.
 "Cezanne u zrodoluci w plastyce" (Cézanne, fuente de la revolución pictórica) ●● 28.
Cien años de soledad (García Márquez) ●● 418, 421.
Ciencia marxista del arte y V. M. Friche, La (recopilación) ● 80.
 Cimabue ●● 74.
Cine italiano, El (Lizzani) ●● 285.
Ciudad sitiada, La (film chino) ●● 315.
Ciudad y los perros, La (M. Vargas Llosa) ●● 429.
Ciudadano general, El (Goethe) ● 287.
 Ciugiak ●● 211.
 Claudín, Fernando ●● 11, 15, 113.
 Coallice ●● 84.
Code Napoleon ●● 65.
Colección de datos históricos sobre el movimiento del drama chino en los últimos 50 años ●● 316.
 Colina, José de la ●● 332.
 Collado, Giannina de ●● 202.
 Collazos, Oscar ●● 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 432.
Color de los minerales, El (Fernsman) ● 132.
Comédie humaine, La (Balzac) ● 242; ●● 86, 89, 90, 92.
Commentary on Brecht (H. Meyer) ●● 328.
 Comte, Auguste ● 399.
Comunistas, Los (Aragón) ●● 103.
 Conan Doyle ●● 387.
 "Concepto de realismo en la estética soviética, El" (Nedoshivin) ●● 96.
Concerning the spiritual in art (De lo

- espiritual en el arte), Kandinsky ●● 24.
- Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos* ●● 198.
- Consagra, P. ●● 19.
- Constant, Benjamin ●● 269.
- Contemporaneo, II* (revista) ●● 96.
- Contenido y la forma en el arte, El* (Vanslov) ● 127, 128, 130, 132.
- Contra el formulismo en el partido* (Mao Tse-tung) ●● 302, 304.
- Contribución a la crítica de la economía política* (Marx) ● 89, 306, 307, 328, 344; ●● 214.
- Contribución a l'Esthétique* (Lefebvre) ● 234; ●● 18.
- Coomarashamy, A. K. ●● 33.
- Coons, Edgar ●● 45.
- Coppée, François ●● 111.
- Cornille, Pierre ● 294; ●● 270.
- Coronel, Pedro ●● 77.
- Cortázar, Julio ●● 336, 416, 419.
- Cortázar, Octavio ●● 307.
- Cosecha, La* (Nikolaeva) ● 372.
- Courbet, Gustave ● 352; ●● 38, 77, 101, 115.
- "Crepúsculo de los Profetas, El" (K. T. Toeplitz) ●● 256.
- Crítica de la razón práctica* (Kant) ● 359.
- Crítica de la razón pura* (Kant) ● 359.
- Crítica del gusto* (G. della Volpe) ● 197, 321; ●● 85.
- Crítica del juicio* (Kant) ● 359, 360.
- Crítica del Programa de Gotha* (Marx) ● 339; ●● 413.
- Croce, Benedetto ● 109, 404; ●● 18, 86, 89, 382, 384.
- Cuadernos americanos* (revista) ●● 341.
- Cuadernos filosóficos* (Lenin) ● 295, 367; ●● 103, 303.
- "Cuadernos sobre la dialéctica" (Lenin) ● 250.
- "Cuando los campos amarillos se ondu-
lan" (Lermontov) ● 263.
- Cuarteto en Do menor* op. 131 (Beetho-
ven) ● 365.
- "Cuba: ¿excepción histórica o vanguar-
dia en la lucha anticolonialista?" (Che
Guevara) ●● 335.
- Cubismo e oltre* (Soficci) ●● 22.
- Cultura e vita morale* (Croce) ●● 384.
- Cultura en México, La* (suplemento) ●●
343.
- Cultura y literatura* (Gramsci) ● 254,
401, 402; ●● 382.
- Chadaev, Piotr ● 269.
- Chaikovsky, P. I. ● 351.
- Champfleury ●● 36, 37, 38.
- Chapaev* (film soviético) ●● 331.
- Chardin ●● 27.
- Charlas sobre arte y literatura en el Foro
de Yendán* (Mao Tse-tung) ●● 197,
308, 309, 318, 388.
- Chartres ●● 37.
- Chartreuse de Parme, La* (Stendhal) ●●
89.
- Che Guevara, Ernesto ● 70; ●● 333,
335, 336, 337, 338, 341, 360, 362,
365, 367, 412, 418, 419, 428, 432.
- Chernichevsky ● 79, 104, 107, 110, 130,
133, 134, 146, 185, 187, 246; ●●
262, 269, 313, 387, 396, 397, 398.
- Chesterton ●● 340, 387.
- Chevrev ● 265.
- Chiang Ching ●● 308.
- Chiang Kai-shek ●● 289, 298.
- Chiulkov ●● 209.
- Chou En-lai ●● 293, 300.
- Chuikov ●● 282.
- Chujrai ●● 316.
- Dalí, Salvador ●● 168.
- Dalton, Roque ●● 354.
- "Dalla cultura alla letteratura" (A. Gar-
giulo) ●● 382.
- D'Annunzio, Gabriel ●● 25.
- Dante ● 171, 286, 293, 294, 296, 297,
352; ●● 37, 55, 86, 87, 105.
- Darbe, Alain ●● 183.
- Das Literarische Kunstwerk* (Ingarden)
● 345; ●● 40.
- Daspres, André ● 316.
- Daumier, Honorato ● 358; ●● 74, 77,
115.
- David ●● 74, 77, 101.
- De Gaulle ●● 128.
- "De la evolución literaria" (Tynianov)
● 260.
- "De la influencia de la poesía ligera so-
bre la lengua" (Batiuchkov) ● 269.
- "De la imposibilidad y posibilidad de de-
finir el arte" (Sánchez Vázquez) ●
152.
- De la literatura* (Mercier) ●● 37.
- "De la psicología de la sociedad" (Bog-
dánov) ● 125.
- De Maistre ●● 57.

- De Sanctis ●● 382.
De Stijl (H. L. C. Jaffe) ●● 28.
De todo corazón (ópera soviética) ●● 249.
 Debray, Régis ●● 341.
Décadent, Le (revista) ●● 109.
Declaración de La Habana ●● 335.
 Deineka ● 52; ●● 259.
 Delacroix ●● 74, 77, 103, 126.
 Delaunay ●● 101.
 Della Volpe, Galvano ● 33, 34, 35, 36, 40, 149, 150, 152, 197, 212, 256, 257, 259, 321; ●● 85, 86, 87, 96, 97, 364.
 Denis, Maurice ● 240.
 Depestre, René ●● 192, 198, 354.
Der Spiegel (revista) ●● 168.
 Derjavin ● 263, 269.
 Descartes ● 359; ●● 72, 105, 169.
Desgracia de tener demasiado talento, La (Griboiedov) ● 267.
Deshumanización del arte, La (Ortega y Gasset) ●● 156.
 Desnoes, Edmundo ●● 340, 354.
 Desnoyers ●● 37.
Despertar de la primavera, El (Wedekind) ●● 68.
 Dessoir, M. ●● 35.
Destacamento rojo de mujeres (ballet chino) ●● 310.
Destino de un hombre, El (Shólojov) ●● 316.
Destruidores de máquinas, Los (Toller) ●● 218.
 Dewey, John ● 100, 152, 362.
Dialéctica de la naturaleza (Engels) ● 344.
Dialéctica de lo concreto (Kosik) ● 298, 344.
Dialogue avec le visible (Huyghe) ●● 27.
Diario de un cazador (Turguenev) ●● 71.
 Díaz, Jesús ●● 336, 340.
 Dickens, Charles ●● 66, 67.
 Diderot, Denis ● 75, 82, 84, 85, 104, 107, 113, 114, 152, 204, 285; ●● 37, 38, 42, 44, 45.
Die gegenstandlose (Malevich) ●● 26.
Discurso ante la Conferencia Nacional del Partido Comunista de China sobre el Trabajo de Propaganda (Mao Tse-tung) ●● 309.
Divina comedia, La (Dante) ● 115.
 Dmitriyev, Ivan I. ● 222.
 Dnieprov, Vladimir ●● 192, 196.
 Döblin ●● 66.
 Dobrolubov ● 79, 104, 107, 247; ●● 313, 396, 397, 398.
Doce cuchillos en la espalda de la revolución (Averchenko) ●● 263.
Doctor Fausto (T. Mann) ●● 272.
Documents of Modern Art, The (Wittenborn) ●● 24, 26.
 Dolezel, L. ● 345.
Don apacible, El (Shólojov) ●● 316.
Don Quijote (Cervantes) ● 118, 341, 342; ●● 73.
 Donatello ● 351.
 Dorticós, Osvaldo ●● 337, 346.
 "Dos cartas sobre el conocimiento del arte" (Althusser y Daspre) ● 316.
 Dos Passos, John ● 163; ●● 66.
 Dostoyevsky, Fedor ● 94, 235, 294, 307; ●● 71, 269, 324, 378, 387.
Drama y sociedad (Sastre) ● 334.
Dramaturgia de Hamburgo (Lessing) ●● 37.
 "Dreariness of Aesthetic, The" (Passmore) ● 156.
 Dreiser, Teodoro ● 114; ●● 273.
Du (revista) ●● 19.
 Dubos, Abate ● 85.
 Dubuffet ●● 172.
 Duchamp, Marcel ●● 186.
 Dufrenne, Mikel ● 365; ●● 41.
 Dühring ●● 331.
D'un réalisme sans rivages (Garaudy) ●● 14.
 Dupréel ● 362.
 Durand-Ruel ●● 163.
 Duranty ●● 38.
 Durero ●● 37.
 Durkheim, E. ● 370.
 Dusresnoy ●● 37.
 Duval, hijo ●● 36.
 "Dwa pojecia formy" (Dos conceptos de forma) (W. Tatarkiewicz) ●● 35.
Dyn (revista) 20, 21.
 Echevarría, Bolívar ● 210, 330; ●● 250.
 Edman, I. ●● 29, 41.
 Egolín, A. ●● 244.
 Ehrenburg, Ilia ● 236; ●● 217, 259, 348.
 Ehrenfels ● 362.
 Eiffel ●● 111.
 Eijembaum, Boris ● 212, 213, 216.
 Einstein, Albert ● 309.
 Eiriz, Antonio ●● 335.
 Eisenstein, Serguei M. ● 52; ●● 259,

- 339, 340.
 El Lissitsky ● 52.
 Eisberg ● 30, 42.
 Elton, William ● 384.
 Eliot, T. S. ● 109; ●● 99.
 Éluard, Paul ● 238; ●● 103, 157, 257, 279, 340, 418.
 Elule, Jacques ●● 167.
 Emirescu ● 358.
 Empson, William ● 359.
En el puesto fronterizo (Slominski) ●● 242.
Enéadas (Plotino) ● 359.
Enervados, Los (Goethe) ● 287.
Enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo, La (Lenin) ●● 302.
 Engels, Federico ● 13, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 27, 28, 32, 33, 49, 50, 77, 79, 80, 88, 90, 91, 98, 104, 113, 115, 124, 130, 141, 181, 289, 302, 332, 340, 342, 352, 353, 357, 364, 371; ●● 13, 38, 45, 52, 54, 55, 56, 85, 86, 88, 96, 100, 108, 111, 124, 126, 130, 236, 267, 271, 274, 297.
Ensayo sobre la poesía dramática (Diderot) ●● 37.
Ensayos de teoría del arte (Nedoshivin) ● 186.
Ensayos sobre el periodo de Gogol (Chernishevsky) ● 134.
Ensayos sobre el realismo (Lukacs) ●● 94.
 Enzensberger ●● 339.
Epistolario con Anna Seghers (Lukacs) ● 336.
Epopeya de Gilgamech ● 115.
 "Escritor en la Revolución, El" (Otero) ●● 343.
Escritor y su sombra, El (G. Picon) ● 333.
Escritos económicos varios (Marx-Engels) ●● 183.
Esencia estética del arte, La (Burov) ● 184.
 Espartaco ● 365.
 Espinosa ●● 340.
 Esquilo ● 145, 308, 321, 340.
 Essenin ● 268; ●● 374.
Estética (Chernichevsky) ● 134.
Estética (Hegel) ● 86.
Estetyka (revista) ●● 27.
Esthétique contemporaine (Morpugo-Tagliabue) ●● 31.
 "Estilo, El" (M. Shapiro) ●● 33.
Estudio preliminar del repertorio de la ópera de Pekin, Un ●● 316.
Ethic and Language (Stevenson) ● 384.
Eugénie Grandet (Balzac) ●● 92.
Eugenio Oneguín (Pushkin) ● 267.
 Eurípides ● 115, 308.
Europe (revista) ●● 100.
Existencialismo es un humanismo, El (Sartre) ● 331.
Existentialisme est un humanisme (Sartre) ● 37.
Éxito (Feuchtwanger) ●● 283.
 "Expresionismus" (Lukacs) ● 336.
Express, L' (periódico) ●● 167, 338.
Extraño misterio (Mayakovsky) ● 52.
 Fadéev, Alexander ● 58.
 Falguin, Enrico ●● 382.
 Fandiño, Roberto ●● 332.
 Fanon, Frantz ●● 338, 341.
 Faulkner, William ● 351, 352.
Fausto (Goethe) ● 115, 202, 224, 287, 288, 297, 325.
 Fautrier ●● 129, 172.
 Favorski ● 52.
 Faye, Jean-Pierre ●● 354.
 Fayolle, Roger ● 318.
 Fechner ● 361.
 Feddecki, Ziemowit ●● 171, 272, 273, 279, 282.
Feeling and Form (S. Langer) ●● 30.
 Fellini, Federico ●● 157.
 "Fenomenología de la lata de conservas" (Lifshits) ●● 163.
 Fernández Retamar, Roberto ●● 192, 198, 347, 354.
 Fersman, A. ● 132.
 Fet, A. A. Sh. ● 264, 268.
 Feuerbach, L. ● 245, 289, 304, 365.
 Fichte ●● 111.
 Fiedler, Conrado ● 248.
 Fielsing ●● 52.
Figaro (Beaumarchais) ●● 68.
Filosofía de la praxis (Sánchez Vázquez) ● 166.
Filosofía del arte (Banfi) ● 271.
 "Fin de la belleza, El" ● 125.
 Firduci ● 351.
 Fischer, Ernst ● 33, 42, 211, 214, 223, 256, 258, 306; ●● 192, 197, 319, 323, 328.
 Flaubert, Gustave ● 237.
 Flores Olea, Victor ●● 337.
 Flores Sánchez, H. ● 154.
Florian Geyer (Hauptmann) ●● 69.
 Focillon, H. ●● 18.

- Foma Gordeev* (Gorki) ● 145.
 Fontana ● 169.
 "Formalismo en el estudio del arte, El" (Lunacharsky) ● 213.
 Fornet, Ambrosio ●● 354.
Fou d'Elsa, Le (Aragón) ●● 106.
 Fourier, Charles ● 339.
 Fradkin, Ilya ●● 319.
 Fraga, Jorge ●● 332.
Fragmenty Filozoficzne (homenaje a Kotarbinski) ●● 32.
 Francastel, Pierre ●● 28.
 France, Anatole ●● 73.
 Freud, Sigmund ● 152, 374, 396; ●● 278, 375.
 Fréville, Jean ● 332, 334.
 Friche, Vladimir M. ● 18, 80, 212.
 Fry, Roger ● 369; ●● 18.
 Fuentes, Carlos ●● 419.
Fundamentos de la estética marxista-leninista (Acad. de Ciencias de la URSS) ● 78, 97, 137.
Fundamentos de la teoría de la moral (Ossowska) ● 384.
Funkcje semantyczne a forma i tresc w sztuce (Funciones significativas, forma y contenido en el arte), J. Pelc ●● 32.
 Furmanov, Dmitri ● 393; ●● 331.
 Gabo, Naum ● 52; ●● 116, 191, 193, 202.
 Galbraith, J. K. ●● 167.
Galerie des arts, La (revista) ●● 123.
 Galsworthy ●● 273, 281.
 Gallegos, Rómulo ●● 426.
 Garaudy, Roger ● 30, 42; ●● 11, 14, 100.
 García Espinosa, Julio ●● 332.
 García Márquez, Gabriel ●● 428.
 Gargiulo, A. ●● 382.
 Garnier ●● 111.
Gatopardo, El (T. di Lampedusa) ●● 96, 97.
 Gaughin ●● 320.
 Gautier, Théophile ●● 137.
 Gay, John ●● 67.
Genio y figura de José Enrique Rodó (Benedetti) ●● 338.
 Jerome ●● 116.
Geschichte der Kunst (Hamman) ● 372.
 Gide, André ●● 109.
 Gieure, Maurice ●● 120.
 Gilson, E. ●● 46.
 Ginsburg ● 52.
 Giotto ● 226; ●● 74, 105.
 Gladkov, Fedor ● 52, 58, 67.
- "Gloses marginales à l'article: Le Roi de Prusse et la reforme sociale" (Marx) ● 334.
 Goering ●● 419.
 Goethe ● 79, 85, 103, 104, 236, 287, 293, 294, 296, 297, 303, 308; ●● 49, 55, 61, 69, 183, 331, 378.
 Gogol, Nikolai ● 371; ●● 159, 262, 396.
 Goldentrijs ● 30.
 Goldmann, Lucien ● 33, 256, 257, 284.
 Gombrich, E. ●● 27.
 Gombrowicz, Witold ●● 426.
 Gómez, Arnaro ●● 332.
 Gómez, Manuel O. ●● 332.
 Gómez, Sarah ●● 332.
 Goncharov, I. ●● 370.
 Góngora, Luis de ● 164; ●● 157.
 González, José Luis ● 215.
 Gorki, Máximo ● 52, 58, 115, 144, 145, 280; ●● 97, 170, 235, 240, 259, 260, 261, 276, 284, 286, 320, 321.
 Gorodecki ●● 210.
 Gotshalk, D. W. ●● 29.
 Götz (Goethe) ● 224.
 Gourmont, Rémy de ●● 109.
 Goya ●● 74, 77, 78, 113, 114, 115, 121, 126.
 Grabar ● 52.
 Grabbe ● 224.
 Gramsci, Antonio ● 63, 65, 211, 214, 254, 355, 401; ●● 98, 336, 362, 365, 366, 382.
Gran amistad, La (Muradeli) ●● 241, 245, 249.
Gran vida, La (film soviético) ●● 245.
 Greco, El ●● 74, 77.
 Greene, Th. M. ●● 29, 41.
 Greuze ●● 96.
 Griboedov ● 267.
 Gropius, Walter ●● 16.
Grundrisse der kritik der politischen ökonomie (Marx) ● 257.
 Guerasimov, Serguei ●● 282.
Guernica (Picasso) ● 47, 300, 317; ●● 102, 124.
Guerra y la paz, La (Tolstoi) ● 142, 187, 235; ●● 97, 358.
Guerra y el Universo, La (Mayakovsky) ●● 210.
 Guillén, Nicolás ●● 341.
 Guillén, Nicolás M. ●● 332.
 Gumilev ● 268; ●● 210.
 Gutiérrez, Carlos M. ●● 354, 356.
 Gutiérrez Alea, Tomás ●● 332, 340.
 Guttuso, Renato ● 48; ●● 129.

- "Hacia una nueva intelectualidad revolucionaria en Cuba" (F. Retamar) ●● 333.
 "Hacia una verdadera visión de la realidad" (Mondrian) ●● 22.
Hamlet (Shakespeare) ● 308; ●● 48.
 Hamman, R. ● 372.
 Harkness, Margaret ●● 38, 88.
 Hartmann, Nikolai ● 362.
 Hartung ●● 126.
 Hauptmann ●● 68, 69.
 Hayek, Jiri ●● 192, 197.
Hebreo de Verona, El (Shakespeare) ●● 95.
 Hegel ● 85, 86, 87, 117, 144, 152, 153, 195, 340, 353, 360, 367; ●● 18, 51, 96, 111.
 Heidegger ●● 143.
 Heine, Enrique ● 268.
 Helvecio ● 84.
 Henríquez, Antonio ●● 332.
 Herbart ● 361.
 Herder ● 85, 323.
 Hernández, Felisberto ●● 428.
 Herzen ●● 262.
 Hesiodo ●● 321.
 Heyl, B. C. ● 155, 156, 158, 160.
Hidden persuaders, The (Packard) ●● 144, 148.
Hija natural, La (Goethe) ● 287.
 Hildebrand ● 248.
 Hindemith ● 323.
Historia crítica de la teoría de la plusvalía (Marx) ● 91.
Historia me absolverá, La (F. Castro) ●● 338.
 Hobbes ● 82.
 Hoffmann ●● 52.
 Hölderlin ● 294; ●● 320.
Hombre unidimensional, El (Marcuse) ●● 167.
Hombres a caballo, Los (D. Viñas) ●● 429, 430.
Hombres de maíz (Asturias) ●● 432.
 Homero ● 171, 343, 351, 358, 371; ●● 321, 324, 380, 428.
Homme et la société, L' (revista) ●● 107.
Homme et la société contemporaine (re-copilación) ● 337.
Homo ludens (Huizinga) ●● 179.
 Hoppers, J. ●● 29, 41.
 Hugo, Victor ●● 269.
 Huizinga, J. ●● 179.
 Husserl, E. ● 362.
 Huyghe, René ●● 27.
 Huxley, Aldous ●● 25.
 Ibarrola ●● 129.
 Ibsen, Enrique ● 335, 341, 342; ●● 278.
 Icaza, Jorge ●● 426.
Idea (Panofski) ●● 28.
 "Ideas estéticas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético" (Sánchez Vázquez) ● 166.
Ideas estéticas de Marx, Las (Sánchez Vázquez) ●● 140.
 "Idée artistique et l'idée scientifique, l'" (Breazu) ● 368.
Ideología alemana, La (Marx-Engels) ● 88, 96, 302, 366.
Idilio moderno, Un (Saltykov-Schedrin) ● 311.
 Ilf ●● 159.
Iliada, La (Homero) ●● 106.
Ilusions perdues (Balzac) ●● 90.
Illusion and Reality (Caudwell) ● 170.
 "Indio Nabori" ●● 336.
Information Theory and the Arts: a symposium (Arnheim, Atneave, Krachenhuehl y Coons) ●● 45.
Informe sobre la cuestión de los intelectuales (Chou En-lai) ●● 293, 300.
 Ingarden, Roman ● 345, 385, 390 ●● 40.
Ingeniosa conquista de la Montaña del Tigre (ópera china) ●● 308, 310.
 Ingres ●● 74, 126.
Intelectual y la sociedad, El (Retamar y otros) ●● 354, 422.
Intelectuales y la revolución, Los (Teige) ●● 127.
 "Intellectual Temper in contemporary Art" (M. Schoen) ●● 28.
International Encyclopedia of Unified Science ●● 31.
Introducción a la crítica de la economía política (Marx) ● 89, 92; ●● 111, 332.
Introduction à l'Esthétique (Nédoncelle) ●● 46.
Intuición creadora en el arte y en la poesía, La (Maritain) ●● 46.
Iskustvo (revista) ●● 123.
Iskustvo Kommuny (revista) ●● 211.
Isla de los pingüinos, La (A. France) ●● 73.
 "Isolationist and contextualist Aesthetics: conflict and Revolution" (M. Rader) ●● 41.

- Italia Letteraria* (revista) ●● 382.
 Ivanov, Vsevolod ● 58; ●● 373, 374.
Izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo, El (Lenin) ●● 21.
Izvestia (periódico) ●● 221, 368.
J'abats mon jeu (Aragon) ●● 38.
 Jacob, Max ●● 131.
 Jachaturian, A. ●● 245, 248.
 Jaffe, H. L. C. ●● 28.
 Jakobson, Roman ●● 212, 215.
 James, William ● 289.
 Jamis, Fayad ●● 340.
 Jasin ●● 242.
 Jaurès, Jean ● 334.
Jiefangjun Bao (Diario del Ejército de Liberación) ●● 315.
Jiefangjun Wenyi (Literatura y arte del Ejército de Liberación) ●● 315.
 Jikmet, Nazim ●● 340.
 Jlebnikov ●● 209, 377.
Joie de vivre (Matisse) ●● 106.
 Joliot-Curie, F. ● 319.
 Jones, Richard ● 345.
Journal of Aesthetics and Art Criticism, The ●● 39, 45.
Journal of Philosophy, The ●● 41.
Journal of Unified Science, The ●● 31.
Joven Guardia, La (Fadeev) ●● 66.
 Joyce, James ● 163; ●● 66, 99, 277, 280, 285, 341, 348.
 Jrapchenko ●● 248.
 Jruschov, Nikita ●● 258.
 Juan, Adelaida de ● 223.
 Ju Feng ●● 288, 293, 295.
 Ju Shi ●● 288, 289, 293, 294, 295.
 Kafka, Franz ● 48; ●● 66, 99, 285, 321, 341.
 Kámenev ●● 263.
 Kamenski ●● 209, 210, 377.
 Kandinsky ● 52; ●● 22, 24, 101, 104, 116, 121, 122, 209.
 Kant ● 17, 19, 39, 82, 145, 147, 152, 234, 245, 289, 323, 324, 355, 359, 360, 367, 379, 381; ●● 111, 277.
 Kapustin ●● 244.
 Karamzin ● 209, 263, 267, 268.
 Kariánis ●● 163.
 Karp, Ivan ●● 170.
 Katenin ● 265, 269.
 Kautsky, Karl ● 18.
 Kautsky, Minna ● 357.
Kenyon Review, The ●● 31.
 Kirshon ●● 232, 233.
 Klee ●● 22, 80, 124.
 Klein, Ives ●● 163, 164, 174.
 Kleist ●● 68.
 Klujev ●● 377.
 Kogan, L. N. ● 42.
 Komissarovka ●● 242.
 Konchalovski ● 52; ●● 282.
 Korolenko ●● 284.
 Kosik, Karel ● 33, 256, 258, 298, 328, 344, 345.
 Kotarbinski, Tadeusz ●● 32.
 Kott, Jan ● 308; ●● 273, 274, 278, 279.
 Krachenbuehl, David ●● 45.
Krasnaia Vovj (revista) ●● 373.
 Krimov ●● 282.
 Kruchenij, Alexei E. ● 219.
 Kruchonich ●● 209, 210, 377.
 Kuczynski ● 303.
Kunst und Wahrheit (Seldmayr) ●● 46.
 Kuo Mo-jo ●● 287.
 Kushner ● 44.
 Kutuzov ●● 263.
Kuznisa (revista) ●● 265.
Laberinto de la soledad, El (Octavio Paz) ●● 37.
 Labriola, Antonio ● 13.
Lady Macbeth del distrito de Mtsenak (Shostakovich) ●● 245.
 Lafargue, Paul ● 13, 17; ●● 52, 88.
Lago de los cisnes, El (Stein) ●● 242.
 Lam, W. ●● 341.
 Lamartine ● 285, 396.
L'Amour de l'art (Bordieu, Darbe y Schapper) ●● 183.
 Lampedusa, Tomasi di ●● 97.
 Landorny ● 324.
 Lange, Carl G. ● 289.
 Lange, Conrad ● 152.
 Langer, S. K. ● 152.
Laoconte (Lessing) ● 203.
 Lapoujade ●● 129.
L'Art et l'âme (Huyghe) ●● 27.
 Lassalle ●● 38, 54, 55.
 Lavelle, Louis ● 359, 362, 370.
L'aventure de l'art abstrait (M. Ragon) ●● 116, 126.
 Lavinski ●● 210.
 Laxness ●● 284.
 Le Corbusier ●● 111, 124.
Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs (Bouglé) ●● 40.
 Lee, Vernon ● 152.
 Lefebvre, Henri ● 211, 214, 234 ●● 18.
 Léger, F. ●● 129.
 Le Nain ●● 77.
 Leibniz ● 359.

- Lena* ●● 218.
 Lenau ● 224.
 Lenin, V. I. ● 13, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 62, 65, 79, 80, 92, 104, 113, 130, 235, 256, 258, 289, 290, 304, 311, 316, 317, 318, 338, 364, 365, 366, 367; ●● 21, 48, 49, 73, 85, 97, 103, 107, 110, 112, 184, 186, 191, 194, 213, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 236, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 271, 278, 283, 297, 302, 303, 339, 362, 364, 365, 396, 397, 398.
 "Lenin, critique de Tolstoi" (Macherey) ● 316.
 "Lenin y el arte" (Lunacharsky) ●● 223.
Leningrad (revista) ●● 195, 241, 242, 243, 244, 245, 263, 396.
Leningradskaia Pravda (periódico) ●● 244.
 Lenz ●● 67, 68.
 Leonardo de Vinci ● 103, 152, 371; ●● 33, 37, 38, 74, 125.
 Leonov ● 58, 67.
 Lermontov ● 263.
 Le Senne ● 362.
 Lessing ● 79, 104, 107, 113, 187, 224; ●● 37, 42, 44, 45.
Lettres à son frère Théo (Van Gogh) ●● 177.
Lettres Françaises, Les (semanario) ●● 380.
Lettres Nouvelles, Les (revista) ●● 172.
 Levi, Carlos ●● 329.
 Levi-Strauss ● 397, 398.
 Levitan ● 110, 132, 133.
 Lévy-Bruhl ●● 62.
 Lewis, C. I. ● 378.
 Lewis, Sinclair ● 114.
 Lezama Lima, José ●● 418, 428.
 Liang Su-ming ●● 289.
 "Liberazione dalla opressione nell'arte e nella vita" (Mondrian) ●● 22.
 "Libertad" (Éluard) ●● 103.
Libertad guiando al pueblo, La (Delacroix) ●● 114.
 "Libro de talento, Un" (Lenin) ●● 263.
 Lichtenstein, Roy ●● 166.
Lidové Noviny (revista) ●● 107, 108.
 Lifshits, Mijáil ● 13, 19, 20, 27, 28, 32, 79, 303, 304; ●● 133, 135.
 Ligocki, A. ●● 28.
 Lin Biao ●● 308.
 Lin Po ● 141.
Linterna roja, La (ópera china) ●● 310.
 Lipps, T. ● 152.
 Li Tai-po ● 352.
 "Literatura en la revolución y revolución en la literatura" ●● 416.
Literatura y filosofía a la luz del marxismo (Zhdánov) ●● 396.
Literatura y revolución (Trotsky) ● 213; ●● 365, 373.
 "Literatura y revolución, según Lenin" (M. de Michelis) ●● 97.
Literatura soviética (revista) ●● 269.
 "Litterature et l'art dans l'oeuvre de Marx et d'Engels" (Fréville) ● 332.
 Lizzani, Carlos ●● 285.
 "Lo novelesco en la obra literaria y su valor cognoscitivo" (Markiewicz) ●● 47.
 Lobachevsky ●● 177.
 Lomonosov ● 262, 264, 267.
 London, Jack ●● 270, 284, 428.
Lonely Crowd, The (Riesman) ●● 165.
 Loos ●● 111.
 Lu Hsun ●● 394.
 Lu Sin ●● 301, 313.
 Ludovico el Moro ●● 33.
Ludwig Feuerbach (Engels) ●● 111.
Lugar encantado, El (Gogol) ●● 168.
 Luis Felipe ●● 52, 88.
 Luis XIV ●● 125.
 Lukacs, Georg ● 20, 28, 29, 32, 33, 36, 37, 40, 72, 116, 117, 152, 195, 211, 212, 214, 236, 244, 257, 292, 321, 328, 336; ●● 11, 13, 14, 38, 48, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 96, 99, 352.
 Lunacharsky, Anatoli ● 13, 54, 56, 58, 63, 213, 354, 355, 391; ●● 44, 116, 191, 193, 194, 195, 199, 221, 222, 223, 233, 339, 346, 362, 365, 380.
Lunes de Revolución (semanario) ●● 334.
 Lurçat, Jean ●● 103.
 Lutero ● 229, 288.
 Lu Ting-yi ●● 192, 197, 287, 291, 292.
 Luxemburgo, Rosa ● 17, 289.
Lys dans la vallée, Le (Balzac) ●● 88, 93.
 Macherey, Pierre ● 318, 354, 355, 395.
Madre, La (Gorki) ● 115.
 Maikov ● 270.
 Makarenko ●● 321.
 Malevich ● 52; ●● 26, 116, 121.
 Malikov ● 268.
 Malraux, André ● 288; ●● 184.

- Mallarmé • 288; •• 110.
 Manessier •• 104.
 Manet • 242; •• 324.
Manifiesto del Grupo Productivista •• 193, 207.
Manifiesto del Partido Comunista (Marx-Engels) • 371; •• 267, 271, 331.
Manifiesto del Realismo (Gabo-Pevsner) •• 193, 202, 207.
 Mann, Karl •• 167.
 Mann, Thomas • 224, 336; •• 272, 273, 281.
Manuscritos económico-filosóficos de 1844 (Marx) • 43, 123, 141, 367, •• 40, 143, 183.
 Manzoni •• 91, 97.
Mañana de un tirador, La (Surikov) • 187.
 Mao Tse-tung • 142; •• 197, 287, 296, 302, 304, 308, 309, 310, 314, 316, 317, 362, 365, 366, 388.
 Maquiavelo •• 263.
 Marc, Franz •• 137.
 Marcel, Gabriel • 100.
 Marcenac • 319.
 Marcuse, Herbert •• 167.
Marcha (semanario) •• 412.
Marché de la peinture en France (R. Moulin) •• 177.
 Margolis, J. • 385.
 Mariátegui, José Carlos •• 133, 134, 136, 338, 339.
 Maritain, Jacques • 100, 109, 369; •• 46.
 Markiewicz, Henryk •• 47.
 Marlowe • 224.
 Martí, José •• 333, 338, 339, 342, 428.
 Martinet • 396.
 Martínez, Raúl •• 335.
 Martínez Estrada, Ezequiel •• 337, 338.
 Marx, Karl • 13, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 39, 49, 50, 51, 77, 79, 80, 88, 90, 91, 104, 113, 124, 130, 141, 181, 190, 247, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 318, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 338, 339, 343, 345, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 362, 363, 367, 371, 373; •• 13, 38, 40, 45, 52, 53, 54, 55, 56, 86, 88, 96, 100, 101, 104, 107, 111, 117, 124, 126, 130, 133, 134, 143, 144, 145, 156, 174, 183, 186, 188, 214, 222, 236, 267, 271, 297, 380, 413.
Marx und die Ästhetik (Lifshits) • 303.
Marx y Engels sobre el arte (Lifshits) • 79.
Marxismo ed estetica en Italia (Musolino) •• 85.
Más allá del bien y del mal (Nietzsche) • 359.
 “Más vale poco, pero bueno” (Lenin) •• 224.
 Masaccio •• 74, 82.
Masacres de Corea, Las (Picasso) •• 103.
 Masses, Beltrán •• 138.
 Massip, José •• 332.
Materiales del Seminario Preparatorio del Congreso Cultural de La Habana •• 189.
 “Materii pomieszanic” (Un grave malentendido) (J. Przybos) •• 28.
 “Matérialisme dialectique et histoire de la littérature” (Goldmann) • 284.
Materialismo y empiriocriticismo (Lenin) • 364.
 Mathieu •• 105.
 Matisse, Henri •• 80, 101, 106.
 Matisse, Pierre •• 80.
 Matsa •• 44.
 Matta •• 129.
 Maupassant •• 111.
 Mayakovsky, Vladimir • 51, 52, 53, 145, 268, 352, 358; •• 44, 85, 191, 194, 195, 209, 210, 254, 257, 259, 275, 321, 339, 340, 374.
Meaning and the Truth in the Arts (Hosper) •• 41.
Meaning in the visual arts (Panofski) •• 30.
Meaning of meaning, The (Richards-Ogden) •• 36.
 Medvedev • 18, 272.
 Mehring, Franz • 13, 17, 18, 19, 79, 80, 113, 116; •• 110, 111.
Mein Kampf (Hitler) •• 111.
 Meinong • 362.
 Meissonier •• 168.
 Melnikov • 52.
Memorias del XIII Congreso Internacional de Filosofía •• 142.
 Mendel • 297.
 Mendelssohn • 324.
 Mercier •• 37, 42, 45.
 Mérida, Carlos •• 77.
Metello (Pratolini) •• 98.
 Metzinger •• 121.
 Meyer, Hans •• 328.
 Meyerhold • 52; •• 195, 210, 232, 233, 259, 339.

- Miaskovski, N. ●● 245, 247.
 Michael Kohlhaas (Kleist) ●● 68.
 Micheli, Mario de ●● 97, 202, 207, 209, 339.
 Michurin ●● 298.
 Miguel Ángel ● 358; ●● 170, 348.
 Mijailovski, N. ● 79, 269.
 Mill ● 198.
 Milton, John ● 90.
 Mimesis (Auerbach) ●● 44.
 Miró, Joan ●● 124.
 "Mitología y verdad" (Kott) ●● 272.
 "Mitología y verdad en la crítica de la época" (Sánchez Vázquez) ●● 142.
Modern Book of Esthetics, A (M. Rader) ● 160.
 Modigliani ●● 138.
 Moholy-Nagy ●● 26.
 Mcles, Abraham ● 152; ●● 45.
 Molière ● 285, 342, 358.
 Molina, Raúl ●● 332.
Monde, Le (periódico) ●● 187, 386.
 Mondrian ●● 19, 21, 22, 23, 24, 25, 121, 122, 123, 124.
 Monet ●● 121.
 Montague, Pepperel ● 362.
Montaña mágica, La (T. Mann) ●● 331.
 Montesquieu ● 85.
 Moor, Dmitri S. ● 52.
 Moore, G. ● 383; ●● 324.
 Moravia, Alberto ●● 285, 286, 341.
 Morawski, Stefan ● 40, 376; ●● 11, 12, 27, 44.
 Morgan ●● 297.
 Morpugo-Tagliabuc, G. ● 386; ●● 31.
 Morris, Ch. W. ● 152; ●● 31, 35, 39, 40, 41.
 Morris, William ●● 38.
Motivos de Proteo, Los (Rodó) ●● 338.
 Moulin, Raymonde ●● 133, 135, 176, 177.
 Mozart ●● 283.
Mozart y Salieri (Pushkin) ● 103.
Muerte de Artemio Cruz, La (C. Fuentes) ●● 426.
Mundial (periódico) ●● 136.
 Munro, Thomas ●● 29, 45.
 Münzer, T. ● 288.
 Muradeli, V. ●● 241, 245.
 Murillo ●● 77.
 Musil, Robert ●● 418.
 Musolino, Rocco ●● 11, 14, 85.
 Musset, Alfred de ● 285.
Naissance d'un art nouveau (Ragon) ●● 176.
 Napoleón ● 288.
 Napoleón III ●● 53, 88.
Naradni Politika (revista) ●● 110.
 "Nature of Art, The" (D. H. Parker) ●● 40, 41.
Necesidad de arte, La (Fischer) ● 223.
Necessità della scultura (Consagra) ●● 19.
 Nédoncelle, M. ●● 46.
 Nedeshivin, G. A. ● 28, 29, 77, 78, 97, 120, 121, 137, 186; ●● 95, 96.
 Neisviestni ●● 122, 321.
 Nekrasov, N. ● 265, 269, 312; ●● 398.
 Neruda, Pablo ●● 340, 341, 418.
 Neumann, Stanislav K. ●● 108.
New Bearings in Esthetics and Art Criticism (Heyl) ● 158, 159.
New Vision, The (Moholy-Nagy) ●● 16.
 "Nieco o realizmie w malastwie, nieco a wiec nie wszystko" (Un poco sobre el realismo, un poco pero no todo) (J. Przybos) ●● 28.
 Nietzsche, F. ● 106, 308, 359, 360, 361; ●● 21, 109.
 Nikolaeva, Galina ● 372.
 Nizan, Paul ●● 386, 387.
Nouvelle Revue Française, La (revista) ●● 386.
 Novalis ● 106, 293; ●● 269.
Novaia Zhisn (periódico) ●● 184.
Nowa Kultura (revista) ●● 28, 256.
Nowa Sztuka a filozofia (Arte nuevo y filosofía (W. Tatarkiewicz) ●● 28.
Nueva poesía rusa, La (Jakobson) ● 215.
 "Objectivité de la valeur esthétique, l'" (Breazu) ● 357.
 O'Casey ●● 321, 324.
O literature i iskusstve (Sobre la literatura y el arte) (Lenin) ●● 213.
 "O rozumieniu pierwiastkow przedstawiających" (Sobre la concepción de los elementos figurativos en las obras de arte) (M. Wallis) ●● 32.
 Oblomov ●● 370.
Obras (Feuerbach) ● 245.
 Oda ●● 36.
 Ogden, C. K. ●● 36.
 "Old and new in Non-objective" (Asmore) ●● 28.
 Olesha ●● 232, 233.
Ópera del mendigo, La (J. Gay) ●● 67.
Orestiad, La (Esquilo) ● 118.
Organicidad y abstracción (Ranuccio Bandinelli) ●● 16.

- Organización del Partido y la literatura del Partido, La* (Lenin) ● 61; ●● 184, 365, 368, 397.
- “Orgullo nacional de los grandes rusos, El” (Lenin) ●● 262.
- Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado, El* (Engels) ● 340.
- Origen de las especies, El* (Darwin) ● 79.
- Origins of Modern Sculpture* (Valentiner) ●● 24.
- Orlando Furioso* (Ariosto) ● 273.
- Orozco, José Clemente ● 48; ●● 81.
- Ortega, Pedro Jorge ●● 322.
- Ortega y Gasset, José ● 107; ●● 143, 156, 157, 158.
- Ossowska, Maria ● 384, 388.
- Ossowski, S. ●● 29, 31, 32, 34, 36, 44.
- Otero, Lisandro ●● 192, 198, 340, 343.
- Otño dorado, El* (Levitan) ● 132, 133.
- Paalen, Wolfgang ●● 20.
- Packard, Vance ●● 144, 148, 165, 166.
- Padilla, Heberto ●● 340.
- “Páginas del diario” (Lenin) ●● 223.
- Painting since 1939* (Ironsides) ●● 18.
- Países azules* (V. Ivanov) ●● 373.
- Pajitnov ● 30.
- Palabras a los intelectuales* (F. Castro) ●● 335, 346, 403.
- Palmov ●● 211.
- Pan* (Kirshon) ●● 232.
- Pandora* (Goethe) ● 287, 297.
- Panofski, E. ●● 28, 30, 33.
- Panorama des arts plastiques contemporaines* (Cassou) ●● 116, 120.
- “Para una cultura militante” (J. Díaz) ●● 336.
- Paradiso* (J. Lezama Lima) ●● 418.
- Paradoja acerca del actor, La* (Diderot) ● 82.
- Paraiso perdido, El* (Milton) ● 90.
- Pareyson, L. ●● 41.
- Parker, De Witt H. ●● 40.
- Pascal ● 285, 288, 290, 359.
- Pasos perdidos, Los* (A. Carpentier) ●● 432.
- Passmore, J. A. ● 155, 156, 160.
- Pasternak, Borís ●● 264.
- Patio donde se cobraban los arriendos, El* (escultura china) ●● 310.
- Pato salvaje, El* (Ibsen) ● 341.
- Pavese ●● 98.
- Pavlenko ● 67.
- Pavlov, Ivan ●● 297, 375.
- Pavlov, Todor ● 30, 116.
- Paysans, Les* (Balzac) ●● 90.
- Paz, Octavio ●● 337.
- Pecquer ● 89.
- Peinture actuelle, La* (Ragon) ●● 126.
- Peinture et société* (Francalstel) ●● 28.
- Peinture moderne, La* (M. Giure) ●● 120.
- Pekín Informa* (semanario) ●● 308.
- Pelc, J. ●● 32.
- Peña ●● 340.
- Pepper, Stephen C. ● 385; ●● 40, 41.
- Pequeño organon para el teatro* (Brecht) ● 37.
- Père Goriot, Le* (Balzac) ●● 93, 94.
- Perevézhev ● 18, 212.
- Pérez, Manuel ●● 332.
- Petrarca ● 294.
- Petrzhitski ● 383.
- Petronio ● 351.
- Petrov ●● 259.
- Pevsner, Antoine ● 52; ●● 116, 191, 193, 202.
- Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Dufrenne) ● 365.
- Philosophical Investigations* (Wittgenstein) ● 161.
- Philosophy in a New Key* (S. Langer) ●● 30.
- Philosophy of Arts* (Weitz) ●● 39, 41.
- Philosophy of Richards, The* (Richards) ●● 31, 36.
- Piaget, Jean ● 289.
- Picabia ●● 169.
- Picasso, Pablo ● 242, 289, 309; ●● 19, 44, 80, 101, 102, 103, 104, 121, 126, 129, 157, 276, 324, 340.
- Picasso Litographe* (F. Mourlot) ●● 19.
- “Picasso, peintre de la réalité total (Ferrerri) ●● 121.
- Picon, Gaëtan ● 333; ●● 187.
- Pignon ●● 129.
- Pilniak, Borís ● 58; ●● 259, 373, 374, 377.
- Pimenov ● 52.
- Pintores modernos* (L. Venturi) ●● 114.
- Pintura y realidad* (Gilson) ●● 46.
- Piqué, Ramón ●● 332.
- Planck, Max ● 309.
- Planche ●● 36.
- Plastic Art and Pure Plastic Art* (Mondrian) ●● 22.
- Plástov ●● 282.
- Platón ● 114, 246, 370; ●● 23, 48, 53.
- Plejánov, G. V. ● 18, 51, 79, 80, 113, 116, 304, 305, 372, 373, 392; ●● 85.

- 107, 108, 110, 111, 112, 126, 396, 397.
- Pletnev, V. ● 14, 44, 54; ●● 191, 194, 213.
- Plotino ● 359.
- Po Ku ●● 302.
- Poder de las tinieblas, El* (Tolstoi) ●● 262.
- "Poesía, poética y tareas de la creación poética en la URSS" (Bujarin) ● 215.
- Poemas humanos* (C. Vallejo) ●● 418.
- Poética* (Aristóteles) ● 246.
- Poética* (Sklovsky) ● 218.
- Pokrovski, M. ● 80.
- Polémica sobre marxismo y humanismo* (Althusser, Semprún, Simon y Verret) ● 320.
- Politecnico, Il* (revista) ●● 97.
- Politika* (periódico) ●● 341.
- Polonskaia ●● 374.
- Polonski ● 269.
- Pollock ●● 105, 163.
- Popov, G. ●● 245.
- Poprostu* (revista) ●● 28.
- ¿Por qué cosa se bate el LEF?* (Maia-kovsky) ●● 209.
- Poreier ●● 111.
- Portocarrero ●● 341.
- Pour une théorie de la production littéraire* (Macherey) ● 395, 400.
- Pousin ●● 37, 101, 105.
- Practical criticism* (Richards) ●● 31.
- Pratolini ●● 98.
- Pravda* (periódico) ●● 194, 213, 218, 224, 245, 263.
- Praxiteles ● 358.
- Preceptor, El* (Lenz) ●● 67.
- Primeros escritos* (Marx-Engels) ● 95.
- Príncipe, El* (Maquiavelo) ●● 263.
- "Príncipe de Lampedusa y el Resurgimiento italiano, El" (Alicata) ●● 96.
- Principia Mathematica* (Whitehead-Russell) ● 158.
- Principios del arte* (Collingwood) ● 154.
- Principles of Literary Criticism* (Richards) ●● 31.
- Problema de la literatura socialista, El* (Carballo) ●● 343.
- Problemas de actualidad* (revista) ●● 163.
- Problemas de la estética marxista-leninista* (recopilación) ● 130.
- Problema del autor y la teoría del estilo, El* (Vinogradov) ● 345.
- Problemas del arte y la literatura* (Lif-shits) ● 304.
- Problemas fundamentales del marxismo* (Plejánov) ●● 213.
- Problemas de teoría literaria* (Zhirmunsky) ● 215.
- Problemas del estructuralismo* (varios autores) ● 395.
- Problemas del realismo* (Lukacs) ● 336.
- Problems of Soviet Literature* (Scott) ● 215.
- Problemática del arte contemporáneo* (Worringer) ●● 147.
- Prokofiev ●● 122.
- Prokofiev, S. ●● 245, 247, 249, 259.
- Prolegómenos a una estética marxista* (Lukacs) ●● 48.
- Promesi sposi* (Manzoni) ● 401.
- Protágoras ● 359.
- Proudhon ●● 38.
- Proust, Marcel ● 351; ●● 99, 280, 285, 324, 341, 348.
- Proyecto de Monumento a la Tercera Internacional* (Tatlin) ● 52.
- Prudhomme ●● 107.
- Przeglad Filozoficzny* (revista) ●● 29, 35.
- Pudovkin ●● 259.
- Pushkin ●● 358, 378.
- Quaderni del carcere* (Gramsci) ● 401.
- "Que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas" (Lu Ting-yi) ●● 287.
- "Quien vive bien en Rusia" (Nekrasov) ● 312.
- Quijano, Carlos ●● 412.
- Quince sartas de sapeacas* (ópera china) ●● 305.
- Quinto, José Ma. de ● 328, 331.
- Rabochi i Teatr* (revista) ●● 229.
- Racine ● 206, 284, 285, 288, 289, 290, 294.
- Radek, Karl ●● 259, 375.
- Rader, Melvin ● 160; ●● 41.
- Radiografía de la pampa* (M. Estrada) ●● 337.
- Rafael de Urbino ● 146; ●● 137.
- Ragon, Michel ●● 116, 126, 131, 164.
- Ramat, Raffaello ●● 382.
- Rameau ● 203, 325.
- Ramos, Ildefonso ●● 332.
- Rapto de las Sabinas, El* (Picasso) ●● 103.
- Raspad* (Decadencia) (revista) ●● 373.
- Rassegna sovietica* (revista) ●● 96.
- Rauschenberg ●● 171.

- Rayuela* (J. Cortázar) ●● 430.
 Read, Herbert ●● 172, 173, 174.
Realidad (revista) ●● 113.
Rebelión de las masas, La (Ortega y Gasset) ● 106.
RC (Revolución y cultura) (revista) ●● 199.
Reclutamiento a la fuerza (film chino) ●● 312.
Rectificación del estilo en el trabajo del partido (Mao Tse-tung) ●● 296, 302, 304.
Recuerdos acerca de Marx (Lafargue) ●● 88.
Recherches dialectiques (Goldmann) ● 284.
Recherches Internationales (revista) ●● 27.
Reformemos nuestro estudio (Mao Tse-tung) ●● 302, 304.
 Régamey ●● 104.
Región más transparente, La (C. Fuentes) ●● 426.
 Regler, G. ●● 20.
 Reid, J. R. ● 158.
Relaciones del arte con la realidad (Chernichevsky) ● 185.
 Rembrandt ● 299, 358; ●● 74, 126.
Renmin Ribao (periódico) ●● 197.
 Renoir, P. A. ● 372; ●● 115.
Representation and Form (Abell) ●● 40.
 Resolución del CC del PCUS "Sobre la política del partido en el terreno de la literatura" (1925) ● 55-56, 57.
 Resoluciones del CC del PC (b) de la URSS sobre cuestiones de literatura y arte (1946-1948) ●● 241.
 Resolución del CC del PC (b) de la URSS, del 14 de agosto de 1946, acerca de las revistas *Sviesdá y Leningrad* ●● 241.
 Resolución del CC del PC (b) de la URSS, del 10 de febrero de 1948, acerca de la ópera *La gran amistad* de V. Muradeli ●● 245.
 Resolución especial "Sobre la rectificación de los errores cometidos en la apreciación de las óperas *La gran amistad, Bogdan Imelinski y De todo corazón*" (28 de mayo de 1958) ●● 249.
 Rest ●● 242.
 Restany, Pierre ●● 123.
Retorno de Oneguín, El (Jasin) ●● 242.
Revisor, El (Gogol) ●● 262.
Revue Internationale de Philosophie ●● 40, 41.
 Reynolds ●● 37.
 Ricardo, David ●● 174.
 Ricardou, Jean ●● 354.
 Rickert ● 361.
 Richards, Ivor ●● 31, 36.
 Riegl ● 155.
 Riesman ●● 164.
 Rilke, Rainer Maria ● 292, 294.
 Rimbaud, J. Arthur ● 294; ●● 109, 111, 188, 324.
Rinascita (semanario) ●● 411.
 Rivera, Diego ●● 81.
 Robbe-Grillet ●● 341.
 Roces, W. ● 141, 358.
 Rodchenko, A. ● 52; ●● 191, 193, 207, 210.
 Rodin ● 351.
 Rodó ●● 337, 338.
 Rodríguez Feo, José ● 223.
 Rojas, Gonzalo ●● 341.
 Roldán, Alberto ●● 332.
 "Role of Theory in Aesthetics, The" (M. Weitz) ● 160; ●● 39.
 Rolland, Romain ●● 284.
Ronda nocturna, La (Rembrandt) ● 299.
 Ros, Yanko ● 28, 29, 77, 78, 113, 328, 329, 351.
 Rosenberg ●● 80.
 Rousseau ● 87, 300 ●● 66.
 Rubens ●● 74.
 Russell, Bertrand ● 158.
 Rutherford ● 309.
 Ruyer, R. ● 362.
 Sacristán, M. ● 197, 217, 244, 306, 336.
 Saffdiev ●● 242.
Saga de los Forsyte (Galsworth) ●● 273.
 Saint-John Perse ●● 418.
 Sais ●● 60.
Salones (Diderot) ●● 37.
 Saatykov-Schedrin, M. ● 311, 393; ●● 259, 262, 396, 398.
 San Vittore, Hugo de ●● 23.
 Sánchez Vázquez, Adolfo ● 149, 152; ●● 133, 341.
 Sarmiento ●● 338.
 Sarno, Fidelis ●● 332.
 Santayana ● 152, 369.
 Sartre, Jean-Paul ● 331, 332, 349, 352, 373; ●● 167, 427.
 Sastre, Alfonso ● 149, 150, 192, 334.
 Saura ●● 129.

- Saussure, Ferdinand de ● 322, 344, 396.
 Savrasov ● 110.
 Scerscencovic ●● 209.
 Sciarreta, Raúl ● 205.
Science, Art and Technology (Ch. W. Morris) ●● 31, 35, 39.
 Scott, Walter ●● 55.
Scrittori critici (Balzac) ●● 89.
Scrittori nuovi (Falqui-Vittorini) ●● 382.
 Sculié ●● 387.
 Schaff, Adam ●● 29, 31, 32.
 Schapper, Dominique ●● 183.
 Scheler, Max ●● 362.
 Schelling ● 204.
 Schiller ● 79, 85, 86, 90, 147, 204, 245, 294; ●● 50, 52, 55, 61, 68, 69, 168.
 Schlegel, A. V. ● 106.
 Schneider, Pierre ●● 167.
 Schoen, M. ●● 28.
Schriften zur Literatur und Kunst (Brecht) ● 210, 230, 330; ●● 250, 251, 252, 253, 255.
Schriften zum Theater (Brecht) ●● 161, 252.
 Schwitters ●● 169.
 "Se trata del realismo" (Lukacs) ● 336.
Second Manifeste du Surréalisme (Breton) ●● 186.
 Seghers, Anna ● 336.
 Seidmayr, Hans ●● 46.
 Semper ●● 111.
 Semprún, Jorge ●● 334.
Sepolcri ● 401.
 Serafimovich ● 58.
 62, *Modelo para armar* (J. Cortázar) ●● 425, 426, 429, 430, 431.
 Severianin ●● 209, 210.
Shachiabang (ópera china) ●● 310.
 Shakespeare, W. ● 118, 124, 171, 181, 206, 207, 231, 293, 294, 296, 297, 300, 308, 330, 358; ●● 13, 48, 49, 52, 55, 183, 213, 324, 378.
 Shapiro, M. ●● 33.
 Shebalin, V. ●● 245, 247, 249.
 Shelley ● 175; ●● 269.
 Shirokov ●● 244.
 Shiskov, Alexander S. ● 219.
 Sholajov, Mijail ● 52, 58, 67, 358; ●● 264, 279, 280, 316, 321.
 Shostakovich, Dmitri ● 358; ●● 245, 249, 259, 274, 283.
 Shuliatikov ● 80, 134.
 Sibley, F. ● 385.
Siempre! (revista) ●● 353.
 Siertsema ● 323.
Significación actual del realismo crítico (Lukacs) ● 195.
 "Significance, signification and painting" (Ch. W. Morris) ●● 31.
Signs, Language and Behaviour (Ch. W. Morris) ●● 31, 39.
 Simon, Michel ● 320.
 Sinisgalli, L. ●● 21.
 Siqueiros, David A. ● 48; ●● 11, 14, 74, 129.
Sistema del idealismo trascendental (Schelling) ● 86.
 Sklovsky, Viktor ● 212, 213, 218, 266.
 Sloane ●● 36.
 Slonimski ●● 242.
 Slowaki, Juliusz ● 218.
Smena vej (Cambio de hitos) (recopilación) ●● 227.
Sobre el Don apacible (Sholajov) ●● 264.
 "Sobre el estilo de la moderna prosa checa" (Dolezel) ● 345.
Sobre la experiencia histórica de la dictadura del proletariado (Mao Tse-tung) ●● 302.
Sobre la literatura (Madame de Staël) ●● 37.
Sobre la literatura y el arte (Marx-Engels) ● 19, 301; ●● 80.
Sobre la literatura, la filosofía y la música (Zhdánov) ● 243.
Sobre la nueva democracia (Mao Tse-tung) ●● 308.
Sobre la poesía y el lenguaje irracional (Sklovsky) ● 218.
 "Sobre las propiedades estéticas de la realidad" (Stoichovich) ● 122, 333, 372.
Sobre el teatro (Mercier) ●● 51.
Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo (Mao Tse-tung) ●● 309.
Socialismo y el hombre en Cuba, El (Che Guevara) ● 70; ●● 412.
Sociedad técnica (Elule) ●● 167.
Sociologie et philosophie (Durkheim) ● 370.
 Soffici, A. ●● 22, 23.
 Sófocles ● 206, 308, 321, 332, 339, 340, 341.
 Solana ●● 121.
 Solás ●● 332, 340.
 Sote-Tura, J. ● 254, 401 ●● 382.
 Solzhenitsin, A. ● 316, 317.
 Sorel, Georges ● 236.

- Soriau, E. ●● 41.
 Sóschenko ●● 241, 242, 244, 263, 398.
Sovietskoe iskusstvo za 15 let (15 años de arte soviético) (Matsa) ●● 44.
 Spengler, O. ● 339.
 Spinoza ● 359; ●● 96.
 "Spor o nazwe czy spor o fakty (Controversia sobre la terminología y los hechos) (Morawski) ●● 44.
 Staël, Madame de ●● 37, 42.
 Stalin, J. V. ● 32, 33, 57, 58, 65; ●● 95, 235, 236, 238, 253, 254, 258, 263, 297, 302, 313, 396, 398.
 Stanislavsky ● 103; ●● 313.
 Starkenburg, Hans ●● 108.
 Stassov ●● 320.
Status Seekers, The (Packard) ●● 166.
Staty o sovietkoi literature (Artículos sobre literatura soviética) (Lunacharsky) ●● 223, 228.
 Steinbeck, John ● 114; ●● 284.
 Stendhal ● 236, 237, 352; ●● 66, 89, 101, 102, 105, 314, 321.
Stenka Razin (Kamenski) ●● 210.
 Stepanova ● 52.
 Sterne ● 266.
 Stevenson, Charles L. ● 384.
 Stolovich, L. N. ● 30, 42, 120, 121, 122, 133, 372.
 Strawinsky, Vera ●● 25.
 Strindberg ●● 324.
 Strzeminski, W. ●● 29.
Studia Filozoficzne (revista) ●● 44.
Studia Logica (revista) ●● 29.
Studie o krasné literature a politické ekonomii (Kuczynski) ● 303.
Studio International (revista) ●● 167, 173.
Success and failure of Picasso (Berger) ● 309.
 "Sucedió en el cielo de Berlín" (Varshavski-Rest) ●● 242.
 Sue, Eugenio ●● 54, 387.
Sueño del Pabellón Rojo, El (Yui Ping-po) ●● 294.
 Sully-Prudhomme ●● 111.
Sumario del Foro sobre el Trabajo Literario y Artístico de las Fuerzas Armadas convocado por la camarada Chiang Ching por encargo del camarada Lin Biao ●● 197, 308.
 Sun Yat-sen ●● 289.
 Surikov ● 187.
 Suvorov ●● 187.
Sviesdá (revista) ●● 195, 241, 242, 243, 244, 245, 263, 396.
 Swedenburg ●● 92.
 Taine ● 117, 284.
 Tamayo, Rufino ●● 77.
 "Tareas de las juventudes comunistas" (Lenin) ●● 220.
 Tasalov ● 42.
 Tatariewicz, W. ●● 28.
 Tatlin ● 52; ●● 116, 193, 207, 210.
 Teige, Karel ●● 11, 14, 107.
Tejedores, Los (Hauptmann) ●● 68, 69.
Tel Quel (revista) ●● 424.
Tempestad, La (Shakespeare) ● 324.
Temps Modernes, Les (revista) ●● 256.
Teoría de la plusvalía (Marx) ● 70.
Teoria wizenia (Teoría de la visión) (Strzeminski) ●● 29.
Tercera Sinfonía (Beethoven) ● 203, 321, 325.
 "Tesis sobre las tareas de la crítica marxista" (Lunacharsky) ● 391.
 Théo (hermano de Van Gogh) ●● 174.
Théorie de l'information et perception esthétique (A. Moles) ●● 45.
Theory of Literature (Welleck-Warren) ●● 41.
 Thomson, Georges ● 340.
 Thoré ●● 36, 38.
Tientos y diferencias (Carpentier) ●● 338.
 Tijonov ●● 243, 374.
Times Literary Supplement ●● 341.
 Timofeev, L. I. ● 117.
 Tirso de Molina ●● 157.
 Tiuchev ● 262.
 Tiziano ● 352; ●● 137, 174.
 Toeplitz, Krzystof-Teodor ●● 192, 196, 262.
 Togliatti, Palmiro ●● 362, 367, 411.
 Tolstoi, Alexei ●● 211.
 Tolstoi, León ● 79, 80, 103, 142, 187, 235, 258, 268, 270, 290, 292, 294, 307, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 358; ●● 13, 56, 85, 95, 96, 97, 262, 280, 324, 358, 373, 380.
 "Tolstoi y la lucha proletaria" (Lenin) ●● 262.
 Toller, Erns ●● 218.
 Tomachevski ● 212.
 Torres, Miguel ●● 332.
 Toynbee, Arnold ● 321.
Tragedia americana, La (Dreiser) ●● 273.
Tragedia del arte moderno, La (T. Mann) ● 336.

- Tragedia y el hombre, La* (J. Ma. de Quinto) ● 331.
- Traité des valeurs* (Lavelle) ● 370.
- Transformation of nature into art, The* (Coomarashamy) ●● 33.
- Trejo, Mario ●● 332.
- Tren blindado, El* (V. Ivanov) ●● 373.
- Tres gordos, Los* (Olesha) ●● 232.
- Trofimov, P. S. ● 30, 33.
- Trotsky, León ● 54, 56, 213; ●● 362, 365.
- Tvorshestvo* (revista) ●● 211.
- Turguenev ● 268, 372; ●● 71, 358.
- Tynianov, Yuri ● 13, 14, 212, 213, 256, 257, 260.
- U podstaw estetyki* (Fundamentos de estética) (S. Ossowski) ●● 32, 44.
- Über Kunst und Wissenschaft* (Zhdánov) ● 308.
- Über Leon Tolstoi Aufsätze* (Lenin) ●● 97.
- Ucello ●● 74, 82.
- Ulisse* (revista) ●● 22.
- Ulysses* (Joyce) ●● 277.
- Un día en la vida de Ivan Denisovich* (Solzhenitsin) ● 68.
- Understanding Poetry* (Brooks-Warren) ● 198.
- Ungaretti, G. ●● 382.
- Unión* (revista) ●● 85.
- Universum* (revista) ●● 326.
- Uspenski, Gleb ● 269, 393.
- Utitz, E. ●● 35, 38.
- Uvas del rencor, Las* (Steinbeck) ●● 284.
- Vajtangov ●● 259, 326.
- Valdés, Oscar ●● 332.
- Valentiner, W. R. ●● 24.
- Valéry, Paul ●● 277, 285.
- Vallejo, César ●● 339, 340, 418, 428.
- Van Eyck ●● 27, 37, 75, 120, 121, 172.
- Van Gogh ●● 177, 181, 182.
- Van Ries ●● 169.
- Vanguardias artísticas del siglo XX, Las* (M. de Micheli) ●● 202, 207, 209, 339.
- Vanslov, V. V. ● 42, 122, 127, 132.
- Vargas Llosa, Mario ●● 416, 419, 422, 431, 432.
- Varshavski ●● 242.
- Vassia Zhelaznova* (Gorki) ● 115.
- Vega, Pastor ●● 332.
- Velázquez ●● 74, 77, 119, 157.
- Vendryes ● 266.
- Venturi, L. ●● 114.
- Verdad y verosimilitud de las obras de arte, La* (Goethe) ● 225.
- Verdadera historia de AQ, La* (Lu Sin) ●● 301.
- Verde Olivo* (revista) ●● 335.
- Vermeer ●● 27.
- Verret, Michel ● 320.
- Vertov, Dziga ● 52.
- Vesnin, Leonid A. ● 52.
- Vesnin, Viktor A. ● 52.
- Viazemski ● 269.
- Vico, Giambattista ● 84.
- Vie des Formes, La* (Focillon) ●● 18.
- "Vier Überlegungen zum Problem des Realismus" (E. Utitz) ●● 38.
- Villaverde, Fernando ●● 332.
- Villon, François ● 285, 351.
- Vinogradov ● 345.
- Viñas, David ●● 429, 430.
- Virgilio ● 343.
- Vishinsky, Andrei ●● 263.
- Vittorini, Elio ●● 382.
- "Vivre sans vendre" (R. Moulin) ●● 176.
- Voltaire ● 285, 387.
- Voluntad de poder, La* (Nietzsche) ● 359.
- Vollard ●● 163.
- Voprosy kultury pri diktature proletariata* (Los problemas de la cultura bajo la dictadura del proletariado) ●● 213.
- Voronski ●● 373.
- Vuelta al día en ochenta mundos, La* (J. Cortázar) ●● 419, 420.
- Wagner ● 217, 358.
- Wahrheit und Dichtung* (Goethe) ● 303.
- Walzel, O. ● 217.
- Wallace ●● 387.
- Wallis, M. ●● 32.
- Wang Ming ●● 302, 308, 312, 313.
- Warhol, Andy ●● 170, 171, 172.
- Warren, Austin ● 198; ●● 41.
- Wedekind ●● 68.
- Weinberg ●● 36.
- Weitz, Morris ● 155, 156, 160, 161, 162, 163, 385; ●● 39, 40, 41, 45.
- Welleck, R. ●● 41.
- Whitehead ● 158.
- Whitman ● 358.
- Wienberg ●● 38.
- Wilde, Oscar ● 106; ●● 138.
- Winckelman ● 153, 361.
- Winograd, Marcos ● 234.
- Wirklichkeit und Illusion* (Brinkmann) ●● 37.

- Windelband ● 153, 361.
Wittgenstein, L. ● 161; ●● 47.
Woolf, Virginia ● 163.
Worringer ● 155; ●● 147, 148.
Wordsworth ●● 269.
Wstep do semantiky (Introducción a la
semántica) (A. Schaff) ●● 29.
Yang Chao-lien ●● 290.
Yeats ●● 324.
Yui Ping-po ●● 294.
Zagoskin ● 264.
Zalamea, Jorge ●● 341.
Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine
Kunstwissenschaft (revista) ●● 31.
Zervos, Christian ●● 20.
Zeisig ● 364.
Zetkin, Clara ● 53.
Zeuxis ● 225.
Zhdánov, Andrei ● 12, 57, 61, 214, 243,
308, 310; ●● 191, 195, 235, 241, 259,
260, 263, 362, 365, 366, 396.
Zhirmunsky, Viktor ● 212, 215, 216,
217.
Zola, Emilio ● 237, 333, 351; ●● 43,
51, 52, 97.
Zvon ●● 110.

INDICE ANALÍTICO

[Tomo I: ● / Tomo II: ●●]

- Abstraccionismo, arte abstracto (abstraccionismo) ●● 16-20; (realismo del arte abstracto) ●● 28-29, 127-128; (arte abstracto en Rusia) ●● 116-117; (los pintores soviéticos ante el) ●● 276; (el argumento de la incomunicabilidad en el arte abstracto) ●● 129-130; (en Kandinsky) ●● 122; (abstraccionismo geometrizable y arquitectura moderna) ●● 123; (e idealismo) ●● 105.
- Academicismo (contra realismo) ●● 105; (como sistema de enseñanza artística) ●● 179.
- Análisis de la obra de arte (de sus elementos formales) ● 213, 220, 261; (inmanente) ● 286-287; (de la biografía del autor) ● 296; (del contenido ideológico) ● 296; (sociológico) ● 296-297; (genético) ● 261, 397.
- Antiarte ●● 174.
- Antigüedad griega (como realización del ideal estético ilustrado) ● 84; (la base económica de su cultura) ● 88-89; (comparación de su cultura con la burguesa) ● 92-94; (la riqueza en la) ● 92-93; (sus condiciones históricas) ● 334; (arte griego) ● 20, 33, 90, 300.
- Arte (la palabra "arte") ● 155, 156, 158, 168; (su definición) ● 152-169; ●● 39; (su concepto abierto o cerrado) ● 161-169, 385; (la extensión y aplicación correcta de su concepto a los nuevos productos artísticos) ● 162-164, 169; (y ciencia) ● 34, 38-39, 165, 183, 188-189, 208, 317, 319; (como reflejo o representación de lo real) ● 32, 34, 153-154, 167-168; ●● 331; (como actividad práctico-creadora [praxis]) ● 24, 42-45, 165-166; (como forma de conocimiento) ● 35, 36, 40, 111, 316-317; (como objeto de conocimiento) ● 187-188; (como lenguaje) ● 197-204; (como comunicación) ● 84, 165-166; (como placer o diversión) ● 37-38, 205-210; (como creador de socialidad) ● 276; (como negación de lo real) ● 192; (como modo humano de relación con lo real) ● 192-196; (como medio de desenajenación) ●● 413; (como universo de seres creados) ● 291-292; (como forma de humanización) ● 70; (como fenómeno social) ● 25; (como discurso) ● 40; (como signo) ● 40; ●● 31-34; (su principio formal) ● 184; (su objeto específico) ● 150, 184-191; (sus rasgos esenciales) ● 165-169; (su papel o significación social) ● 247-248; ●● 381, 397; (e ideología) ● 32, 256-257, 316-320, 352; (su supervivencia o perdurabilidad) ● 33, 330, 331-355, 336-343; (su validez) ● 275-276; (su imposibilidad como arte intemporal) ● 335; (y trabajo) ● 22, 24, 31, 42-43, 100-101, 165; (su autonomía) ● 18-19, 25, 26; ●● 18; (su socialidad o cualidad social) ● 25, 165-166, 271-283; (sus concepciones fundamentales) ● 34; (su concepción idealista) ●● 37, 276-277; (su concepción semántica) ● 40-42; (su concepto intuicionista-fantástico) ●● 87; (su concepción brechtiana) ●● 59; (de masas) ●● 140-160; (e industria) ●● 142-143; (y propiedad privada) ●● 140-141; (y el destino del pueblo) ●● 396; (su propósito) ● 181-182; (su relación con el genotipo) ● 173-174; (su factor subjetivo) ●● 54; (y realidad) ● 45, 148, 150, 167, 245-246; (y naturaleza) ● 236-237; (su utilidad) ● 194; (su aspecto proposicional) ● 237; (su acción pedagógico-social) ● 247; (y revolución) ●● 199-201; (y vida) ●● 205-206; (y política) ●● 289-290, 358; (y la lucha de clases) ●● 288; (bajo el socialismo; sus etapas fundamentales) ●● 193; (y sociedad) ●● 351; (como instrumento pedagógico) ●● 357; (su esencia) ● 182-183; (y la emoción) ● 170-183; (auténtico o gran arte) ● 36, 171, 182; (su enfoque materialista) ● 171; (su diversidad de corrientes) ● 65; (y moral) ● 94; (como forma de conciencia social) ● 97; (como serie en

- relación con otras series) ● 213; (e historia) ● 25, 346-350; (y la ilusión de armonía social) ● 82; (y la creación de una nueva sociedad) ● 64, 65; (su necesidad) ● 43; (como forma de producción espiritual) ● 44; (la lucha por la creación de un nuevo arte) ● 367, 383-384; (arte para todos) ● 157-160; (el dilema: arte de minorías-arte de masas) ● 155-160; (como supraestructura) ● 32-33.
- Arte (africano)** ● 280; (barroco) ● 153; (burgués) ● 184-185, 199; (clásico) ● 153, 155; (de crisis) ● 278; (de los desperdicios y "objetos manufacturados") ● 169-175; (de la época de la Revolución Francesa y del Imperio Napoleónico) ● 82; (medieval) ● 37; (socialista) ● 319-325; (precolombino) ● 280; (proletario) ● 216-219; (popular) ● 260; (religioso) ● 37; (moderno) ● 174-175; (soviético) ● 50-56, 57-64, 65; ● 228, 262-263, 275-277.
- Artista, El (papel de su biografía)** ● 268; ● 349; (carrera académica y carrera mercantil del) ● 178-180; (como hombre normal) ● 171-172; (en la sociedad feudal) ● 137; (impugnación de su situación) ● 183-184; (la burguesía y el) ● 349; (la formación de nuevos artistas) ● 383-384; (la ideología carismática del) ● 185; (su actitud ante la naturaleza) ● 133; (la analogía de su situación con la del investigador) ● 187-188; (su enajenación en las sociedades occidentales) ● 180; (su personalidad) ● 269; (su posición social y su conciencia) ● 273-274; (su responsabilidad) ● 194; (su subjetividad de clase) ● 235; (sus características sociales) ● 276; (su relación con su psicología y su personalidad) ● 269; (y la ideología) ● 306; (y su clase social) ● 171; (y el neurótico) ● 150; (y el político) ● 386; (y el orden burgués) ● 136-137.
- Artistas (mercenarios)** ● 404; (realistas) ● 252; (realistas-socialistas) ● 252-253; (revolucionarios) ● 404; (socialistas) ● 323.
- Asunto de la obra de arte, El** ● 224-226; ● 102-103.
- Axiología, Teoría del valor** ● 354, 359, 374.
- Bello, Lo** ● 30, 109-110, 122, 125, 127, 130, 132, 133, 147, 217, 360, 361, 369.
- Biografía del artista (su papel en el análisis de la obra)** ● 285, 286, 287, 296.
- "Caligrafismo" [Gramsci]** ● 385.
- Capitalismo, El (y el acto de creación)** ● 189; (el arte bajo el) ● 20-21, 28, 90-91, 150-158.
- Catarsis, La teoría de la** ● 205, 246.
- Cezannismo** ● 120.
- Ciencia ("edad científica" [Brecht])** ● 37, 207; (de los elementos formales) ● 217; (de la literatura; su objeto) ● 217; (proposiciones científicas) ● 244-245; (reflejo científico) ● 248; (y los miembros de su clase) ● 158; (y de la convivencia social) ● 207-208; (y sus objetos) ● 395.
- Ciencia del arte, La [Kunstwissenschaft]** ● 155.
- Cinetismo, ritmos cinéticos** ● 205.
- Clasicismo** ● 20, 21, 87, 89; ● 270.
- Color, La renuncia al** ● 204.
- Comunicación, comunicabilidad artística** ● 165.
- Concepción del mundo y arte** ● 257, 284-287.
- Conciencia (social)** ● 368, 369, 373; (en general) ● 361-362, 369; (como reflejo de la realidad) ● 189; (rezagos de la) ● 358-359; (conciencia visual y realismo) ● 29.
- Conciencia estética o artística** ● 107-108, 140-141, 143, 145, 146, 162, 170.
- Conflictos, La teoría de la ausencia de** ● 67, 69.
- Conocimiento** ● 88, 128, 136, 142.
- Conocimiento estético o artístico** ● 131, 188-189, 190, 358; ● 100, 118.
- Constructivismo** ● 52; ● 204-205, 207-208.
- Consumo de masas del producto artístico** ● 152-155.
- Consumidores, La dictadura de los** ● 147-148.
- Contenidismo** ● 212; ● 98, 254.
- Contenido (o "fondo")** ● 234; (y forma) ● 226, 232, 254, 393; (y su concepto) ● 223-224; (o significado) ● 225; (su elaboración) ● 235; (su importancia) ● 292; (e ideología del autor) ● 318; (manifiesto y latente) ● 175-176; (contenido social del arte) ● 125.

- Creación, creatividad • 21, 152, 165-166, 290-291, 319, 398.
- Criterios (político y cultural) •• 375-376; (político y artístico) • 15; •• 391-392, 404; (de reconocimiento de los nuevos productos artísticos) • 163, 165; (emocional) • 180; (de valoración literaria) • 391-393; (formales [Plejánov]) • 392-393; (metodológicos) • 401-403; (de crítica literaria) •• 385-387.
- Crítica (sus clases) •• 301-302; (artística y literaria) •• 222, 385-387, 390; (formalista) •• 254; (política y artística) • 403-404; (comunista) •• 227-228; (social del arte) • 257, 271; (científica) • 371; (impresionista) • 371; (interpretativa) • 397; (marxista) • 355, 391-400; (estructural) • 355; (musical soviética) •• 247-248; (sectaria) •• 391; (lukacsiana en Balzac) •• 88-94; (histórico-filosófica y estética) •• 89-90; (militante e histórica) •• 97-98; (de masas en arte y literatura) •• 315-316; (como crítica de tendencias) • 401; (conciencia crítica) •• 360-361; ("nuevos críticos" americanos) • 198.
- Cubismo • 22-23, 309-310; •• 121, 202-203.
- Culto a la personalidad • 11, 65, 68, 70; •• 195.
- Cultura (burguesa) •• 400; (burguesa y cultura proletaria) •• 223-224; (y el pasado [herencia cultural]) • 342; •• 220-221, 253, 304-305; (el proletariado y la nueva) •• 379; (y política) •• 351; (su universalidad) •• 330-331; (imperialismo cultural) •• 344.
- Dadaísmo •• 159-160, 185-186.
- Danza • 217.
- Decadencia (arte decadente) • 109-112; •• 319-320; (épocas decadentes e historia del arte) •• 107-109; (decadentismo e individualidad de la obra de arte) • 252; (de la literatura burguesa) • 259; •• 237-238; (y vanguardia) •• 14-15; (del espectáculo del arte) • 278.
- Derecho de autor, La abolición del •• 189-190.
- Designata •• 35, 44.
- Despolitización, La tendencia a la •• 364-365.
- Diseño industrial • 281.
- Dogmatismo • 11, 24; •• 302, 304, 324, 326, 328, 337, 346-347, 414.
- Educación estética o artística • 85, 280; •• 384.
- Efecto (estético) • 319; (de distanciamiento) • 36-37.
- Egocentrismo estético •• 280-281.
- Enajenación • 21, 39, 43, 93; •• 143-144, 344.
- Equivalente social del arte • 18, 32, 212, 298, 305.
- Escritor, El (su poder de comunicación) •• 359; (como "ingeniero de almas") •• 238-239, 398; (bajo el capitalismo) •• 349-350; (su papel específico en la sociedad capitalista y en la sociedad socialista) •• 350-351; (según Marx) •• 357.
- Escuela de París •• 14, 80.
- Escuela mexicana • 80-82.
- Esencia y fenómeno (dialéctica de) •• 50-51; (su coincidencia en la obra de arte) • 252-253.
- Estética, La (como ciencia social) • 98; (como crítica de la imaginación) • 194-195; (como ciencia) • 117, 118-119; (como forma de conocimiento) • 78; (del realismo) • 20, 66; (normativa) • 29, 66-67; (político-programática) • 78, 117-119; (su objeto) • 97, 112, 156; (su importancia) • 103; (su carácter partidista) • 104; (y ciencias del arte) • 100-101; (y la práctica artística) • 29, 102-103; (y la dialéctica) • 27; (y el materialismo histórico) • 18; (y la filosofía) • 98-99.
- Estética marxista (vulgar) • 321; (según Brecht) • 36-39; (como teoría de una praxis creadora) • 72-73; (como teoría científica) • 78, 117; (como estética histórica) • 92; (como estética materialista) • 113; (su situación actual) • 14; (sus diversas corrientes) • 72; (su justificación como disciplina específica) • 26; (su lucha contra el formalismo) • 212; (sus bases) • 21, 98; (sus cuestiones fundamentales) • 20; (su partidismo) • 104; (su objetividad) •• 53; (y la asimilación estética de la realidad) • 135; (y Marx) • 18, 19; (y la teoría del reflejo) • 28, 29; (y la sociología del arte) • 27; (y el arte moderno) • 47; (y el materialismo histórico) • 26; (y cla-

- sicismo) ● 20; (y realismo) ●● 14; (y sociología marxista del arte) ● 118.
- Estética materialista (sus falsas definiciones) ● 113; (su distinción de las estéticas idealistas y su principio fundamental) ● 114-116.
- Estéticas, Las (angloamericana) ● 385; (clasicista) ● 20, 102, 155, 397; (del siglo XVIII y primera mitad del XIX) ● 84; (de los demócratas revolucionarios rusos) ● 104, 184-185; (hegeliana) ● 86-87; (idealistas) ● 43, 77, 78, 120, 135, 277-278, 280, 331; (de Oxford) ● 384; ●● 47; (formalista) ● 102; (ilustradas) ● 82, 85; (crociiana) ● 401; (existencialista católica) ● 100; (materialistas) ● 120, 114-115; (naturalistas) ● 120; (neotomista) ● 100, 369; (metafísicas) ● 120; (pragmatista) ● 100; (romántica) ● 40, 86, 106.
- Estética soviética (como estética del realismo socialista) ● 112; (después del XX Congreso del PCUS) ● 78.
- Estético, Lo (su concepto) ● 109-110; (su esencia y fuentes) ● 120-121; (la concepción social de lo) ● 30-31; (y lo ético) ● 101; (la asimilación estética de la realidad) ● 143, 147; (la actividad estética) ● 108; (las propiedades estéticas) ● 30, 121, 122-123, 124-127, 133, 136, 156, 372, 384, 385; (modo científico y modo estético de considerar las cosas) ● 156, 157-158.
- Estilo y clases sociales ●● 194-195, 229-230.
- Estructura, La ● 396-398.
- Evasión, Arte de ●● 364.
- Experiencia (inmediata en la relación estética) ● 142; (el arte y la organización de la) ● 152.
- Expresión ● 237.
- Expresionismo (de Van Gogh) ●● 120-121.
- Fantasia ●● 73.
- Figuración ●● 121-122.
- Filosofía (su problema fundamental) ● 15; (de Lenin y la estética) ● 105; (y arte proletario) ● 290; (y literatura) ●● 405-406; (del artista) ●● 97; (y arte) ●● 271, 290, 300, 302.
- Forma (y contenido) ● 215-216, 231, 233, 234, 236, 243; (formas artísticas y contenido de clase) ●● 331-332; (formas artísticas y masas) ●● 348-349; (formas naturalistas y abstracción) ●● 18-19; (función generalizadora de la) ● 248-249; (su originalidad como criterio de valoración) ● 393; (y tendencias literarias) ●● 228; (como pensamiento) ● 200; (como experiencia social solidificada) ● 226; (como organización social del contenido) ● 233; (su tendencia conservadora) ● 227; (su función en el arte) ● 230; (como inmediatez recontrada) ● 238; (formas artísticas y formas ideológicas) ● 307; (formas y medios; no son burgueses o proletarios) ● 310; ("revoluciones formales") ● 336; (criterio plejanoviano de su valoración) ● 392-393.
- Formalismo (qué significa) ●● 254; (según Brecht) ●● 196, 324; (e idealismo) ●● 278-279; (y realismo) ●● 77-78; (y elementos formales) ● 215, 218; (ruso) ● 32, 52, 54, 212-213; (la lucha contra el "formalismo" en 1946-1948 en la URSS) ● 214; (formalismo en el arte y en la teoría literaria) ● 218, 219-220; (como acomodamiento de nuevos materiales a viejas formas) ● 231; (en nombre de la "Forma") ●● 232; (contra la forma) ● 243; (de Manet a los abstractos) ● 242; (y decadencia burguesa) ● 393; (y contenidismo) ● 211-212; (en la música soviética) ●● 245-246, 247, 249; (en el cine) ●● 285.
- Fotografía y pintura moderna ●● 117.
- Freudismo (y marxismo) ● 150; (y arte) ●● 278.
- Función (y forma en la evolución literaria) 265-266, 270; (simbólica de la obra de arte) ●● 30; (significativa) ●● 31; (verbal) ● 267-268; (constructiva de un elemento) ● 261-262; (autónoma) ● 263.
- Futurismo ● 53, 141; ●● 203, 209-210, 378.
- Generalización en el arte ● 154-155, 160, 161, 244.
- Generos artísticos ● 202-203, 264, 266, 321, 344-345.
- Genio artístico, El ● 293-296.
- Genotipo y arte ● 173-174.
- Gusto, El (su definición) ● 377, 379; (su carácter natural-social) ● 377; (su objetividad) ● 380; (la hipótesis del gusto universal) ● 381; (la hipó-

- tesis naturalista sobre) ● 379; (la crítica del gusto de los ilustrados ingleses) ● 85; (antinomía kantiana del gusto) ● 83.
- Gustos (clásicos de Marx) ● 20; (del consumidor en la sociedad industrial) ● 166-167; (preferencias y gusto dominante) ● 269-270; (y juicio estético) ● 387.
- Hermetismo en el arte ●● 130-131.
- Héroe positivo, El ● 65, 67, 69; ●● 238, 298.
- Historia, La ● 23, 24, 270, 302, 349, 350.
- Historia de la estética ● 99.
- Historia del arte (como historia de la voluntad artística) ● 155; (como historia social; su tarea) ● 257; (y progreso artístico) ● 351; (la concepción de la "época decadente" en la) ●● 107-109.
- Historia literaria ● 260.
- Historicidad del arte ● 255, 347.
- Historicismo ● 349-350.
- Historiografía literaria de Lukacs ●● 94.
- Hombre, naturaleza o esencia humana (concepción marxista del hombre) ● 20, 22, 23, 24, 25, 31, 39; (el hombre en la economía burguesa) ● 82, 93; (el hombre y la producción en la Antigüedad) ● 93; (criterios de valoración de la historia del hombre) ● 389; (lo "humano" en sentido marxista) ● 373-374; (cosificación de la existencia humana) ●● 143-144; (esencia humana y arte) ● 186, 331-332; (la "condición humana") ● 331, 373; (la teoría de la naturaleza humana) ●● 392-393.
- Iconología (escuela iconológica) ●● 30; (elementos icónicos de apreciación) ●● 41.
- Ideal estético ● 83, 84, 85, 368, 370-371, 372.
- Idealismo ● 365, 369.
- Ideas en la obra de arte (en general) ●● 97-98; (verbales) ● 203, 325; (poéticas) ● 322, 326; (musicales) ● 322, 324, 325; (no verbales) ● 326.
- Identificación afectiva, La técnica de la ●● 250-251.
- Ideología (su concepto) ● 88, 307-308, 317; (y arte) ● 32, 41, 258-259, 306-311, 318; (en Tolstói) ● 311-315; (y realismo) ● 67-68; ●● 14; (y lo "vidado") ● 317, 318.
- Ideologismo ● 18, 19, 32, 34.
- Imagen, La ● 35, 36, 141.
- Imaginación, Arte e ● 150, 159, 195-196.
- Imitación ● 114, 152; ●● 43.
- Impresionismo ●● 115-116, 119-120, 282.
- Inconsciente, El arte y lo ● 396; ●● 61-62.
- Individuo en la creación literaria ● 287-289.
- Industria, arte e ●● 142-143;
- Influencias, El problema de las ● 269-270.
- Información (teoría de la) ●● 45; (arte e información estética) ● 152.
- INJUK (Instituto de Cultura Artística de Moscú) ● 52.
- Inmediato y mediato en el arte ● 236-238.
- Innovación artística (y espíritu revolucionario) ●● 272-273, 278-279; (aparatos culturales e) ●● 161-162.
- Intención del autor ● 267, 286, 287;
- Ironía balzaciana ●● 91-92, 93.
- Irracionalismo estético ● 40, 41.
- Juego, Teoría del arte como ● 245.
- Juicio (de gusto [Kant]) ● 83; (militante) ●● 98; (descriptivo) ● 383, 384; (cultural) ●● 98; (psicológico) 380; (derivado) ● 386, 387; (metaestético o axiológico) ● 385; (de valor) ● 383, 384; (esencial) ● 386.
- Juicio estético (su definición) ● 377-378; (su contenido social) ● 146; (su relación con el gusto) ● 378-379; (su universalidad) ● 355; (según Kant) ● 359-360; (la hipótesis antropológica sobre el) ● 388-390; (juicio estético elemental) ● 385-387; (juicios estéticos comparativos) ● 387, 389; (sus diversos tipos) ● 385; (su objetividad) ● 376-390; (su estructura lógica) ● 383.
- LEF [Frente de Izquierda de las Artes], Manifiesto del ● 51, 52, 193; ●● 209-212.
- Lenguaje (connotaciones y denotación) ● 198; (espontáneo y lenguaje ideológico) ● 319; (significante) ● 322; (medio-sema y fin, valor o símbolo) ● 324, 325; (*lingua mathematica*) ● 299-300; (glosemas) ● 322; (morfe-mas) ● 322; (y valores) ● 152; (o

- discurso crítico) ● 355; (arte como) ● 41-42, 152; (poético) ● 229; (realista) ●● 275-276; (abstracto) ●● 126-127; (lenguajes artísticos y sociedad) ● 321-326.
- Leninismo en arte y literatura ●● 260-262.
- Libertad de creación ● 71, 267; ●● 184, 411.
- Libertad del arte (el principio de la libertad formal) ●● 331-332; (del escritor burgués) ●● 349, 371-372; (el marxismo y la) ●● 380; (libertad de experimentación y crítica) ●● 290-293; (libertad formal y de contenido) ●● 403-404.
- Línea en la pintura, La renuncia a la ●● 205.
- Literatura (e imaginación) ● 195; (su función verbal) ● 267; (su función social) ● 268; (su correlación con la serie social) ● 260-270; (como sistema) ● 261; (el "hecho literario") ● 262-263; (prosa y verso; su función común) ● 264-265; (modelos literarios) ●● 65-66; (sus elementos técnicos) ●● 66; (lucha de clases y) ●● 225-227; (literatura burguesa, según Gorki) ●● 259-260; (la denuncia como misión de la) ●● 393; (y política) ●● 386-387; (papel social de la literatura) ●● 326; (su influencia y poder en la sociedad socialista) ●● 326-329, 354-361; (la incomprendibilidad de la literatura contemporánea) ●● 328-329; (el principio de la literatura de partido) ●● 369-370; (literatura burguesa, según Zhdánov) ●● 237-238.
- Literatura soviética (la literatura "proletaria") ●● 227; (los "compañeros de viaje") ●● 226-227, 373; (Primer Congreso de Escritores Soviéticos [1934]) ● 56, 60, 213, 215; ●● 195, 235, 236-238, 258-261; (y construcción socialista) ●● 236-237, 238; (decadentismo en la literatura soviética [según la resolución del CC del PCUS de 1946]) ● 242; (sus tareas ideológico-políticas) ●● 299-300, 401-402; (su método fundamental: el realismo socialista) ●● 239-240; (crítica china a la) ●● 316; (liberalismo en la crítica soviética) ●● 243.
- Lucha de clases en el arte y la literatura ●● 225-227, 288, 289.
- Máquina, Mundo de la (su interpretación artística) ● 281; (su presencia en el arte) ● 282.
- Masas (su concepto) ●● 156; (el término "masas") ●● 145; (arte verdadero y hombre-masa) ●● 151-152; (goce o consumo de) 153-155.
- Matemáticas y poesía ● 175.
- Materialismo (metafísico) ● 128; (histórico, como fundamento de la estética marxista-leninista) ● 18, 98; (vulgar) ● 367, 369.
- Maya, Arte ●● 76.
- Medio-fin, Relación de (en el lenguaje verbal) ● 323; (en la música) ● 323-324.
- Medios de expresión ● 34, 41, 203-204, 306, 321, 351-352; ●● 324-325, 326.
- Mercantilismo artístico (el comercio artístico) ● 179-182; (mercado de la pintura) ●● 176, 178, 179-181; ●● 163-168; (su impugnación por los artistas) ●● 182; (el capital y la economía de la pintura) ●● 163-165; (las relaciones mercantiles y el arte) ●● 189-190.
- Metafísica y arte abstracto ●● 24-25.
- Método (dialéctico) ● 24, 25; (científico, según Marx) ● 36; (de Plejánov) ● 304-305; (estructural) ● 399.
- Métodos artísticos (o de creación, según Mao) ●● 316-317; (contra el apego doctrinario a los) ●● 325; (fundamentales) ●● 232.
- Mito ● 196, 269, 397-398.
- Modernismo (e intereses de clase) ●● 169, 174; (e idealismo) ●● 276-277; (y espíritu revolucionario) ●● 276.
- Música (como tipo extremo de poesía) ● 175; (no es arte "sin objeto") ● 217; (electrónica) ● 282; (su inscripción en la supraestructura) ● 325-326; (tradiciones de la música clásica y occidental) ●● 246; (la negación de los principios de la música clásica) ●● 245; (bases de la música realista) ●● 247; (soviética a la luz de la resolución del CC del PCUS de 1948) ●● 245-249.
- Naturalismo ● 20, 35, 155, 236-237, 239, 243, 333; ●● 37, 255, 281, 282.
- Neoimpresionismo ●● 120.
- NEP [Nueva Política Económica] ●● 227, 234.

Nominalismo • 368-369.

Normativismo estético o artístico • 24, 27; •• 43.

Novela, La (y la realidad) • 173; (bajo el capitalismo) • 174; (su aparición y desarrollo) • 236; (como género variable) • 264; (narración balzariana) •• 94; (novela realista-socialista y novela realista del siglo XIX) •• 280; (contemporánea; sus procedimientos) •• 280-281.

Objetivación (de la voluntad artística) • 155; (práctica en el arte) • 165.

Objetividad (sus significados) • 376; (estética) • 30; (según el materialismo dialéctico) • 122; (de las propiedades estéticas) • 122-123; (del arte y del artista) • 235; (natural de lo bello) • 136.

Objeto (real) • 157; (artístico) • 156; (científico) • 156, 157; (representativo y objeto presente) • 239-240; (estético) • 128, 364, 382.

Obra de arte (su concepción tradicional) • 396-397; (como miembro de una clase de objetos) • 157; (condiciones para su integración) • 171; (como totalidad unitaria) • 211; (su asunto) • 223-224; (su movimiento interno) • 238; (su individualidad) • 244, 252; (su grandeza) • 320; (cerrazón del "mundo propio" que crea) • 252; (variedad y complejidad de sus valores) • 275; (como universo de seres concretos) • 294; (su temporalidad y supratemporalidad) • 327-328, 332-343, 344-350; (su caducidad) • 337, 338-343; (como expresión de la realidad y como realidad) • 299; (como victoria sobre la ideología) • 306; (como reproducción abreviada del modo como el artista se representa la evolución humana) • 338; (su relación con la realidad social) • 345-346; (como testimonio o documento) • 347; (como signo, símbolo o síntoma) • 29-34, 39-41; (su función simbólica) •• 33; (su función expresiva e informativa) •• 30; (como bien económico) •• 176, 182-183; (su carácter artístico y su contenido moral y político) •• 385; (su condicionalidad) •• 167-168; (su estatuto económico y social) 182-183; (su valor pedagógico) •• 357; (su significado) • 223, 224;

(y concepción del mundo) • 257; (su vitalidad estética) • 337, 347-348; (la efectividad [supervivencia] de las antiguas obras de arte) • 330; (sumediatez e inmediatez) • 237, 238; (su significación objetiva) • 287; (su característica fundamental) •• 40; (por qué es artística la nueva) • 164-165; (el "mundo" que surge de la) • 251, 252; (validez de la proposición científica y de la) • 337; (su descripción "fenomenológica") • 238; (su reproducción masiva) •• 141, 142; (obra literaria como sistema) • 261, 262; (obra literaria como expresión de una visión del mundo) • 286; (la doble articulación de la obra literaria) • 400; (obra maestra) • 334, 358.

Omnicontextual, Lo • 199.

Ópera de Pekín, La •• 310-311.

OPOIAZ [Sociedad para el estudio del lenguaje poético] • 212.

Oriente, Artes de •• 33.

Ortodoxia plejanovista • 80.

OST [Sociedad moscovita de pintores de caballete] • 58.

Paradigma o instancia artística • 164, 165.

Particularidad como categoría artística, La • 244, 248, 249.

Partidismo [espíritu de partido] en el arte y la literatura (la concepción leninista) •• 365, 368-372; (la concepción de Trotsky) •• 365-366, 373-379; (la concepción de Lunacharsky) •• 380-381; (la concepción de Mao Tse-tung) •• 388-395; (la concepción de Zhdánov) •• 396-402; (la concepción china de "que cien flores se abran") • 196-197, 287-307; (el partidismo artístico y literario en la Revolución Cultural China) •• 197, 308-316; (el partidismo revolucionario en el arte y la literatura según Fidel Castro y el Che Guevara) •• 403-410, 412-415.

Partido en la literatura y el arte, El (en los años 20 en la URSS) • 52-53; (papel del PCUS en los asuntos literarios y artísticos) • 58, 61, 62, 104-105; •• 193, 194, 234, 241-244, 366; (resolución del CC del PCUS de 1925) • 58, 62; •• 193, 194-195, 225-228; (resolución del CC del PCUS de 1932) • 65; •• 234; (resoluciones del CC

- del PCUS de 1946-1948; ● 65, 69; ●● 195, 241-249; (resolución especial del CC del PCUS rectificando la de 1948 sobre la música) ●● 249; (la actitud del PCUS ante la diversidad de organizaciones y corrientes literarias y artísticas: contra el monopolio de una de ellas [1925]) ●● 193, 228; (por su unificación forzosa) ●● 234.
- Percepción estética ● 108, 125, 140, 141, 146.
- Persuasión y manipulación, Técnicas de ●● 144-145, 146, 148.
- Placer (como categoría estética central) ● 37, 39; (su carácter histórico-social) ● 39; (sus diferentes tipos) ● 39; (y creación) ● 39, 144; (o goce estético) ● 144, 146, 209, 210; (el placer que el teatro procura) ● 205-209.
- Poesía (el discurso poético a diferencia del científico) ● 41, 197-202; (su concentración en los tonos afectivos de las palabras) ● 172; (diferencias entre poesía y novela) ● 174-175, 177; (técnica de la poesía) ● 175, 177, 179; (y realidad externa) ● 181; (las asociaciones afectivas en la) ● 177, 178, 179; (y el sueño) ● 175-176; (como sueño invertido) ● 178; (su contenido manifiesto y latente) ● 176-177, 178, 179, 180; (su propósito) ● 181; (analogías y diferencias con la ciencia) ● 197; (los grandes poemas; por qué lo son) ● 181; (su intemporalidad) ● 172, 173; (unidad de la obra poética) ● 220-221; (tendencia en la) ●● 86; ("aura poética") ●● 384; (el "lenguaje irracional" en la) ● 218, 219.
- Poética, La (como ciencia) ● 215; (como tecnología de la creación poética) ● 221-222.
- Polisentido ● 197, 198, 200, 326.
- Política, Relaciones entre arte y (autoridad política y autoridad en cuestiones estéticas) ● 15; (arte y política en los primeros años de la Revolución de Octubre) ● 50-56; (orientación stalinista zhdanoviana en las relaciones entre arte y política) ● 60-61, 64-67; (política del PCUS en el terreno de la literatura, según la resolución de 1925) ●● 225-228; (la política realista-socialista; según Zhdánov, en 1934) ●● 235-240; (en las resoluciones de 1946-1948) ●● 241-249; (la función práctica política de la línea del realismo socialista) ●● 263-264; (el arte y la literatura y la lucha política) ●● 288-289; (arte y política en la orientación china de "que cien flores se abran") ●● 288-289, 292, 298-299, 304-306; (en la Revolución Cultural China) ●● 308-318; (literatura y revolución en Cuba) ●● 343-353; (arte y literatura no son sucedáneos de la política) ●● 357; (arte y política como formas de conocimiento) ●● 358; (al problema de las relaciones entre arte y política) ●● 363-367; (concepciones diversas acerca de las relaciones entre arte y política) de Lenin, ●● 368-372; de Trotsky, 373-379; Lunacharsky, ●● 380-381; Gramsci, ●● 382-387; de Mao Tse-tung, ●● 388-395; de Zhdánov, ●● 396-402; de Fidel Castro, ●● 403-410; de Togliatti, ●● 411; y de Che Guevara, ●● 411-413.
- Pop-Art ●● 167, 169-170, 172.
- Populismo artístico ●● 336, 346, 377, 387.
- Praxis, actividad práctica (como base y fuente de las relaciones del hombre con el mundo) ● 137; (la relación estética y la relación práctica con el mundo) ● 143-145; (la praxis humana y el arte) ● 42-45, 166-167, 298-299; (práctica estética y práctica ideológica) ● 320.
- Producción material ● 27, 39, 144.
- Producción y consumo, Relaciones entre ●● 147-148.
- Productividad (Brecht) ● 38.
- Productivismo (la teoría productivista del arte) ● 44, 52; (Manifiesto del Grupo Productivista en la URSS) ●● 207-208.
- Progreso en el arte, El ● 329, 351-353.
- Prolet-Kult [Cultura Proletaria] (actitud de Lenin hacia el) ● 53 54; ●● 194, 222-223 (nota); (la concepción de la cultura y del arte del Prolet-Kult) ●● 213-219; (tesis de Lenin sobre la cultura proletaria) ●● 221-223.
- Propiedades (estéticas y naturales) ● 123; (disposicionales) ● 376; (naturales) ● 363.
- Propiedad privada y función social del arte ●● 140-141.
- Psicologismo en el estudio de la literatura ● 260.

Publicidad y el arte, La ●● 138, 165-166.

Público y el arte, El ●● 156-158.

RAPP [Asociación Rusa de Escritores Proletarios] ● 125.

Realidad (su concepto) ● 185; (exterior e interior) ●● 101-102; (humano social; cómo es y cómo es creada) ● 300-302; (reflejada) ● 35, 88 ●● 49; (relaciones del hombre con la) ● 137; (relaciones estéticas con la) ● 97, 110-111, 123, 137-148; (el reflejo artístico y la) ● 184-186, 250-251; (la asimilación teórica de la) ● 138-139; (la asimilación estética de la) ● 358-359; (la realidad humana como objeto específico del arte) ● 35, 186-191; (en el arte) ● 187; (su "barnización") ● 69.

Realismo (Marx y Engels y el) ● 20; ●● 51; (concepción marxista del) ●● 52-53; (realismo e ilustración francesa) ● 82; (en el arte del pasado) ●● 95-96; (en la URSS en los años 20) ● 58; (su definición) ● 67; (como método artístico) ● 35; (como hecho histórico) ● 46-47; (como actitud y no como método) ●● 106; (como categoría artística) ● 27-29, 40; ●● 35-36, 37, 41-45; (como forma de expresión entre otras) ● 46; (como fundamento del arte) ● 235; (como superación de la oposición contenido-forma) ● 243; (sus distintas funciones y modalidades) ●● 67-70; (abstracción objetiva y abstracción subjetiva como formas de) ●● 285-286; (como materialización artística de la esencia) ●● 51-52; (relatividad de sus características) ●● 71-73; (definición del arte por su) ● 159, 235-236; (el dilema arte moderno o) ● 45-46; ●● 12; (y antirrealismo) ● 70; (doctrinario y dogmático) ● 72; (escolástico) ● 368; (kafkiano) ● 48; (sin riberas) ● 14; ●● 100-106; (abstracto) ●● 104-105; (burgués) ●● 115; (abierto en todos los sentidos) ●● 13-14, 70; (de perspectiva múltiple) ●● 73; (Manifiesto del Realismo [Gabo y Pevsner]) ●● 106, 202-203; (en el arte y fuera del arte) ●● 70-71; (historia del término) ●● 27-28, 36-39; (como concepción o teoría) ●● 35-36; (como valor) ●● 35; (y espíritu revolucionario) ●● 271-272; (como arte auténtico)

●● 13; (como lenguaje general del arte) ●● 276; (y abstraccionismo) ●● 12-26, 103-105; (como uno de los métodos del arte proletario) ●● 230-232; (sus bases en la música, según la resolución del PCUS de 1948) ●● 247-248; (la burguesía y el) ●● 270-271; (e ideología en Balzac) ●● 86-94; (obras realistas; su definición) ●● 34; (la teoría del "triunfo del") ●● 56-58, 85-99, 105; (y técnica) ●● 59-60, 63-65; (arte religioso y) ●● 37; (el movimiento pictórico mexicano como nueva vía del) ●● 74-84; (criterios del arte realista) ● 13; ●● 43-44; (realismo y objetividad) ●● 76-77; (búsqueda del nuevo realismo) ●● 75-76; (su marcha a través de la historia) ●● 74-75; (cine italiano y) ●● 285-286.

Realismo crítico (para Brecht) ● 37; (burgués) ● 20; (en la sociedad socialista) ●● 281-282, 283; (sus nuevos rasgos en la sociedad capitalista) ●● 283-284; (en el cine italiano) ●● 285-286; (actual; sus nuevos temas y medios) ●● 286.

Realismo socialista (su definición) ● 112; (como método creador del arte soviético) ● 213; ●● 239; (su origen y proclamación como método fundamental y único en la URSS) ● 56, 57, 58-59, 60, 62; ●● 258-259; (su origen y aparición) ● 57, 58-59; (sus postulados teóricos) ● 60-61; (y viejo realismo) ● 37, 64; (desrealización de lo real y) ● 68; (como método mejor pero no único, en China) ●● 298; (formulado por Zhdánov) ●● 235-240; (como epigonismo utópico) ●● 279-282; (sentido de la consigna del) ●● 253-254; (su verdadera faz) ●● 264; (el viraje al realismo socialista en la literatura polaca) ●● 264-265; (su proclamación, desarrollo y consecuencias en Polonia) ●● 266-267; (su fundación y consagración) ●● 195; (la ideología realista-socialista) ●● 256-268; (como ideología oficial del sistema staliniano) ●● 196; (como actitud, no como estilo o método) ●● 315; (la antítesis de realismo crítico y) ●● 321; (como arte socialista) ●● 322; (su concepto antes de su nacimiento teórico) ●● 322-323; (como

- realismo crítico) ●● 324; (sus raíces en el siglo pasado) ●● 42, 279, 214; (divergencias entre su teoría y su práctica) ●● 256-257; (sus principios no nuevos) ●● 257-258; (su finalidad práctica política) ●● 263-264; (su antinomia entre innovación y espíritu revolucionario) ●● 272-273; (la concepción de Lunacharsky del) ● 58, 63.
- Reflejo (el arte como) ● 32, 152; (la teoría estética del) ● 28, 29, 98; ●● 48-49; (la forma de reflejo como principio formal-estético) ● 35; (científico y artístico) ● 248, 251, 328, 337; (en la vida cotidiana) ● 250, 251; (de la realidad en el arte; su valor estético) ● 115; (la "irrealidad" como reflejo peculiar de lo real) ● 246.
- Relativismo en el arte ●● 166.
- Religión, Arte y ● 245.
- Revisionismo en la literatura y el arte (contemporáneo) ● 309; (soviético) ●● 316.
- Revolución (como fenómeno cultural) ●● 356; (la Revolución de Octubre y el Arte) ● 13, 17, 50, 51, 52; ●● 273-274, 276; (la Revolución Cultural China y el arte) ●● 197, 308-318; (la Revolución Cubana y el arte) ● 70-71; ●● 334-342, 343-361, 403-410, 414-415; (revolución social y revolución pictórica) ●● 113; (revolución pictórica y capitalismo) ●● 127; (revolución técnico-científica y revolución plástica) ●● 117; (revolución pictórica y lucha social) ●● 128-132.
- Rococó, Arte ●● 95-96.
- Romanticismo (económico) ● 92; (revolucionario) ●● 239; (estético) ● 36.
- Sátira y sus tipos, La ●● 394.
- Sectarismo ●● 297-298, 300, 345-346, 391.
- Sentidos humanos ● 123, 128, 141, 274, 303, 367, 368; ●● 101.
- Sentimientos estéticos ●● 126.
- Serie literaria ● 261, 262, 263, 266, 267.
- Significado (área de) ● 158, 159, 160; (en el signo verbal) ● 326; (sentido o significado musical) ● 324, 325; (y asunto) ● 224.
- Significante, Estructura del ● 396.
- Signo (concepto de) ●● 29-30, 31; (obra de arte como) ● 40; (su definición y división) ●● 29-30; (o medio semántico) ● 321-322; (verbal y no verbal) ● 323; (los dos planos del signo lingüístico) ● 322; (figurativo) ●● 33-34; (significativo) ●● 34.
- Signos artísticos (su especificidad y división) ●● 32, 34, 39-41; (signo musical e idea musical) ● 323-324.
- Símbolo (noción de) ●● 30; (en la poesía y en la música) ● 179; (función simbólica de la obra de arte) ●● 30; (tipos de simbolización) ●● 30; (poético) ● 201.
- Singularidad y universalidad ● 248, 249.
- Socialismo, Arte y (el destino del arte bajo el) ● 48-50; (el arte bajo el socialismo hasta la década del 30) ● 50-56; (vicisitudes del arte bajo el socialismo desde comienzos de la década del 30 hasta el XX Congreso del PCUS [1956]) ● 56-59; (postulados del realismo socialista como método fundamental y único del arte bajo el socialismo y consecuencias de su aplicación) ● 59-68; (la situación actual del arte en las sociedades socialistas) ● 68-73; (arte y revolución, según Lunacharsky) ●● 199-201; (manifiestos de los primeros años de la Revolución de Octubre [de Gabo y Pevsner, del Grupo Productivista, del LEF]) ●● 202-212; (la concepción del Prolet-Kult) ●● 219-219; (las tesis de Lenin sobre el Prolet-Kult) ●● 220-224; (la actitud del PCUS en la resolución de 1925) ●● 225-228; (legitimidad de los diversos métodos artísticos según Lunacharsky) ●● 229-233; (la resolución del PCUS de 1932 sobre la reestructuración de las organizaciones artístico-literarias) ● 234; (la proclamación del realismo socialista como método fundamental del arte soviético, por Zhdánov) ●● 235-240; (el Primer Congreso de Escritores Soviéticos) ●● 258-262; (las resoluciones del CC del PCUS sobre literatura y arte [1946-1948]) ●● 241-249; (el viraje hacia el realismo socialista en Polonia y sus consecuencias) ●● 264-267; (la política artística de "que cien flores se abran" en China Popular) ●● 287-307; (el arte y la literatura en la Revolución Cultural China) ●● 308-318; (papel e influencia de la literatura socialista) ●● 326-329; (el arte y la literatura en la Cuba socialista) ●●

- 333-342, 343-353, 354-361.
- Sociedad, Relaciones entre arte y • 256-259, 267-268, 271-283.
- Sociología del arte • 80, 81, 118, 125, 257, 271, 346.
- Sociologismo • 18, 19, 32, 34, 52, 213, 258, 302, 303, 321; •• 95.
- Stalinismo (métodos stalinistas de dirección) • 65, 68-69; (en el arte y la literatura) •• 260-261.
- Subjetivismo estético • 29, 64, 131, 132, 135, 364-365.
- Sueño, El • 175-176.
- Supraestructura ideológica (su concepto) • 308-309; (el arte como) • 32, 33; (estructura económica y) • 306-307; (diversa inscripción de las artes en la) • 202-203, 325-326.
- Surrealismo •• 185-186, 279, 351.
- Talento artístico • 221.
- Teatro (no aristotélico) • 37; (Realista de Moscú) •• 232; (de Meyerhold) •• 232, 234.
- Técnica (semántica) • 203; (en el arte) • 321; (su cambio de función en el arte) •• 63-65.
- Tendencia, espíritu tendencioso (en el arte) • 357; •• 54-55, 239; (en poesía) • 86; (en Balzac) •• 94-95.
- Teoría y praxis • 21, 25, 29, 139.
- Tipo, tipicidad (como categoría artística) • 276; •• 51-52; (universalidad de lo típico) • 276.
- Tolstoísmo • 311, 312.
- Totalidad • 23, 397.
- Trabajo (relación del arte con el) • 42-43; (contradicción entre la productividad del trabajo y la creación artística) • 90-91; (y existencia humana) • 124; (y placer) • 145; (y desarrollo del sentimiento estético) • 145-146; (el arte como forma de) •• 100-101.
- Tradicción • 260, 270.
- Tragedia griega • 328.
- Valor, El (su definición) • 374; (hipótesis antropológica acerca del) • 355; (la Escuela de Baden y el problema del) • 361-362; (valor cultural, de "tendencias") • 356; (económico) • 362-364; (de uso) • 363; (valores "particulares") • 390; (el intuicionismo y) • 383; (subjetivismo radical en el problema del valor) • 261; (normativismo y juicio de) •• 43.
- Valoración estética y artística (valoración estética) • 370, 374-375, 382; (valoración artística) • 366; (valoración *sensu largo* y *sensu stricto*) • 378-379, 386-387; (cómo se forman los criterios de valoración) • 371; (criterio plejanoviano de valoración de la forma) • 392-393; (la comprensibilidad general como criterio de valoración) • 394.
- Valores estéticos y artísticos (el valor estético) • 30, 386; (el idealismo [objetivo y subjetivo] y el valor estético) • 367; (valores artísticos y valores estéticos) •• 42; (relativismo y valor estético) • 367-368; (teoría de los valores en la ciencia literaria) • 260; (el valor de un fenómeno literario) • 261; (valores estéticos y valores sociales) • 274-275; (carácter social del valor estético) • 354-355; (valor estético y valor económico) • 364; (valor estético como reflejo subjetivo de elementos objetivos) • 365-366; (objetividad del valor estético) • 357-375; (cómo juzgar el valor artístico) • 292; (valor positivo de la obra) • 401; (valores artísticos en Balzac) •• 92.
- Vanguardismo (la vanguardia artística rusa) • 12; (vanguardia y decadencia) •• 107-112; (y formas populares) •• 131-132; (y reacción) •• 79-80; (el dilema vanguardismo o decadencia) •• 14-15; (vanguardia artística y subdesarrollo) •• 339-340.
- VAPP [Asociación Panrusa de Escritores Proletarios] • 60, 65.
- Vedetismo [*Star System*] •• 149-150.
- Verdad artística • 35, 159, 186, 191, 300, 346-347.
- Vivencias estéticas • 97, 107, 108, 109, 140, 148.
- VJUTEMAS (Talleres para la enseñanza superior de las artes y de las técnicas) • 52.
- Volumen (abstracción del) •• 120; (la renuncia al) •• 205.
- Voluntad artística, Teoría de la • 155.
- Voluntarismo estético • 29, 64.
- Vulgaridad •• 171.
- XX Congreso del PCUS • 57, 78, 103; •• 193, 195, 258, 319, 366.
- Zhdanovismo • 58-59, 60-64; •• 195, 366-367.

Nº 405

Imprenta Madero, S. A.
Avena 102, México 13, D. F.
5-VIII-1975
Edición de 4 000 ejemplares
más sobrantes para reposición.