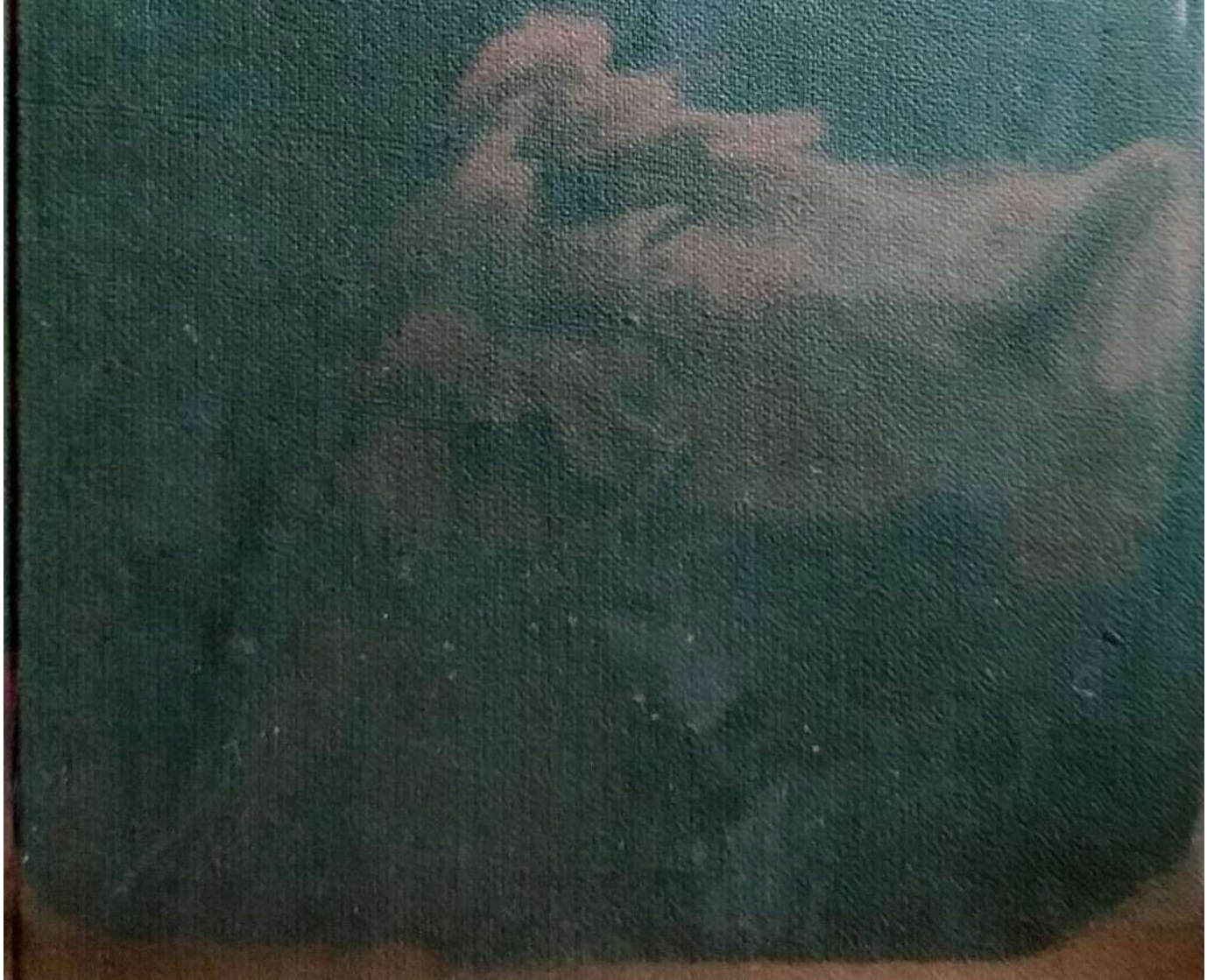
A. ZIS

FUNDAMENTOS DE LA ESTETICA MARXISTA



A. ZIS

FUNDAMENTOS DE LA ESTETICA MARXISTA

MOSCU
EDITORIAL PROGRESO

Traducido del ruso

Presentación de *Yu. Trapakov*

А. Зись
ОСНОВЫ МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ
Оригинальное издание
На испанском языке

Редактор Г. В. Дубов

© Traducción al español
Editorial Progreso, 1976

Impreso en la URSS

З $\frac{10507—241}{014(01)—77}$ 356—76

Prefacio

Este libro constituye el resumen de un curso de conferencias sobre Estética marxista-leninista dictado durante largos años a diversos sectores de la intelectualidad y a los estudiantes de los centros superiores de enseñanza artística de la URSS. Dado que la presente edición va dirigida a lectores de otros países, el autor ha considerado conveniente no limitarse a exponer la problemática del tema, sino mostrar también, y en cierto modo, su punto de vista en las publicaciones soviéticas sobre Estética. De ahí la mención de diversas investigaciones y referencias bibliográficas de origen soviético que pueden entrañar interés para un lector deseoso de estudiar a fondo los problemas de la Estética. El autor de la obra hace constar que, no obstante la identidad de principios de los estetas soviéticos, existen entre ellos algunas divergencias respecto a cuestiones no resueltas o a problemas particulares.

El presente trabajo se destina a un sector bastante amplio de lectores que aspiran a dominar los fundamentos del análisis filosófico-teórico, es decir, estético, de los aspectos más esenciales del arte como proceso de creación y de las propias obras de arte. Va destinado, asimismo, a la intelectualidad y a los estudiantes de los centros de enseñanza artística. El autor procura hablar del arte de manera que todo se centre en el artista, en lo singular de su personalidad y en las peculiaridades de su obra, sin eludir, por ello, el análisis crítico de determinadas manifestaciones artísticas. Sin embargo, la interpretación teórica de materiales concretos, en este libro, no tiende a revelar lo específico de las ramas del arte por separado, sino, por el contrario, a expli-

car las leyes generales que rigen la creación artística y a expresar dichas leyes en categorías de la Estética como ciencia. Por tal razón, el autor trata de combinar las síntesis teóricas de carácter estético general con un examen concreto más localizado, que sirve de base a dichas síntesis.

El autor se ha fijado al mismo tiempo dos propósitos: uno de investigación y otro de carácter docente. Por tanto, la obra puede revestir cierto interés tanto para el lector corriente como para el especialista del tema. Y el autor espera que su libro ayude no sólo a asimilar los problemas básicos de la Estética marxista, sino también —en cierta medida— a formar un criterio marxista para el análisis y la valoración de las múltiples manifestaciones de la actividad estética.

Introducción

OBJETO DE LA ESTETICA MARXISTA-LENINISTA

En la definición del objeto de la Estética[1] como ciencia subsisten hasta hoy ciertas discrepancias, y durante los dos últimos decenios han tenido lugar reiteradas discusiones científicas que aún no han terminado. La creciente importancia de la literatura y del arte en la vida de la sociedad, la amplia penetración del principio artístico en distintas esferas de la actividad humana, la extraordinaria expansión del propio ámbito de la concepción estética de la realidad (que se ha manifestado particularmente en la propagación del diseño), las exigencias de la educación estética y el estudio teórico de los problemas de la Estética, vinculado a aquellos procesos, han hecho necesario establecer con precisión el objeto de la ciencia estética y su relación con ramas afines del conocimiento científico.

Las discrepancias a que nos hemos referido se manifiestan principalmente, y con mayor frecuencia, en dos posiciones contrapuestas. Según una de ellas, la Estética es tan sólo una ciencia que estudia las leyes del desarrollo del arte y la naturaleza de la creación artística. Desde este punto de vista,

---

1 "Estética" procede del griego "aisthesis" (sensibilidad, facultad de captar con los sentidos). Utilizó por primera vez este término, como denominación de una ciencia determinada, el crítico de arte alemán Alexander Baumgarten, autor del libro *Estética* y discípulo del filósofo de la misma nacionalidad Friedrich Wolf. El primer tomo de esta obra vio la luz en 1750. A partir de entonces se comenzó a denominar dicha rama de la ciencia con el término citado, lo cual no significa, en modo alguno, que la Estética, como ciencia, tenga su origen en Baumgarten: sus raíces se pierden en la profunda antigüedad.

la Estética se interpreta únicamente como teoría general del arte. Los adeptos del criterio contrario sostienen que la Estética y la teoría general del arte son dos ciencias distintas: esta última se ocupa del estudio de las leyes del desarrollo del arte y de la índole de la creación artística, mientras que la primera, a su juicio, es tan sólo la ciencia de lo bello en la realidad y en el arte.

Es evidente que la unilateralidad de ambas opiniones las hace inaceptables. La Estética se ocupa tanto del estudio de lo bello en sus múltiples manifestaciones como de la naturaleza del arte y de las leyes de su desarrollo.

La Estética marxista-leninista sintetiza las leyes de la concepción estética del mundo. Pero como estas leyes tienen su manifestación más plena, más polifacética y más inmediata en el arte, la Estética constituye, ante todo, la ciencia que se ocupa de la esencia y de las leyes más generales del arte, la ciencia que estudia la índole de la creación artística. Y por eso, la importancia de la Estética marxista-leninista —que estudia científicamente la experiencia de las más diversas manifestaciones de la interpretación estética de la realidad— está determinada, en primer término, por el papel que desempeña en el desarrollo del arte.

Este punto de vista ha logrado la más amplia aceptación en la ciencia estética marxista. Sus defensores parten de un concepto justo: la interpretación artística del mundo es más amplia que el arte, puesto que comprende no sólo la creación artística, sino otras manifestaciones de la actitud estética del hombre hacia la realidad. No obstante, presupone, asimismo, una influencia múltiple y activa del arte sobre las diferentes esferas de la vida material y espiritual, una participación del arte en el proceso de transformación de la realidad. Debido a ello, la literatura y el arte han sido siempre objetos fundamentales del estudio de la Estética a lo largo de su historia, y nada tiene de fortuito que las tesis rectoras y básicas de la Estética marxista-leninista se hayan formado, ante todo, en el terreno de la síntesis de la labor artística. Interpretar teóricamente las creaciones del arte contemporáneo y orientarlas con su influencia: he ahí la misión principal de la Estética marxista en nuestra época. El esteta soviético

V. Sokolov señala acertadamente: "...El arte, como elemento del objeto de la Estética, ocupa dentro de ella un lugar fundamental no sólo por su volumen, sino también porque determina, en medida considerable, el carácter de los estudios estéticos en su conjunto. En virtud de ello, la mayor parte de las teorías estéticas precedentes tuvieron el carácter de investigación artística... La teoría del arte ha sido ("y es", agregamos nosotros. —*A.Z.*), en este caso, el modelo más general y más perfecto para determinar los parámetros de otros fenómenos componentes del objeto de la Estética". El objeto de la Estética se amplía, pero "los parámetros de otros fenómenos" que la integran siguen siendo determinados por el arte hasta nuestros días.

Los partidarios del criterio opuesto, según el cual la teoría general del arte está radicalmente deslindada de la Estética —como ciencia de lo bello—, sostienen que su postura se apoya en las concepciones de Chernishevski y contradice las tesis fundamentales de la Estética de Hegel, subrayando que el filósofo alemán, en sus *Lecciones sobre la Estética,* partía de la premisa de que esta ciencia era la teoría del arte —más aun, la teoría de las bellas artes—, mientras que Chernishevski usaba dos conceptos: "Estética" y "teoría del arte". Sin embargo, a nuestro juicio, Chernishevski estaba muy lejos de considerarlas dos ciencias distintas. "¿Qué se entiende por Estética sino el sistema de los principios del arte en general y de la poesía en particular?", preguntaba el filósofo ruso, quien, al igual que Hegel, exponiendo el objeto de la ciencia estética, estimaba que ésta debía ser definida, precisamente y ante todo, como teoría general del arte. La diferencia esencial entre su concepción y la de Hegel no radicaba en que Chernishevski separase la Estética de la teoría del arte, sino en el carácter materialista de su idea de la creación estética y artística y de la misión social del arte. Por consiguiente, Chernishevski no sustentaba el criterio de separar la Estética de la teoría del arte.

Para desarrollar la Estética es imprescindible aclarar y enriquecer nuestra idea de su objeto. Las discusiones de los últimos años guardan relación con la etapa culminante de la conversión de la Estética en rama científica independiente.

A lo largo de estas discusiones se puso de manifiesto la agudeza de problemas tan importantes como la relación entre la Estética, de una parte, y, de otra, la investigación artística y la Filosofía, dentro de cuyos cauces discurrió la Estética tradicionalmente. Sin embargo, la ampliación del concepto moderno acerca del objeto de esta ciencia no presupone, ni mucho menos, que su jurisdicción deba comprender toda la realidad ni que sus ámbitos hayan de ampliarse al máximo en vista de su facultad de dar una apreciación estética a cualquier fenómeno real. Por otra parte, tampoco se han de restringir desmesuradamente excluyendo de la Estética el arte en el sentido amplio de la palabra. Como ejemplo de semejante restricción —o, mejor dicho, empobrecimiento— cabría presentar el libro de Guennadi Pospélov *Lo estético y lo artístico*[2], donde se establecen diferencias de fondo entre estas categorías, lo que determina una separación entre la Estética y la teoría general del arte. Considera el autor que debe ser una ciencia especial la que se ocupe de estudiar las peculiaridades específicas del arte y la naturaleza de la creación —a diferencia de las teorías artísticas parciales— y que dicha ciencia es "la teoría general del arte". Una tesis impecable; pero Pospélov sienta más adelante la afirmación de que el estudio teórico del arte, estudio que constituye una ciencia totalmente autónoma desde la época de Hegel, ha recibido por error la denominación de Estética: "Durante los últimos ciento cincuenta años, y hasta nuestros días, la teoría general del arte ha sido denominada con mucha frecuencia "Estética", lo cual da origen a una mezcla inadmisible de estas ramas del conocimiento, absolutamente distintas". Pero si separamos la Estética de la teoría general del arte, ¿qué le queda a la primera y cuál es, entonces, su objeto?

Pospélov responde a esta pregunta proponiendo mantener la interpretación de Baumgarten: la Estética estudia los problemas del "conocimiento sensorial", que permite comprender la belleza de la realidad. Según la definición de Pospélov, la Estética es la ciencia de las propiedades objetivas de

---

[2] G. N. Pospélov. *Lo estético y lo artístico*. Ediciones de la Universidad de Moscú, 1965.

"lo bello", de la relación de lo bello con otras propiedades de fenómenos reales análogos y del conocimiento de dichas propiedades por el hombre. La vulnerabilidad de semejante posición queda al descubierto en la conclusión final del autor de *Lo estético y lo artístico:* aunque la Estética tiene su objeto especial, este objeto carece de leyes internas propias. Pero, en tal caso, ¿cuál es el objeto de la Estética y cómo puede revelarse su esencia, si dicho objeto carece de leyes propias? Téngase presente que la legitimidad de la existencia de una ciencia cualquiera está determinada, ante todo, por la existencia de leyes específicas del objeto por ella estudiado.

No obstante, las concepciones que acabamos de examinar y sus similares poseen cierto contenido racional, ya que reflejan la enorme trascendencia del principio estético para las diversas formas de la interpretación práctica de la realidad en la superdesarrollada sociedad moderna, especialmente en la sociedad socialista, y tanto más en la comunista. En una sociedad de hombres libres de necesidades en el presente y de temores por el porvenir, el principio estético adquiere una importancia incomparablemente mayor que en el pasado. En nuestros días, algunos aspectos de la actividad estética que rebasan los límites de la creación artística y que han adquirido un intenso desarrollo, también constituyen objetos importantes de la ciencia estética marxista. Nos referimos a aspectos de la estética técnica, a la educación estética, a la estética del medio ambiente y a algunas otras manifestaciones de lo estético, como, por ejemplo, el deporte. Las categorías de estos aspectos de la actividad estética no se acomodan dentro del arte y requieren una interpretación diferente[3]. Cierto que dichos aspectos forman, en conjunto con

[3] También en el campo no marxista se observa la tendencia a ampliar el objeto de la Estética. A diferencia de Etienne Souriau y de Thomas Munro, que la consideran como la ciencia del arte, el eminente esteta e investigador artístico suizo Joseph Gantner, presidente del Comité Internacional para los Estudios de Estética, estima que ésta ha recorrido a lo largo del siglo XX cuatro fases de su desarrollo. La primera abarca el final del siglo XIX y el comienzo del XX, y marca el fin de la Estética clásica; la segunda comprende el primer tercio de nuestro siglo y puede ser definida como la Estética de los estilos; le sigue la tercera fase, vinculada al surgimiento de las diversas corrientes del vanguardismo, a

el arte, una cultura estética única, y no conviene contraponerlos a él. Cualitativamente se diferencian, pero tienen mucho de común. Y llevan razón, incuestionablemente, quienes conciben al arte como una escuela artística de todas las formas de la actividad estética.

La movilidad histórica y la variabilidad del objeto de la investigación constituyen leyes generales del desarrollo del conocimiento filosófico y científico. Esta variabilidad atañe tanto a la estructura como a la composición del objeto de las investigaciones. El cambio de estructura de la ciencia estética se debe al proceso objetivo de la evolución histórica de los fenómenos estudiados por ella y, en particular, a las peculiaridades y a las tendencias del desarrollo del arte contemporáneo. Los cambios en la composición del objeto de la ciencia estética son condicionados tanto por el proceso objetivo de surgimiento de nuevos aspectos de las actividades estéticas (por ejemplo, el diseño), y de nuevos tipos de arte (la fotografía, el cine, la televisión), como por la modificación de los objetivos, problemas y cuestiones que se le plantean. Por consiguiente, no tiene sentido buscar definiciones tajantes y definitivas del objeto de la Estética; sus definiciones deben ser claras, aproximadas en cierto grado, haciendo posibles enmiendas y modificaciones ulteriores. Por supuesto, del hecho de que el objeto de la Estética cambie, originando la pertinente alteración y el correspondiente desarrollo de sus definiciones, no es justo inferir la conclusión de que es imposible formular definiciones acertadas de la Estética en general[4], conclusión que caracteriza por ejemplo, la "Estética analítica".

---

la que el autor de esta clasificación da el nombre de "Estética de la fantasía creadora"; y, por último, Gantner caracteriza la cuarta fase como "Estética del medio ambiente". No nos interesa aquí determinar hasta qué punto es admisible tal clasificación; lo que importa es la tendencia a llevar la Estética más allá del estudio del arte únicamente, a incluir en su objeto una mayor esfera de fenómenos vinculados a la actividad material del hombre.

[4] M. Weitz, desarrollando las ideas de Wittgenstein, sostiene que la Estética (interpretada como teoría del arte) es imposible en principio, ya que su objeto no posee ni puede poseer un sistema de propiedades indispensables y suficientes.

Hemos llamado la atención del lector sobre el libro de Guennadi Pospĕlov, en primer término, porque su ejemplo demuestra con evidencia que si limitamos la Estética al marco de la ciencia del goce sensorial, producido por la comprensión de la belleza, y excluimos la teoría de la creación artística de la esfera de la Estética, desvalorizamos la misma como ciencia. Sin embargo, el libro citado es también significativo porque la posición de su autor lleva inevitablemente a la negación de la Estética como ciencia independiente y a su disolución en la filosofía. "La Estética —afirma Pospélov— no es, ni puede ser, una ciencia autónoma e independiente porque su jurisdicción no abarca aspectos especiales ni leyes especiales de la realidad... La Estética constituye una de las disciplinas filosóficas generales".

Pero la filosofía hace tiempo que dejó de ser la ciencia de las ciencias, que abarcaba todas las ramas del conocimiento, incluida la Estética. El cambio radical producido por el marxismo en la filosofía la ha circunscrito a la esfera de la teoría del conocimiento, de la dialéctica, de la lógica y de la metodología del conocimiento científico. La Estética, al igual que otras ciencias comprendidas anteriormente en el sistema general de los conocimientos filosóficos, se apartó y se desprendió de la filosofía, dejando de ser una disciplina general filosófica. Naturalmente, la Estética, como ciencia lindante con una serie de otras ciencias sociales, guarda íntima relación con la filosofía; pero su relación con ella dista mucho de convertirla en una de sus partes integrantes.

La Estética marxista-leninista se apoya en el materialismo dialéctico e histórico, que le sirve de base teórica. Dada su estrecha ligazón con la filosofía de dicho materialismo, toma de esta filosofía sus tesis metodológicas iniciales, pero no se disuelve en ella. Esclareceremos esta idea con un ejemplo concreto.

Uno de los problemas más importantes de la Estética marxista es el de la correlación entre el contenido y la forma en el arte. Es natural que, para resolver este problema, nuestra Estética parta de las tesis filosóficas generales del materialismo dialéctico acerca de la unidad del contenido y de la forma, del papel rector del primero, de la actividad de la

segunda, etcétera. Pero al analizar el problema en el ámbito del arte no basta con aducir las tesis recién apuntadas o alegar que, en las obras de arte, el contenido y la forma constituyen un todo en el que el contenido desempeña la función rectora, etcétera. Dichas tesis son acertadas en su aplicación a cualquier fenómeno, y no hay en ellas nada específicamente estético. Resulta evidente que al examinar el problema del contenido y de la forma en el arte es imprescindible apoyarse en dichas tesis metodológicamente. Sin embargo, la tarea consiste en revelar las peculiaridades específicas del contenido y de la forma en el aspecto en que ambos se manifiestan precisamente en el arte, a diferencia de su manifestación en otros fenómenos de la vida.

Podría afirmarse, en cierto sentido, que la Estética marxista es al materialismo dialéctico e histórico lo que la parte al todo. Como ciencia, reviste un carácter indudablemente filosófico, mas no es idéntica a la filosofía ni forma parte de ella como, por ejemplo, la teoría del conocimiento. La Estética tiene su ámbito específico, su misión, su objeto especial con las leyes que le son inherentes, a saber, las leyes de la interpretación estética —y, ante todo, artística— de la realidad.

Para sus síntesis y conclusiones, la Estética se apoya en los datos de las teorías artísticas especiales —los estudios literarios, teatrales y musicales—, en la teoría de las artes plásticas, etcétera. Cada una de las teorías artísticas particulares se ocupa del estudio de las peculiaridades específicas de una rama del arte. Pero estas peculiaridades no son de carácter universal; de ahí que las conclusiones de los estudios literarios no puedan aplicarse a la música, ni las de la musicología al teatro, pongamos por caso. Tesis acertadas en la esfera del arte teatral suelen no encontrar aplicación directa en la pintura; lo que constituye una ley del desarrollo del arte pictórico determina tan sólo de manera muy parcial o indirecta el desarrollo de la coreografía; y así sucesivamente. Es más: no sólo cada rama del arte posee sus peculiaridades específicas; éstas se dan también en los diversos géneros de una misma rama. No es extraño, por ello, que un buen paisajista pueda ser un retratista deplorable. Tampoco es casual

que muchos actores que desempeñaron extraordinarios papeles en el cine hayan resultado deficientes en el teatro y, por el contrario, muchas veces magníficos artistas teatrales han dado poco juego en el cine. No pretendemos afirmar, en modo alguno, que un mismo actor no sirva para la escena y para la pantalla. Puede servir. Pero ha de tener en cuenta que el cine y el teatro exigen requisitos distintos, acordes con su naturaleza artística.

No obstante, junto a las peculiaridades específicas de las ramas y de los géneros del arte hay rasgos y leyes comunes a todos, inherentes en igual medida a la literatura, al teatro, a la pintura, a la música, en una palabra: a todo arte. Precisamente de su estudio es de lo que se ocupa la Estética, que hace, en este caso, el papel de teoría general del arte.

Según consignamos más arriba, la Estética sintetiza los datos aportados por las teorías parciales del arte, pues las leyes generales del mismo sólo pueden ser reveladas en virtud del análisis de cada una de sus ramas. Estas leyes generales no existen "en estado puro", sino que se manifiestan en las peculiaridades específicas de cada sector artístico. La Estética sintetiza los problemas planteados por las diversas ramas de la investigación artística, y por tal motivo no puede evolucionar al margen de aquéllas; mas, por otra parte, precisamente por ocuparse del estudio de las leyes generales del desarrollo del arte, proporciona principios metodológicos a las teorías de cada rama artística. Los estudios literarios, la teoría de las artes plásticas, la investigación teatral, la musicología, etcétera, se apoyan en la Estética marxista como base teórica.

La elaboración de metateorías como bases más generales de sustentación de las concepciones y corrientes parciales, representa una peculiaridad característica del conocimiento científico moderno, y cabe admitir que la Estética tiene el significado de metateoría respecto a las teorías particulares de las ramas del arte (la literatura, el teatro, la música, etcétera), así como respecto a la estética técnica, a la teoría de la educación estética y a otras, estudiando, en su calidad de metateoría, los vínculos y las relaciones existentes entre cada materia, los métodos de investigación y los límites de

su empleo, los procedimientos de introducción de nuevos conceptos, etcétera.

El activo papel de la Estética en el desarrollo del arte y su penetración en la labor creadora están muy relacionados con su influencia en la crítica de arte.

Vissarión Belinski, eminente crítico ruso, dio a la crítica el nombre de "estética en movimiento", definición que le cuadra perfectamente a nuestra crítica de arte, la cual, en el momento de apreciar y analizar los fenómenos concretos de la creación artística moderna, no se basa en gustos o simpatías personales ni en inclinaciones o deseos subjetivos, sino en los firmes principios objetivos de la Estética marxista-leninista, científicamente fundados. La crítica, aislada de la Estética, cae en la falta de principios y en el subjetivismo. La Estética, en cambio, desarrolla y concreta sus tesis en la crítica, de acuerdo con el desarrollo de la cultura artística contemporánea y con la propia práctica del arte. Separar la Estética de la crítica encierra el riesgo de precipitarse en el abstraccionismo y en la escolástica.

La vinculación y la influencia recíprocas de la Estética y de la crítica no producen, por supuesto, la disolución de aquélla en ésta. Desgraciadamente, se observan, a veces, tendencias a considerarlo así. Algunos autores estiman que la Estética, como ciencia, ha de adoptar la forma de una crítica provista de razonamientos generales acerca del arte. De imponerse este criterio, se liquidaría la Estética como ciencia independiente y sistemática de carácter filosófico, atrofiando el pensamiento filosófico y desangrando la propia crítica. Por su índole filosófica y metodológica, la Estética determina la orientación y los principios del análisis crítico. La principal peculiaridad de la Estética marxista-leninista estriba en que rechaza por igual las construcciones especulativas normativo-dogmáticas y la actitud pasivo-contemplativa respecto a la práctica artística.

Es notorio que han existido y existen en la literatura estética concepciones que contraponen lo normativo a lo científico, contraposición metodológicamente inaceptable. Algunas de estas concepciones sostienen que la Estética no debe estudiar y explicar los fenómenos artísticos, sino pre-

cederlos, ser un sistema de "preceptos". Otras niegan rotundamente las normas en Estética, asignando a ésta la simple función de explicar los hechos artísticos. Max Wehrli, profesor de la Universidad de Zurich y autor de la obra titulada *La ciencia literaria,* asegura que la teoría del arte "hace tiempo que se ha desembarazado del carácter normativo de la denominada "poética de los preceptos" para convertirse en una ciencia descriptiva". Wehrli también considera la Estética una ciencia meramente descriptiva. Los teóricos del formalismo coinciden, asimismo, en concebirla como una ciencia completamente exenta de importancia práctica. A su juicio, reconocer leyes objetivas en el arte equivale a decretar normas y principios incompatibles con la naturaleza de la creación.

Sin duda, es inaceptable, y hasta imposible, dictar, en abstracto, normas de creación a un artista. Hans Koch, esteta de la República Democrática Alemana, escribe: "De por sí, la teoría estética es tan incapaz de realizar... "descubrimientos poéticos" como, por ejemplo, la teoría económica es incapaz de producir máquinas o muebles". Según la aguda y certera observación del escritor soviético Konstantín Fedin, la crítica (y, por nuestra parte, podemos añadir que esto es aplicable a la ciencia del arte) puede relatar cómo se escribió el *Quijote,* mas no puede decir cómo se puede crear el *Quijote.*

La Estética marxista-leninista no prescribe al artista leyes o normas creadas especulativamente, al margen de la práctica artística, sino que las infiere del mismo proceso de desarrollo del arte. Ahora bien, los principios de la Estética, por ser producto de la práctica artística y por constituir una síntesis de las realizaciones del arte universal y una interpretación teórica de sus tendencias rectoras, reflejan leyes objetivas que el artista no puede vulnerar sin apartarse de la naturaleza y de la misión del arte. Por consiguiente, la Estética marxista no sólo explica su objeto, sino que influye sobre él de manera activa y orientadora, facilitando a la labor artística criterios estético-ideológicos.

El surgimiento de la Estética marxista-leninista representó un cambio revolucionario en la historia del pensa-

miento estético y en el estudio del arte. Hoy ha crecido no sólo el papel de la actividad estética en la vida del hombre, sino también el de la Estética marxista-leninista como factor importante y esencial en la solución de los conflictos ideológicos de nuestra época, en la interpretación del desarrollo de la cultura artística y en su orientación. La Estética ha pasado a ser una importante esfera de la lucha por el leninismo. El conocido esteta soviético Anatoli Egórov, refiriéndose a la trascendencia de la Estética marxista-leninista en la lucha por un arte progresivo y de vanguardia, escribe:

"El atractivo de la Estética marxista-leninista, la fuerza de su colosal influencia en la evolución del arte progresivo y su repercusión en los corazones y en la mente de los hombres del mundo actual son profundamente lógicos, ya que están determinados por causas y circunstancias objetivas.

En primer lugar, la Estética sólo pudo convertirse realmente en un sistema integral de criterios científicos, exentos de toda clase de excrecencias místicas e idealistas, a partir del surgimiento del marxismo.

En segundo lugar, es precisamente el marxismo-leninismo el que, aplicando la dialéctica materialista al estudio de los fenómenos estéticos, descubre la inmensa influencia espiritual del arte sobre los hombres, y lo ve como una forma del vigoroso y omnipotente conocimiento humano y de la acción revolucionaria.

En tercer lugar, la Estética marxista-leninista es la única que explica científica y consecuentemente las leyes de la creación artística, lo específico de esta creación y sus vínculos con otras manifestaciones sociales, sobre todo en nuestra época, repleta de vivas contradicciones y de cambios revolucionarios.

Y, en cuarto lugar, la Estética marxista-leninista, irrumpiendo activamente en todas las esferas de la vida social, permite no sólo descubrir las peculiaridades de la creación artística, de las necesidades estéticas, de los gustos y de los criterios artísticos de los hombres en cada época histórica, llegar a comprender la dialéctica del tránsito de la cultura artística de una formación económico-social a otra, sino

también mirar al día de mañana, interpretar y mostrar en toda su majestuosidad y belleza el ideal estético-social del comunismo".

En las publicaciones antimarxistas, la Estética del marxismo-leninismo ha tenido el mismo trato que toda la doctrina en su conjunto. Es difícil encontrar hoy en el campo de los enemigos del marxismo un esteta o un crítico literario que no invoque, de una manera o de otra, a Marx, a Engels y a Lenin, la idea que estos tenían del arte y de la naturaleza de la creación artística. Ello no obstante, no son pocas las sentencias que niegan la importancia básica de las ideas estéticas del marxismo-leninismo para la actual teoría del arte y para la interpretación artística de la realidad en un sentido más amplio. Abundan los intentos de negar el lugar que ocupa hoy la Estética marxista-leninista en el desarrollo de las teorías artísticas y literarias del mundo, llegándose, incluso, a poner en tela de juicio y hasta a negar pura y simplemente la existencia de dicha Estética.

Citaremos, a guisa de ejemplo, el libro del exiliado ruso Nikolái Berdiáiev *La dialéctica existencial de lo divino y de lo humano,* que tilda al marxismo de "utopía espiritual". Ciertamente, Berdiáiev reconoce que el marxismo ha patentizado su vitalidad en la solución de los problemas sociales; y no puede negar una verdad tan notoria como la de que las mayores transformaciones políticas y económicas del siglo XX se han llevado a cabo bajo el influjo decisivo del marxismo-leninismo. De ahí que no sea lícito aseverar que "el marxismo es una utopía social"[5].

Pero, en opinión de Berdiáiev, el marxismo-leninismo ha sido incapaz de resolver los problemas puramente humanos, con lo cual ha manifestado tan sólo su insolvencia al abordar las cuestiones de la vida espiritual del hombre, entre ellas las del desarrollo de la cultura artística. Esta antinomia interna, arbitrariamente atribuida al marxismo-leninismo, se explica arguyendo que, para éste, la esencia del hombre radica en el conjunto de las relaciones sociales y,

---

[5] N. Berdiáiev. *La dialéctica existencial de lo divino y de lo humano.* París, 1952.

por consiguiente, su vida está socialmente determinada, mientras que —sigue aseverando Berdiáiev— la felicidad y los sufrimientos humanos, las diversas facetas de la vida espiritual del hombre como personalidad no son producto del régimen social, sino de la trágica naturaleza de la vida humana como tal. Estas opiniones antihistóricas, anticuadas a más no poder, han conducido al viejo y experto "crítico" del marxismo a una conclusión: "El marxismo es una utopía espiritual, basada en la incomprensión de las condiciones espirituales de la existencia humana". De este género o por el estilo son los argumentos más extendidos, que pudiéramos calificar de típicos y que, adoptando las más diversas formas, están llamados a "demoler" la Estética del marxismo-leninismo.

Interpretaciones semejantes no sólo de problemas aislados, sino de la propia esencia y de la propia índole de la Estética marxista-leninista pueden encontrarse en obras de algunos autores que se denominan "marxistas". Cierto que algunos declaran que es precisamente el marxismo el que puede responder a las preguntas formuladas por el arte contemporáneo; no obstante, recurren a la vieja y archirrefutada patraña de que todavía no existe, dentro del marxismo-leninismo, una doctrina estética formulada. Estiman que los clásicos del marxismo-leninismo formularon tesis importantes, pero que dichas tesis concernían tan sólo a la apreciación de determinadas obras de arte o a fenómenos artísticos concretos, razón por la cual no crearon ni elaboraron una teoría estética. A su juicio, los marxistas contemporáneos deberán crearla. Mas, sus propias tentativas encaminadas a elaborar una "nueva teoría estética" no pasan de constituir el más vulgar epigonismo y una pura apología teórica del modernismo.

En las obras de los clásicos del marxismo-leninismo, la teoría estética está menos sistematizada que sus doctrinas filosóficas o económicas. Pero de ello no se infiere que no existe en la literatura clásica marxista una teoría estética sólida, fundamentalmente elaborada. Cuando nos tropezamos con semejantes aberraciones teóricas, se nos viene a la memoria la irónica observación de Lenin respecto a Mijai-

lovski, quién, buscando entre las obras de Marx la Lógica con mayúscula, no vio la lógica de *El Capital*. ¿No estarán los nuevos detractores del dogmatismo buscando una Estética con mayúscula en las obras de nuestros clásicos? ¿No fue precisamente en los trabajos de Marx, de Engels y de Lenin donde no sólo hallaron su más profunda explicación la teoría del reflejo y la interpretación materialista de la historia, cuya trascendencia para la formación de una Estética auténticamente científica goza de general reconocimiento, sino donde se formularon y se elaboraron teóricamente los problemas fundamentales de la propia ciencia estética? La Estética marxista-leninista constituye la máxima conquista en la historia del pensamiento estético y la teoría auténticamente científica de la creación artística y de la interpretación estética de la realidad, en todas sus manifestaciones.

Capítulo I

EL ARTE COMO FORMA DE LA CONCIENCIA SOCIAL

1. De la naturaleza del arte

Han sido diversas las explicaciones de la esencia del arte que se han dado en distintas épocas históricas. Los teóricos del arte y los propios artistas no siempre enfocaron el problema de manera idéntica: lo interpretaban de acuerdo con su concepto del mundo, con el carácter y el nivel de desarrollo del arte mismo, con el papel del arte en la sociedad, con su función y su importancia en la vida espiritual de la época. Pero a lo largo de la historia de las doctrinas estéticas, se abrió paso, venciendo contradicciones y errores, una fecunda idea materialista: el arte es una forma específica de reproducir la realidad. El marxismo-leninismo tiene en alto aprecio el pensamiento estético progresista del pasado y sus síntesis y conclusiones sobre la naturaleza de la creación artística y sobre la relación estética del arte con la realidad. Pero aquella Estética era, en muchos sentidos, históricamente limitada: desconocedora de las leyes de la Historia, no podía descubrir la esencia del arte como fenómeno social.

La crisis de la Estética idealista moderna, su incapacidad para comprender y expresar científicamente las leyes reales del arte y las tendencias de su evolución contemporánea se ponen de relieve con particular evidencia en su tesis de que es, por principio, imposible comprender teóricamente la naturaleza del arte. Según el filósofo alemán Martin Heidegger, la explicación racional, teóricamente fundada, de la creación artística no representa sino un tes-

timonio de la degeneración de la misma. El arte —piensa Heidegger— no se presta al estudio ni al análisis. Existe, al entender de este filósofo, un curioso fenómeno histórico consistente en que las épocas de florecimiento artístico no conocieron concepciones estéticas, las cuales surgieron y continúan surgiendo tan sólo al producirse una decadencia del arte[1]. El escritor francés André Malraux opina que el nacimiento y la existencia de teorías estéticas, al igual que todos los intentos sintetizados de interpretar la labor artística y de coordinarla con el proceso de la interpretación de la realidad por el hombre, son producto de una actividad artificial de la mente, dañina en la mayor parte de los casos. Malraux ve en la teoría unas "fantasías racionales", supuestamente organizadoras, que son incompatibles con el mundo de la creación artística irracional, auténticamente humano. El curso de estas ideas de Heidegger y Malraux concuerda por completo con su filosofía existencialista. Pero también en las concepciones de autores no adictos a la filosofía del irracionalismo se encuentran bastantes conceptos similares a los suyos. La Estética neopositivista, pongamos por caso, al excluir de sus concepciones el criterio de la práctica histórico-social y elevar a lo absoluto la importancia del enfoque semántico de los hechos artísticos como un peculiar sistema de signos, se limita a estudiar el lenguaje del arte, considera, virtualmente, el arte tan sólo como un lenguaje (de lo cual hablaremos con posterioridad) y ni siquiera plantea el problema de la posibilidad de penetrar en la propia naturaleza del arte. Para el idealismo lógico de los neopositivistas contemporáneos, igual que para los irracionalistas, la esencia del arte es teóricamente inexpresable. Un peculiar agnosticismo constituye una peculiaridad característica de la Estética idealista de nuestros días.

Ha sido la Estética marxista-leninista la que ha hecho el estudio más profundo de un problema tan cardinal como el de la esencia del arte. Apoyándose en la teoría leninista del reflejo y en la interpretación materialista de la Historia, la Estética marxista-leninista entiende el arte como una

---

[1] M. Heidegger. *Holzwege*. Francfurt a/M, 1957, S. 57.

forma de la conciencia social y de la comprensión práctica y espiritual del mundo. Sus importantes tesis han sido producto del análisis materialista dialéctico del arte, particularmente de su esencia social. En nuestra época, cuando en el terreno de la Estética se sostiene una enconada lucha ideológica, la trascendencia de esas tesis es excepcional: nos ofrecen una orientación correcta y nos pertrechan contra las concepciones idealistas que consideran el arte como un mundo encastillado en sí mismo e independiente de la vida histórico-social. Estas tesis progresan sin interrupción y se enriquecen con el desarrollo del arte y de la propia vida.

La naturaleza del arte es compleja y polifacética. El arte, en su conjunto, no constituye un mero reflejo de la realidad, sino también una creación, un tipo especial de actividad estética práctico-espiritual del hombre. En su ponencia *El arte y las ilusiones,* leída ante el VII Congreso Internacional de Estética, celebrado en Bucarest, el esteta inglés Michael Chanan, refiriéndose a la esencia del arte, declaró que le inquietaba el siguiente problema: "¿Es el arte una creación o una recreación, expresa la personalidad del artífice o constituye ésta un producto social, engendrado por el sistema de las funciones sociales que cumple?"[2] A nuestro juicio es sumamente artificial la alternativa de si el arte es una forma de la conciencia social o una actividad creadora, un reflejo de la vida o la creación de una nueva realidad, un aspecto del conocimiento o un tipo de trabajo. En estas contraposiciones se manifiestan criterios unilaterales acerca del arte que tergiversan su verdadera esencia.

Los clásicos del marxismo-leninismo veían en el arte una forma de interpretación estética de la realidad y, por tanto, un aspecto de la actitud práctica y dinámica del hombre frente al mundo. Al mismo tiempo, según las tesis fundamentales y de principio que ellos sentaron, el arte actúa como un determinado tipo de pensamiento, como un conoci-

---

[2] VII Congreso Internacional de Estética. 28 de octubre de 1972. Extractos. Centro de Información y Documentación de Ciencias Sociales y Políticas. Bucarest. Págs. 188-189.

miento artístico del mundo, como una forma compleja y peculiar de la conciencia social, como una ideología.

Las tesis en cuestión están siendo felizmente desarrolladas hoy por numerosos científicos, que consideran el arte como un fenómeno integral en la compleja vinculación dialéctica de sus diversas facetas. Sin embargo, a la par del fecundo examen del arte, tendente a revelar su naturaleza multifacética, se observan tendencias unilaterales: de la multiplicidad de sus rasgos esenciales, se extrae a veces uno, cuya importancia se eleva al rango de lo absoluto y se hipertrofia en menoscabo de otras facetas. Se incurre, así, en una seria equivocación lógica: se declara fidedigno para el todo lo que es característico tan sólo de una parte. El estudio de una de las facetas del arte olvidando las demás, lleva o a subestimar el significado de éstas o a negar otras maneras de examinar el arte, y a veces se pierden de vista las tesis fundamentales de la Estética marxista-leninista como teoría integral de la creación artística.

Las peculiaridades de la influencia de la revolución científica y técnica en todas las esferas de la vida se han reflejado, asimismo, en la tendencia a utilizar en el análisis estético del arte la experiencia y los métodos de algunas otras ciencias. Esta tendencia responde, indudablemente, al carácter del desarrollo de los conocimientos modernos. Lleva a fecundos resultados la aplicación de los principios del análisis semiótico del arte, de la lingüística estructural, de algunos datos de la psicología, de la fisiología (por ejemplo, la observación del especial estado psico-físico del artista durante el proceso de creación), etcétera.

No obstante, aunque el arte puede ser objeto del análisis semiótico o psicológico, el estudio de su lenguaje como un determinado sistema sígnico, aún no proporciona una base para inferir amplias conclusiones que permitan reducir la esencia del arte a determinadas formaciones sígnicas. Estamos muy lejos de subestimar los métodos semióticos de investigación del arte y el carácter sígnico del texto artístico. Nos referimos al nivel de las generalizaciones que rebasan los límites de los métodos puramente semióticos, a su aplicación a la Estética propiamente dicha. Para la se-

miótica, el arte es un lenguaje, y lo estudia en su calidad de tal. La Estética aprovecha los métodos semióticos para analizar el lenguaje del arte, pero conviene deslindar correctamente los conceptos "arte-lenguaje" y "lenguaje del arte". La importancia de los métodos semióticos de investigación para revelar el carácter de los medios comunicativos del arte es grande porque actúan en una esfera particular, pero dichos métodos no aclaran ni pueden aclarar en qué consiste la naturaleza del arte[3].

El complejo carácter de la creación artística obliga a examinarla desde diversos puntos de vista, y la Estética, una de cuyas principales tareas radica en investigar la naturaleza del arte, está relacionada con muchas otras ciencias. Es notorio que en los puntos de contacto de distintas ciencias se efectúan investigaciones intensivas que a veces resultan fructíferas. Entre estas esferas limítrofes se cuenta, por ejemplo, el sector de la Estética y la Psicología. Con los trabajos de D. Uznadze, de L. Vigotski, de A. Leóntiev, de B. Anániev y de otros psicólogos soviéticos el arte se presenta como un fenómeno psicológico, cuya esencia no estriba en conocer el mundo de las cosas, sino, principalmente, en descubrir el de las relaciones humanas y la actitud del hombre hacia el mundo objetivo. La escuela psicológica soviética ha aportado numerosas novedades al estudio del arte. Los razonamientos hipotéticos generales han adquirido un carácter demostrativo y han obtenido una interpretación materialista.

Sin embargo, pese a la trascendencia de los aspectos psicológicos del estudio del arte para resolver el problema de la naturaleza del mismo, dichos aspectos sólo pueden tener una importancia auxiliar, y de ningún modo suplan-

[3] Es interesante observar que entre los estetas extranjeros que se atienen a los métodos tradicionales de investigación artística abundan las apreciaciones serenas de la importancia de los métodos exactos (semióticos) para la ciencia estética. Así, el conocido esteta norteamericano Thomas Munro señala dos peligros que se producen al utilizar estos métodos: la simplificación de las tareas de la Estética y la supervaloración de los métodos exactos (lògicos y cuantitativos). Véase: Thomas Munro. *Recent Developments in Aesthetics in America.* "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1964. Vol. XXIII, N. 2, p. 225.

tan la Estética como ciencia especial e independiente. Pero tales tendencias a la suplantación existen. La propia idea de considerar el arte exclusivamente como una actitud del hombre hacia el mundo no es nueva. John Ruskin escribía: "La ciencia estudia las relaciones existentes entre los objetos, mientras que el arte se ocupa de las relaciones de los objetos con el hombre, plantea ante todo lo que le está supeditado una sola cuestión, y la plantea de manera tajante: quiere saber lo que representa cualquier objeto refractado a través de los ojos y del corazón del hombre, y qué puede resultar en consecuencia". La declaración de Ruskin es invocada por D. Eremic en su artículo *La humanidad del arte,* publicado en la revista *Sociologija* (Belgrado, 1966). Eremic caracteriza este pensamiento como una experiencia del enfoque antropológico. A su juicio, el arte, en contraposición a la ciencia, aporta al mundo de las cosas su propio sentido humano, y su misión consiste en presentar este mundo tal como el hombre lo ve. En última instancia, Eremic, llega a la conclusión de que, desde el punto de vista de la ciencia, el arte puede no contener la verdad objetiva; y con ello se inclina hacia el subjetivismo psicológico. En semejantes ideas encuentra su colofón lógico la interpretación psicológica unilateral.

Es muy relativa la delimitación que sostiene que la ciencia se ocupa del mundo de los fenómenos mientras que el arte abarca exclusivamente las relaciones humanas. La investigación de la actitud del hombre hacia el mundo, fuera de la comprensión artística del mundo mismo, no puede dar fruto en el arte realista. La ciencia y el arte se diferencian entre sí, pero tienen mucho de común. Mientras el aspecto psicológico de las investigaciones no se eleva al rango de lo absoluto ni se contrapone a otros aspectos, es útil. En el caso contrario, su aplicación pierde el carácter racional. Lo mismo cabe afirmar acerca del carácter unilateral de la aplicación de otros criterios analíticos en el estudio del arte.

La utilización de los métodos semiótico, sistémico-estructural y psicológico para el análisis de la naturaleza del arte tiene límites determinados. En cambio si dichos

métodos se convierten en un fin en sí mismos, y se olvida la esencia social e ideológica de la obra de arte, el investigador se ocupa de los medios de materialización de una idea artística, pero no del análisis y de la apreciación de la idea misma.

Resulta evidente la tendencia a supervalorar el papel de los métodos sistémico-estructurales y semióticos en ciertos casos de análisis artístico. Hay autores que hasta se inclinan a caracterizarlos como "los más modernos", en oposición a la metodología "tradicional". Semejante hipertrofia lleva a convertir procedimientos útiles en hechos de un enfoque mistificado e idealista del arte. Semejante enfoque alcanza su expresión más plena en la filosofía semántica del arte.

Está claro que la contraposición de los métodos "modernos" y "tradicionales" no es científica. La metodología que algunos teóricos pretenden presentar como "tradicional" y "anticuada" nos parece moderna en alto grado. El análisis estético marxista-leninista encierra la experiencia de algunas ciencias particulares que, sin embargo, no por ello adquieren significación de nueva metodología filosófica para el estudio de un fenómeno estético-social tan complejo como es la naturaleza del arte.

Los enfoques unilaterales de dicho estudio guardan relación, las más de las veces, con una comprensión superficial, e incluso errónea, del carácter de la conciencia social. Numerosos teóricos burgueses aseveran que el marxismo considera la conciencia como un mero reflejo pasivo de la realidad y que le niega un papel renovador activo. En ciertos casos, incluso en la literatura marxista se observan repercusiones de estas ideas. Ello encuentra su expresión en la tendencia a "corregir" y "mejorar" la fórmula: "El arte es una forma de la conciencia social", so pretexto de que dicha fórmula empobrece la esencia del arte y dificulta el descubrimiento de otras facetas del mismo.

En las obras de varios autores encontramos una concepción que considera el arte exclusivamente —o principalmente— como una forma del trabajo, como la creación de una segunda naturaleza, opuesta de modo artificial a la

labor reflectora de la conciencia humana. Con ello se elimina —o, al menos, se menoscaba— la trascendencia ideológica del arte y se rebaja su fondo cognoscitivo.

No cabe duda de que el arte, como toda la cultura espiritual, ha nacido y se desarrolla sobre la base del trabajo. Diríamos más: representa una forma específica del trabajo. Las discusiones contemporáneas sobre su naturaleza se deben, en buena parte, a la penetración del principio artístico en las más diversas esferas de la vida, al aumento de la importancia de la técnica estética, a la práctica del diseño, que representa una unidad orgánica de los principios funcional, constructivo y artístico. El arte y el diseño ejercen una fecunda influencia el uno sobre el otro, y ello produce "la tentación" de trasplantar a cualquier rama del primero los rasgos del segundo y también la de encontrar en éste síntomas esenciales del arte en su conjunto. Pero si bien existe cierta comunidad entre la creación artística y la construcción artística de bienes industriales, no por ello dejan de existir diferencias cualitativas entre ambas. Sería, pues, más acertado considerar el arte y el diseño como dos esferas interconectadas, mas de ningún modo idénticas, de la relación estética del hombre con la realidad.

En consecuencia, y según la justa conclusión de A. Egórov, nos hallamos ante dos extremismos: "Por una parte se afirma que el arte carece de "importancia funcional en la sociedad" y que en esto estriba la diferencia entre la pintura, la música y la poesía respecto de los valores de la cultura material. Por otra parte, los partidarios de la denominada concepción industrial práctica intentan reducir el arte a la "fabricación de cosas", ignorando su esencia cognoscitiva estético-ideológica, e identificar la actividad artística con la producción material, alegando que existen determinados principios de "armonía y belleza" a los que, ya de una manera, ya de otra, están supeditados el arte y la producción material".

En su existencia real, el arte se manifiesta como una unidad de antítesis dialécticas. Pero esto no elimina la posibilidad y la necesidad de destacar, entre sus múltiples facetas, aquella que con más relieve determina su profundo

sentido social. Esta faceta halla su definición en la tesis de que el arte constituye, en primer término, una forma de la conciencia social, un aspecto de la producción espiritual, un tipo peculiar específico, estéticamente expresado, del pensamiento. Responder a la pregunta de qué significa el arte como forma específica de la conciencia social, históricamente formada, equivale, esencialmente, a revelar la índole social del arte, a mostrar el lugar que ocupa en la vida de la sociedad.

Para revelar la naturaleza social del arte y su puesto en la vida humana, así como las leyes de su desarrollo, la Estética marxista-leninista se apoya en la interpretación materialista de la historia y, ante todo, en aquellas tesis del materialismo histórico que explican la relación existente entre la vida social y la conciencia social.

La esfera de esta última es extraordinariamente amplia y diversa. Abarca las más distintas formas de la vida espiritual de la sociedad: la política —o, más exactamente, las ideas políticas—, las opiniones jurídicas, la moral, la ciencia, el arte, la filosofía, la religión... Por grandes que sean las diferencias entre estas formas de la conciencia social, a todas ellas les son inherentes algunos rasgos y peculiaridades comunes; el desarrollo de cada una de ellas está sujeto a la acción no sólo de sus leyes específicas privativas, sino a ciertas leyes comunes igualmente características de todas las manifestaciones de la vida espiritual. El papel determinante del ser social, la autonomía relativa de la conciencia social y la influencia que ésta ejerce sobre aquél constituyen las tesis más importantes sentadas por el materialismo histórico y concernientes en la misma medida a todas las formas de la conciencia social. Desde luego, estos rasgos comunes se manifiestan de manera distinta en cada una de dichas formas y encuentran en el arte su expresión particular y específica. También en este terreno, como en el de cualquier forma de la conciencia social —según la certera definición de los científicos soviéticos V. Kelle y M. Kovalzón—, "es de rigor destacar dos tendencias recíprocamente vinculadas: en primer lugar, el proceso cognoscitivo, determinado por los requisitos de la vida real del hombre

social, es decir, la acumulación de conocimientos objetivos sobre la naturaleza y la sociedad; y en segundo lugar, el proceso ideológico, determinado, en las sociedades antagónicas, por los intereses de las diversas clases que han venido actuando en la historia, o sea, el surgimiento, el desarrollo y el cambio de las ideologías de las distintas clases".

Estas dos facetas del proceso se entrelazan tan estrechamente en la vida real, que su estudio aislado es producto del análisis teórico, de la abstracción. Pero en el proceso del mencionado análisis hay que tener en cuenta que la conciencia social no se circunscribe a ninguna de ellas por separado.

La tesis fundamental de la Estética marxista-leninista consiste en que el arte, considerado como forma de la conciencia social, constituye un brillante ejemplo de la unidad dialéctica de las dos tendencias indicadas. El arte es conocimiento artístico y es ideología. El análisis de estos dos aspectos, vinculados entre sí, es una importantísima premisa para revelar su esencia social.

La interpretación del arte como una forma de la conciencia social es consecuencia directa del empleo del materialismo dialéctico e histórico como base metodológica del conocimiento artístico. Sin embargo, esta generalización se desprende no sólo del enfoque dialéctico-materialista del análisis de la vida social y de aquellos aspectos de la misma que condicionan la existencia del arte; es, asimismo, una conclusión del propio desarrollo del arte. En éste los hombres adquieren conciencia de su propia vida, de su actitud ante el mundo circundante, de los conflictos sociales; y este conocimiento les impulsa a luchar por el progreso, por la victoria de las ideas del humanismo y de la justicia social. De esto se sigue que la generalización marxista corresponde plenamente al proceso histórico de la evolución del arte y al activo papel desempeñado siempre por éste en la vida de la sociedad.

La solución científica del problema relativo a la naturaleza del arte, la comprensión de su especificidad, compleja y no unívoca, no sólo reviste un interés teórico; es de suma importancia, también, para la labor creadora, llegan-

do a proporcionar la comprensión teórica del problema relativo a la dirección principal de la lucha ideológica en el ámbito de la cultura artística, o, dicho de otro modo, la comprensión de la lucha del realismo y del modernismo en el arte contemporáneo. No cabe duda de que el modernismo, como destrucción de la naturaleza creadora del arte, pone en práctica la absolutización arbitraria y unilateral de aspectos aislados de la creación artística que a menudo predican ciertas teorías estéticas. La interpretación dialéctico-materialista de la naturaleza del arte fundamenta la vitalidad del realismo como tendencia y como método que amplía los horizontes artísticos y ahonda la esencia de la comprensión artística del mundo y del hombre.

2. El arte y la realidad

El análisis gnoseológico del arte como conocimiento implica el estudio de sus vínculos y de sus relaciones con el objeto reflejado, con la propia realidad.

La Estética idealista separa el arte de la realidad. Los idealistas no consideran la creación artística como un reflejo de la vida, sino como una autoexpresión del artista, como una penetración en las profundidades subconscientes de la psique humana o bien como la encarnación de cierto principio ideal (divino). Es significativo que hasta en las doctrinas idealistas, cuyos partidarios reconocen la existencia de ciertos vínculos entre el arte y la realidad, se interpreta este problema de tal manera que se establece una ruptura entre vida y creación. El neokantiano Ernst Cassirer, en su conocido libro *Un ensayo sobre el hombre*, proclama como misión principal del arte la penetración profunda en la estructura de la realidad. El verdadero sentido de tal declaración queda claro cuando se pone de manifiesto como interpreta Cassirer la realidad. Cassirer ve en el arte una forma simbólica de la cultura, pero, según él, todas las formas simbólicas no reproducen la realidad, sino que la crean. Por consiguiente, un gran artista no descubre la realidad tal como la comprende, sino que, por el contrario, la crea y

edifica[4]. En este caso se hace de la realidad una interpretación subjetivo-idealista.

Susana Langer, conocida esteta norteamericana, seguidora y discípula de Cassirer, ampliando la tesis más arriba citada escribe: "En el arte todo se crea; nada se toma nunca de la realidad"[5]. Por supuesto, Susana Langer no ve la misión principal del estudio del arte en establecer cómo los principios de la vida se reflejan en los principios del arte, sino en aclarar "las diferencias esenciales entre las imágenes artísticas y la realidad"[6]. Sin duda, las imágenes artísticas se distinguen cualitativamente de los hechos de la vida, pero Susana Langer, al hablar de "diferencias esenciales" se refiere a la naturaleza distinta por sus principios de estas dos esferas.

La separación entre el arte y la realidad constituye la idea central de la estética del freudismo. "El arte —afirma Sigmund Freud— es casi siempre innocuo y benéfico; no aspira a ser otra cosa que una ilusión... Y nunca pretende entrometerse en la esfera de la realidad..."[7] La separación entre el arte y la realidad se manifiesta de formas diversas en las distintas concepciones de la Estética idealista. Por ejemplo, el "credo" neopositivista en cuanto al problema del "arte y la realidad", expresado en la intervención del esteta de Europa Occidental K. Hamburger en el V Congreso Internacional de Estética, consiste en que el viejo problema de la relación entre la poesía y la realidad no es, en resumidas cuentas, una cuestión gnoseológica, sino un problema de la teoría del idioma.

Los estetas idealistas actuales analizan y valoran el arte modernista interpretando la esencia del arte como la de una "realidad estética especial" que se forma al margen del mundo real y de sus leyes. El crítico americano Edward Ballard, defendiendo la vieja tesis de la Estética idealista de que el arte no constituye un reflejo de la realidad y sir-

---

[4] E. Cassirer. *An Essay on Man*. New Haven, 1947, p. 170.

[5] S. Langer. *Problems of Art*. New York, 1957, p. 84.

[6] S. Langer. *Feeling and Form*. New York, 1953, p. 46-47.

[7] S. Freud. *Neue Folge der Vorlesungen zur Erführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke*, London, Bd. XV, S. 173.

ve tan sólo como medio de autoexpresión de la personalidad, sostiene que es precisamente el modernismo el que con mayor plenitud corresponde a la naturaleza de la creación artística[8].

Cabe preguntar: ¿No podría considerarse el "arte" de los surrealistas, de los abstraccionistas, de los tachistas y de otros antirrealistas como un testimonio de que puede existir también un arte que no sea, verdaderamente, un reflejo de la vida?

No, de ninguna manera. Todo arte, en cualquier circunstancia, es siempre un reflejo de la realidad, pero el propio reflejo puede ser veraz o falso; puede conducir a tendencias acertadas o erróneas; el contenido y las vías del reflejo de la vida en el arte realista y en el antirrealista son diversos, contrapuestos, y se diferencian radicalmente[9].

El artista adicto al realismo reproduce la realidad verazmente. Lo consigue de diversas formas. Hay formas abiertas y objetivadas, como observamos en *La guerra y la paz* de León Tolstói y en la *Comedia humana* de Honorato de Balzac; en *El Don apacible* de Shólojov y en *La Joven Guardia* de Fadéiev; en las películas de Eisenstéin y Pudovkin, de Charles Chaplin y de S. Kramer. En tales obras puede apreciarse el reflejo directo de la realidad, puede captarse directa o indirectamente la idea que encierran y comprenderse su sentido. Pero la profundidad de la penetración en la vida real es también signo distintivo de aquellas obras del arte realista cuya idea va envuelta en complejas formas "ocultas", y cuyo sentido se alcanza median-

---

[8] E. Ballard. *Art and Analysis. An Essay toward a Theory in Aesthetics.* The Hague, 1957, p. 116.

[9] Esta contraposición de los procedimientos de reflejar la realidad en el arte realista y en el antirrealista y, en general, la reducción de las múltiples y variadas corrientes artísticas, en determinado sentido, a realismo y antirrealismo, son características privativas de la época actual (véase el capítulo V, apartado I, del presente libro). La contraposición mencionada se debe, asimismo, a la circunstancia de que precisamente los ideólogos del arte antirrealista moderno sostienen una lucha contra el arte progresivo (realista, en lo fundamental), contra su misión cívica y contra los deberes sociales del artista, enmascarándose con el lema de la independencia del arte respecto de la vida.

te un lenguaje metafórico, y en ciertos casos, grotesco, como sucede, por ejemplo, en la creación de Goya. La forma compleja, "oculta", de la novelística de Dostoievski no sólo no debilitó la reproducción realista de la vida, sino que, por el contrario, constituyó el testimonio de la riqueza del método realista.

Muy distinto es el caso del arte antirrealista. En las obras de los formalistas es difícil, e imposible en la mayoría de los casos, percibir la vida real. "Aquí todo se derrama, se descubre, se difumina, se diluye en visiones efímeras". Este es un comentario de los organizadores de la exposición francesa en Moscú (1961) respecto a la *Composición* abstracta de Gérard Vulliamy. En cierta medida, semejante característica ("se difumina, se diluye...") puede aplicarse no sólo al cuadro del pintor francés, sino al antirrealismo en cualquier rama del arte. De esto no se deduce que semejante arte carece de base y no constituye un reflejo de la vida. El quid de la cuestión no reside simplemente en que, en las obras antirrealistas, todo "se diluye en visiones efímeras", sino en que la realidad se refleja en ellas tergiversada hasta lo irreconocible, monstruosamente, falsamente, a través del prisma de la desintegrada conciencia del artista. Aduciremos un ejemplo. El escritor absurdista francés Jean Genêt, en su *Diario de un ladrón,* compara la situación del hombre en el mundo actual con la del visitante de un parque de atracciones que se ha extraviado en la "sala de los espejos". Uno de los personajes de su *Diario,* el vagabundo Stilitano, va insensatamente de un lado para otro, empavorecido por la horrible deformación de su figura en aquel reino de los espejos, que no tiene salida; lleno de miedo, seguro de su total y absoluta impotencia, y desesperado al no encontrar la salida, acaba por derrumbarse. En esta alegoría se contiene la filosofía de los absurdistas: el mundo es extraño al hombre, y el hombre es extraño al mundo. Obsérvese que esta filosofía no se refiere a la realidad inhumana de la sociedad explotadora, sino a toda la realidad, y tampoco al hombre que vive en un mundo verdaderamente ajeno, sino al hombre en general. Desde este punto de vista, la alienación no reside en la propia índole de la sociedad ex-

plotadora, sino en los rasgos eviternos e inmutables de la naturaleza del hombre y, por consiguiente, es irremediable. Eugène Ionesco dice: "No es una sociedad determinada la que me parece risible: me parece risible el hombre en general"[10]. Creyérase que estos autores dicen al lector: "El hombre vive en un mundo insensato, absurdo, inhumano y extraño a él. Está solo y es impotente". No dejan al lector esperanza alguna. Tampoco le incitan a luchar; sus ideas e imágenes no hacen sino debilitar y paralizar la voluntad del hombre, abandonándole frente a un mundo horrible, que le aplastará irremediablemente. Sin embargo, la sociedad basada en la opresión del hombre por el hombre no es tan sólo la inhumanidad de las relaciones imperantes, sino también un proceso real de lucha de las clases progresistas contra tales relaciones. Ionesco presenta en sus obras la deshumanización de la vida bajo el capitalismo con bastante crudeza, pero no ve las fuerzas capaces de reconstruir el mundo sobre principios humanistas. La reproducción unilateral de la realidad implica su inevitable adulteración. En las obras de los modernistas, la realidad antihumana aparece reflejada, pero, repetimos, su reflejo está deformado a causa de una concepción falsa del mundo.

En buena parte, esto atañe, incluso, a artistas de la talla y del ingenio de Franz Kafka y de Albert Camus, autores de brillantes obras marcadas con el sello de un talento genuino, de un dolor sincero y de una enérgica repulsa contra la inhumanidad del mundo burgués. Mas aquí no estamos refiriéndonos a sus intenciones subjetivas, sino al modo en que su equivocada concepción del mundo ha repercutido en sus creaciones. En *El proceso,* en *Colonia penitenciaria* y en otras Kafka consiguió representar ciertas facetas de la pavorosa y horrible sima en que el fascismo hundió al género humano. Pero Kafka no era un profeta: ni conocía la posibilidad de acabar con tan inhumanas condiciones, ni creía en ella. Su imaginación artística era antihistórica y, objetivamente, el kafkianismo, con su filosofía, sirve a las fuerzas reaccionarias, no interesadas en la modificación del mundo.

---

[10] E. Ionesco. *Notes et contre-notes.* Paris, 1962, p. 110.

No podemos coincidir con aquellos investigadores que estiman que al artista no debe exigírsele que desentrañe las fuentes de la alienación a que nos referimos y busque el camino de superarla, pues basta con que señale su existencia. El artista —investigador de la vida, de sus tendencias rectoras y del fondo de su naturaleza— no ha de limitarse a comprobar simplemente que la alienación existe. Marx consideraba que "la *tarea primordial de la filosofía* al servicio de la historia consiste —después de haber sido desenmascarada la *santa* imagen de la autoalienación humana— en denunciar la autoalienación en sus *imágenes no santas*"[11]. ¿No radica, también, en lo mismo la misión del arte? Por supuesto, no nos referimos a cualquier clase de arte, sino al que se encuentra "al servicio de la historia", o, dicho de otro modo, al arte realista, apasionadamente interesado en la suerte de la humanidad. La misión del artista no se circunscribe a diagnosticar: un artista no puede permanecer al margen del bien y del mal.

Albert Camus, el escritor y filósofo que ha expuesto con la máxima plenitud la idea existencialista, llega, en su principal obra teórica, *El mito de Sísifo,* a declarar que la existencia humana carece de sentido: "Sólo existe un problema filosófico verdaderamente serio: el del suicidio. Apreciar si vale o no vale la pena vivir significa contestar a la pregunta fundamental de la filosofía"[12]. Camus atribuye el absurdo de la vida a la desarmonía existente entre un mundo que es irracional y el intelecto humano, que conoce la inevitabilidad de la muerte. Y cuanto más se adentra el hombre en la esencia del mundo, tanto menos sentido tiene su vida. La muerte resulta ser la única realidad[13].

La razón, máximo patrimonio del hombre, se convierte,

---

[11] C. Marx y F. Engels. *Obras.* 2ª ed. en ruso, Moscú, Gospolitizdat, 1955, tomo I, pág. 415.

[12] A. Camus. *Le mythe de Sisyphe. Essay sur l'absurde.* 1942, Paris, p. 15.

[13] De ningún modo pretendemos reducir a estos términos las creaciones de Camus, autor ingenioso y antifascista, aunque complejo y contradictorio. Aquí nos referimos únicamente a su filosofía y a su estética de lo absurdo. *(Nota del autor).*

así, en su "maldición": el hombre sabe que ha de morir, y su vida es algo horrible y sin sentido, puesto que toda ella es la espera de la muerte.

El talento de algunos artistas vanguardistas hace que sus obras no contengan tan sólo una representación negativa de la realidad burguesa contemporánea. En determinados casos se abren camino en ellas los principios humanistas, los motivos antifascistas. Pero si tomamos en su conjunto la creación de los modernistas, su contenido vital es tanto menor cuanto más prevalece en ella el juego subjetivista de las formas sobre la descripción veraz de la vida. Abstrayéndose de los problemas de la existencia, este juego ahoga la actividad social del hombre, dirige su atención hacia lo secundario y difumina lo esencial. Esto concierne en medida todavía mayor a las tendencias francamente decadentistas del arte burgués, en las que la evasión de la vida se convierte en medio de expresión de las ideas reaccionarias.

El arte francamente apologético ocupa un lugar hasta cierto punto modesto en la moderna sociedad burguesa. Hay motivos para considerar que hoy predomina otra tendencia: un peculiar "criticismo", o, mejor dicho, pseudocriticismo, pues es falso en sus premisas y en sus conclusiones. Este arte, repetimos, puede revelar, y realmente revela, ciertos aspectos negativos de la sociedad burguesa, presenta aspectos de la vida del hombre en un mundo inhumano, pero renuncia al análisis social, carece de historismo en la representación de la realidad contemporánea y, por ello, no rebasa las fronteras del pensamiento burgués ni conduce a la negación del régimen existente; en definitiva, su crítica encaja en la fórmula: "El mundo es horrible, mas no puede ser de otro modo". No darse cuenta de ello equivale a dejarse llevar por la apariencia de semejante arte, pasando por alto su auténtica esencia, a no descubrir su puesto en la vida de la sociedad actual.

Esta "filosofía de la vida" en el arte realista tiene como contrapeso la concepción humanista del individuo y de sus relaciones con el mundo, concepción que reafirma el triunfo de la vida, el profundo contenido y el alto sentido de la existencia humana. La película alemana *Desnudo entre los*

lobos, de B. Apitz y F. Baiar, describe el horror de un campo de concentración fascista, pero la estructura de sus ideas e imágenes refuta la filosofía de la desesperanza y de la falta de sentido de la vida, la filosofía de la irreversible soledad humana. En *Desnudo entre los lobos,* el espectador ve los hornos crematorios, los hombres tras las alambradas, los miembros de la SS crueles como fieras, el espantoso régimen interno de Oświęcim y de Buchenwald. Y, aunque en este filme la realidad se muestra mil veces más horrorosa que, por ejemplo, en las obras teatrales de Samuel Beckett, no hay en él ni asomos de desesperación. Los héroes de Apitz y Baiar, en circunstancias horripilantes, conservan su profunda fe en la victoria de la humanidad, e incluso en el momento de perecer, abandonan la vida invictos, moralmente victoriosos de sus verdugos.

Comprobamos, pues, que el modo de resolver el problema de la relación entre el arte y la realidad constituye la línea divisoria entre las interpretaciones materialista e idealista del arte. Al mismo tiempo, la idea vulgarmente materialista de identificar el arte y la realidad es extraña en máximo grado a la Estética marxista-leninista.

Las teorías materialistas vulgares, que se manifiestan en el arte como base teórica del naturalismo, no ven en la labor artística una reproducción creadora de la realidad, sino una repetición mecánica de fenómenos reales de la existencia, una simple copia de los mismos. Esta interpretación es de índole antiestética. Al considerar el arte como una mera repetición de fenómenos reales, se descarta su fondo ideológico, haciéndole perder su significación social.

El arte es una reproducción creadora de la realidad. Aunque esta tesis es el alfa y omega de la interpretación materialista del arte y el punto de arranque de la Estética marxista-leninista, no debemos circunscribirnos a ella. No basta reconocer la prioridad de la realidad respecto del arte; hay que dilucidar, asimismo, por qué el reflejo de los hechos reales en la conciencia humana implica la existencia de una forma de la conciencia social como el arte. Para ello es imprescindible analizar las peculiaridades específicas de las diversas formas de la conciencia social y determinar no sólo

aquellos rasgos que les son comunes, sino aquellos que las diferencian.

La diferencia más elemental entre las distintas formas de la conciencia social —y esto es muy fácil de comprobar— consiste en que cada una de ellas tiene su modo de reflejar la realidad. Pero, ¿por qué existen distintas formas del reflejo de la realidad en la conciencia del hombre y qué es lo que las origina? ¿Tienen, acaso, diverso contenido?

Algunas tendencias de la filosofía idealista explican la existencia de formas diversas en la vida espiritual invocando la diversidad de cualidades de la psique humana. Los kantianos, por ejemplo, citan cualidades psíquicas como el pensamiento, la imaginación, la voluntad, etcétera, asegurando que a ellas se debe, precisamente, la existencia de la ciencia, del arte, de la moral, etcétera; al pensamiento corresponde la ciencia (los conceptos); a la imaginación, el arte (las imágenes); a la voluntad, la moral (los principios morales), y así sucesivamente. En pos de Kant y del neokantiano Coleridge, los neohegelianos B. Croce y R. Collingwood ofrecen la misma explicación de las fuentes del arte. A su juicio, las profundas raíces de aquél se asientan precisamente en "la fantasía"[14] o en "la imaginación"[15]. Según estos razonamientos, la existencia de distintas formas de conciencia depende de las peculiaridades de la propia psique, de la propia conciencia del hombre, no de su vida real.

Aunque los materialistas del pasado discrepaban de semejantes tesis idealistas, no lograron, en virtud de su limitación histórica, ofrecer una solución propia a tan importante problema. Inclinábanse a pensar, que, recurriendo a distintas formas de reflejar la realidad, se agota lo específico de tales o cuales formas de la conciencia social. Tal criterio era progresista para su época, poseía un carácter materialista, ya que consideraba la realidad como fuente única de todas las formas de la conciencia social e iba dirigido contra la ruptura de dichas formas, propugnada por los idealistas. Sin

[14] B. Croce. *La Estética como ciencia de la expresión y como lingüística general.* Ed. en ruso, parte primera, Moscú, 1920, pág. 3.

[15] R. Collingwood. *Essays in the Philosophy of Art.* Bloomington, 1964, p. XII.

embargo, aquella posición no puede ser automáticamente adoptada por nosotros. En las publicaciones marxistas ha adquirido amplio reconocimiento la tesis de que el modo de reflejar la realidad no puede ser la única guía para diferenciar la ciencia, el arte, la moral, etcétera.

A nuestro juicio, la diversidad de las formas de la conciencia social ha sido engendrada, ante todo, por la variedad polifacética de la propia vida, en la cual se dan facetas, relaciones, condicionamientos y vínculos cuyo conocimiento supone distintos modos y distintas formas de reflejo.

Así, el objeto de la ideología política está constituido por la lucha de clases, las relaciones entre las clases, las fuerzas rectoras del desarrollo social, la esencia del Estado, el carácter y las formas del régimen estatal; el de la ideología jurídica, por las relaciones de propiedad, que representan, en primer término, la expresión jurídica de las relaciones económicas; el de la moral, por las relaciones entre el hombre y la sociedad, relaciones que se expresan en las normas de la conducta humana, refrendadas por la opinión pública y por la tradición, y el de la ciencia, por las leyes objetivas de los diversos sectores de la naturaleza y de la sociedad. Es fácil comprender que la tesis de que cualquier forma de la conciencia social y su modo de reflejar la vida se explican por la existencia, en el mundo objetivo, de una esfera especial de fenómenos que constituyen el objeto principal de sus intereses es en plena medida aplicable al arte.

Naturalmente, el problema del objeto del arte en la historia de las doctrinas estéticas fue planteado principalmente por aquellas corrientes que lo vinculaban a la realidad objetiva y buscaban en ella los fenómenos que se convierten en objeto de su reproducción artística.

El problema del objeto del arte ni siquiera se ha planteado, en muchos casos, ante la Estética idealista, que separa el arte de la vida. No puede plantearse tal problema ante una Estética para la cual el arte representa un juego de formas puras, una construcción autónoma carente de contenido objetual. Tampoco puede plantearse ante las modernas teorías formalistas, que consideran el arte como una actividad sin sentido. Según la aguda observación del famoso escritor

francés Louis Aragon, los pintores formalistas parecen competir en la creación de un arte que no hable de nada. El objeto del arte y el arte sin objeto, al que presta su apoyo la Estética formalista, son conceptos incompatibles. Sin embargo, lo expuesto más arriba requiere puntualización, por lo menos en dos sentidos.

En primer término, al afirmar que ha sido la Estética materialista la que ha manifestado mayor interés por estudiar el objeto del arte, no negamos, en modo alguno, el hecho notorio de que también ciertas corrientes de la Estética idealista se interesaron por el problema como lo hicieron, por ejemplo, Platón, en la filosofía antigua, y Hegel en nuestros tiempos. Pero en la Estética idealista, el objeto del arte no se infiere de la riqueza real del mundo objetivo, sino de la propia vida espiritual. Esto se refiere también a aquellas tendencias de la Estética idealista que veían el objeto del arte en los fenómenos de la realidad sensorialmente concebida, ya que esta última aparecía como fruto y objetivación de un principio ideal.

En segundo lugar, cuando decimos que el arte sin objeto y el objeto del arte son incompatibles, admitimos, por supuesto, que se incurre en este caso en cierta confusión de conceptos. Veamos en qué sentido. Ese tipo de arte carece de objeto no en el sentido filosófico ni en el estético, puesto que es notorio que también el arte sin objeto representa un reflejo de la realidad, aunque monstruoso y deformado hasta lo irreconocible. Carece de objeto más que nada, en el sentido habitual o, por lo menos, en el de la investigación artística: su falta de objeto estriba en que renuncia, por principio, a la representación objetual. ¿Por qué, pues, permitimos conscientemente semejante confusión? Porque la Estética formalista, que se presenta como cimiento "teórico" de semejante arte, convierte este concepto teórico en una categoría estética general, cuyo sentido reside en la renuncia a reconocer la fuente objetiva y el objeto de la creación artística.

Al poner de manifiesto el objeto del arte, la Estética materialista cumple a un tiempo dos funciones: por una parte facilita armas para combatir las teorías formalistas y el

mundo deshumanizado del arte antirrealista, y, por otra, orienta metodológicamente la labor práctica del arte realista. Ya hemos consignado que el arte, en la realidad multifacética, se interesa sobre todo por el destino de los hombres, sus caracteres y sus relaciones. Esto es lo esencial en el objeto del arte, aunque no se limita a ello.

No existen límites a los que deba atenerse el artista al representar la realidad. El arte representa todo lo accesible a la percepción estética; pero el medio en que el hombre vive, las cosas que le circundan y la naturaleza se representan en el arte en conexión con el hombre, cuya esencia contribuyen a revelar, adquiriendo una especie de rasgos humanizados.

Una naturaleza muerta provoca en el espectador reflexiones acerca del hombre vivo. Percibe ése, como una parte de su existencia, la brillante representación de las cosas o, la lisa superficie de un cristal o la factura material de un mantel. En las naturalezas muertas, los objetos aparecen como humanizados, llevan el sello de necesidades humanas, suscitan sensaciones humanas y expresan la actitud del hombre frente a la realidad. En última instancia cualquier estampa de la vida recreada por el arte en cualquiera de sus aspectos o géneros, siempre guarda relación directa o indirecta, mediata o inmediata, con la expresión de un determinado contenido humano. Cuando Jorge Sand proclamó: "El libro es un hombre o no es nada", no se refería al objeto principal de la literatura, sino al de todo arte en general.

Observemos, en primer término, un hecho externo elemental. El hombre aparece como objeto fundamental del arte ya en un sentido puramente cuantitativo: la absoluta mayoría de las obras artísticas están consagradas a la representación directa de la vida humana. Lo importante, empero, no es este hecho de por sí. Lo es mucho más tener en cuenta que el hombre aparece también como objeto esencial y decisivo del reflejo en el arte, sean cuales fueren las escenas que éste representa directamente.

No debe confundirse la representación directa con la esencia real del fenómeno expuesto en una obra artística. En cualquier fábula, pongamos por caso, suelen exponerse cos-

tumbres y actos de fieras o de animales en general, pero hasta los niños son capaces de ver en la alegoría, a que recurre el fabulista, costumbres y caracteres humanos.

No es la naturaleza de por sí la que atrae al artista y al espectador. En la representación de cuadros del mundo natural, el arte expresa siempre determinados sentimientos o estados anímicos del hombre y suscita reflexiones acerca de la vida humana. Mijaíl Prishvin, inspirado cantor de la naturaleza rusa y maestro excelente del paisaje en la literatura, expuso esta idea de manera magistral: "He encontrado mi ocupación favorita: buscar y descubrir en la naturaleza las hermosas facetas del alma humana". Tales palabras expresan exactamente la misión principal de la pintura del paisaje y de la naturaleza muerta, así como la de cualquier tipo de arte que represente lo natural.

Aún sin proponerse de manera especial llegar a conocer la vida de la naturaleza, el arte puede comunicar al lector o al espectador algunos datos acerca de ella, puede proporcionarle una idea acertada sobre la naturaleza misma. De igual manera, puede ofrecer datos incluso acerca de la tecnología de la producción o de las piezas de que constan las máquinas. Ahora bien, en el arte todo ello es elemento accesorio. Y, lo repetimos una vez más, no debemos incurrir en la mezquina pedantería de limitar el objeto del arte al hombre y a su mundo interno. La acertada fórmula: "El objeto del arte es, ante todo, el hombre", no debe atenazar al artista, pues hay ocasiones en que, invocando esta fórmula, parece como si se le relevara de la obligación de conocer y de representar concretamente el medio en que habita el hombre. La representación veraz del medio, de las circunstancias y de las condiciones de existencia es tildada, en tales casos, punto menos que de naturalismo que impide resolver lo principal del arte: poner de manifiesto el mundo interno del hombre. Hay, incluso, teóricos propensos a sostener que el arte no sólo no debe representar las condiciones del medio existencial del hombre, sino que no puede hacerlo, pues carece para ello de la capacidad necesaria. Es imposible aceptar semejante afirmación. Difícilmente será acertado establecer la siguiente delimitación: la ciencia investiga la rea-

lidad, el arte comprende al hombre. Tanto la ciencia como el arte llegan a comprender la realidad y al hombre. El objeto del arte no es tan sólo el hombre, sino la realidad toda, vista a la luz de las tareas de los objetivos de su captación estética.

Pero entonces surge una pregunta: ¿en qué se diferencian el objeto del arte y el de las ciencias sociales? Tengamos presente que la naturaleza social del hombre en sus más diversas manifestaciones no es únicamente objeto del arte, sino también del conocimiento científico.

Constituyen el objeto de las ciencias sociales las leyes de la vida social, con la particularidad de que cada ciencia social concreta se ocupa del conocimiento de los grupos de leyes que actúan en determinadas esferas de la vida de la sociedad. Las ciencias sociales estudian la vida de la sociedad de modo diferenciado, separando sus facetas integrantes. Ahora bien, lo característico del arte es la integridad de la reproducción de la existencia humana; el arte representa a los hombres en el conjunto de sus relaciones y de los diversos aspectos de su vida, en las más distintas esferas de su actividad. Podría objetarse que no todas las ciencias sociales estudian la vida de la sociedad de manera diferenciada. A diferencia de las ciencias sociales particulares, el materialismo dialéctico no se interesa por facetas aisladas de la vida de la sociedad; el objeto de su investigación es la sociedad como un todo único. Sin embargo, el objeto del arte y el de la sociología marxista —el materialismo histórico— constituyen aspectos distintos o, hablando más propiamente, niveles distintos de la realidad social.

El objeto del materialismo histórico son las leyes más generales de la historia, que revelan la esencia del proceso social, y se expresan en forma de definiciones abstractas. El arte, en cambio, no se interesa simplemente por la esencia del fenómeno social, sino por el descubrimiento de esta esencia en cuadros concretos de la vida, en caracteres concretos, distintivos de la personalidad humana en el medio social en que ésta vive. Por otra parte, el arte refleja los fenómenos de la realidad en su peculiaridad estética, lo cual significa que refleja los fenómenos vitales apreciándolos como

hermosos o feos, como nobles o viles, como trágicos o cómicos. Las manifestaciones de la vida reciben en el arte una valoración ideológico-estética[16].

3. El arte y el conocimiento

Los clásicos del marxismo-leninismo tenían en alto aprecio —y en reiteradas ocasiones lo pusieron de manifiesto— las posibilidades cognoscitivas del arte y su papel para enriquecer el conocimiento humano de la vida. En este sentido Marx se remitía con agrado a la observación de Balzac que se clamaba a sí mismo doctor en ciencias sociales. Así conviene interpretar también la célebre observación de Engels sobre el contenido cognoscitivo de la *Comedia humana,* cuya lectura le permitió comprender la sociedad de la época, incluso en sus pormenores económicos, mejor que las obras específicas de economistas y estadistas. Marx valoraba igualmente a Dickens, a Thackeray y a Charlotte Bronte, novelistas ingleses del siglo XIX, por considerar que sus libros contenían más verdades político-sociales que las obras de los políticos, historiadores o etnógrafos de aquel tiempo. La superioridad de Balzac y de los novelistas ingleses —como, asimismo, la de todo el arte progresista en su conjunto— sobre las ciencias históricas del pasado se debía, en cierto modo, a que el pensamiento político social, hasta el momento de la aparición del marxismo, se apoyaba en la interpretación idealista de la historia, circunstancia que le impedía penetrar en la esencia del proceso histórico, mientras que el arte,

---

[16] La mayoría de los estetas y críticos de arte marxistas comparten este punto de vista. Pero algunos investigadores mantienen el criterio de que la distinción principal entre el arte y otras formas de la conciencia social se manifiesta únicamente en la forma figurada del reflejo. De ahí que rechacen el propio planteamiento del problema del objeto específico del arte. Empero, sin reconocer la existencia de este objeto especial, sin saber en qué consiste la legitimidad histórica de la existencia del arte, es imposible comprender su necesidad como forma de la conciencia, como expresión de la actitud ideológico-estética del hombre hacia la realidad, no sustituible por ninguna otra forma de la conciencia social.

por su propio carácter de reproducción integral de la vida y por su representación veraz y realista, penetraba profundamente y con certeza en la índole de las relaciones sociales.

Evidentemente, no todas las ramas del arte presentan un cuadro idéntico de la vida. En la cognición de esta última, cada tipo de arte tiene su peculiaridad. Hay tipos de arte en que se manifiesta con mayor fuerza el principio cognoscitivo, y hay otros en que se destaca la primigenia base laboral de la obra artística, la creación de objetos utilitarios artísticamente concebidos. No hay duda, por ejemplo, de que la literatura corresponde al primer tipo de artes, y el arte aplicado o la arquitectura, al segundo. Estas diferencias son sobremanera importantes. Ignorar lo específico de los diversos tipos de arte, confundir, por ejemplo, la naturaleza de la pintura y de las artes aplicadas entraña el riesgo de una adulteración esencial en el análisis estético del arte. Mas, al mismo tiempo, es erróneo elevar al rango de absolutas las diferencias indicadas más arriba, ya que todos los tipos de arte son formas específicas de expresión de la cultura artística. Hasta los que carecen de aplicación utilitaria inmediata desempeñan cierto papel en el conocimiento de la realidad. Es evidente, por ejemplo, que, en lo que a esto respecta, la música se diferencia de la literatura. Por supuesto, la música no puede revelar las relaciones económicas ni mostrar las condiciones de vida de la gente. Sin embargo, un filósofo francés dijo que si él hubiera sido ministro de Asuntos Exteriores, la música de Músorgski le habría ayudado a comprender el contenido de los informes del embajador francés en Petersburgo. Y esto porque la música puede expresar el espíritu y las costumbres de un pueblo, sus emociones y sus sueños, fruto de un determinado sistema de vida.

Stefan Zweig afirmó en cierta ocasión que si la civilización se derrumbara repentinamente, desapareciendo todos los monumentos de la cultura, los libros, las fotografías y los documentos, pero sobrevivieran los grabados y dibujos de Franz Masereel, por ellos cabría establecer cómo vivían los hombres de nuestra época y percibir el hálito de la existencia del siglo XX.

No hemos mencionado por casualidad la música y el arte gráfico. Naturalmente, la realidad, con sus múltiples vínculos y condicionamientos, se nos muestra en ramas del arte tan intelectuales como la literatura, el teatro o el cine con plenitud y extensión mucho mayores que en algunos otros tipos de creación artística. Pero ello no significa, de ningún modo, que no es el arte en su conjunto el que adquiere una importancia cognoscitiva sino algunas de sus ramas aisladas.

Las funciones cognoscitivas son inherentes a todas las artes, pero los conocimientos que nos proporciona cada una de ellas abarcan una esfera determinada y concreta de fenómenos de la vida y se expresan en su forma específica. Así, el conocimiento de la vida que nos proporciona la música corresponde principalmente a la esfera emocional, como si no constituyera un arte intelectual y, en este sentido, estuviera por debajo de otros tipos de creación artística. Lejos de ello, la emotividad musical constituye una de las esferas más altas de la vida intelectual del hombre.

Como quiera que el arte constituye un conocimiento del mundo, está emparentado con la ciencia. Pese a todas las diferencias existentes entre estas dos formas de la conciencia social, el arte, igual que la ciencia, abrevia "las experiencias de una vida efímera" y ensancha el horizonte del hombre, facilita conocimientos multifacéticos sobre el carácter de la vida de las gentes en diversas épocas y en países distintos, revela la esencia de los fenómenos vitales y descubre en ellos facetas que, en la habitual experiencia de la vida, no son accesibles a cualquiera. El arte es siempre un descubrimiento. Incluso en fenómenos de la vida ampliamente conocidos, descubre facetas que permiten hallar algo extraordinario en lo ordinario, y viceversa.

El objeto y la forma del conocimiento de la vida en el arte se diferencian del objeto y la forma del conocimiento en la ciencia, mas no por ello ha de entenderse que los conocimientos proporcionados por ésta y por aquél son opuestos. Nos parece inaceptable y metodológicamente desacertada la tesis de quienes sostienen que "la objetividad científica y la objetividad artística encierran sentidos opuestos", como escribe el esteta suizo Robert Hainard en su artículo *La cien-*

cia y el arte[17]. A modo de demostración, el autor se remite a Shakespeare y afirma que, leyendo cualquiera de sus obras, el lector extrae conocimientos menos profundos y menos completos acerca de la época en que transcurre la acción que los que le proporcionan las investigaciones científicas correspondientes. Cierto que las tragedias de Shakespeare no brindan ni pueden brindar aquellos conocimientos que cabe extraer de un manual de Historia, mas tampoco en este manual puede uno encontrar los conocimientos que encierran *Hamlet* o *El rey Lear.*

No, el arte, a diferencia de la ciencia histórica, no expone los hechos de la historia cronológicamente ni observa siempre la fidelidad documental, ni formula las leyes que figuran en la base de estos acontecimientos históricos. Pero tampoco la ciencia histórica está en condiciones de descubrir la suerte de un pueblo revelando el destino individual de una persona, digamos, descubrir los destinos de la sociedad inglesa a través de la vida de Hamlet o de Lear y plantear a la vez un gran número de problemas concernientes a la humanidad entera con la fuerza que lo hace Shakespeare.

El crítico teatral norteamericano Howard Taubman escribía en una crónica sobre *El jardín de los cerezos,* representado en Nueva York por el Teatro de Arte de Moscú en 1962: "Tenemos ante nosotros *El jardín de los cerezos.* Acaba de ser trasplantado a la escena desde el mundo en que vivió Chéjov, quien supo explicar mejor que cualquier docto historiador por qué cambió radicalmente aquel mundo".

"Mejor que cualquier docto historiador". Nos hallamos ante el otro extremo. La verdad no consiste tan sólo en que los fenómenos de la vida, que el arte es incapaz de revelar, sean conocidos por la ciencia; el artista nos estremece a menudo con una profunda comprensión de fenómenos en los que el científico es incapaz de penetrar. En este sentido, Taubman llevaba razón: Chéjov explicaba el mundo de tal manera, que el historiador no podía hacerlo. En nuestra época en que tanto se admira el poderío de la ciencia, resultan

---

[17] R. Hainard. *Science et art.* "Dialectica", 1960, vol. 14, N° 2/3, p. 189.

harto significativas las declaraciones de científicos eminentísimos: el cuadro universal del mundo no puede ser reproducido tan solo con los medios de la ciencia ni con la sola ayuda del arte; ciencia y arte se complementan y no son intercambiables. El ilustre físico soviético E. Feinberg ha dicho que "la literatura y el arte, en su conjunto, constituyen un sutilísimo y sapientísimo instrumento de la humanidad, capaz de captar lo que se les pasa por alto a grandes filósofos y de comprender y explicar lo que no puede comprender ni explicar racionalmente ninguna ciencia..."

De lo dicho se desprende que el arte y la ciencia aparecen como dos aspectos distintos de la actividad cognoscitiva. No podemos admitir que la transmisión de conocimientos no represente una función objetiva cardinal del arte. El famoso físico alemán Max Born escribió: "En 1921 estaba yo convencido —y compartían mi convicción la mayor parte de mis colegas— de que... el método científico era preferible a otros medios, más subjetivos, de formación de un cuadro del mundo: la filosofía o la poesía... Ahora considero un autoengaño mi antigua fe en la superioridad de la ciencia sobre las restantes formas del pensamiento humano".

Ignorar el valor cognoscitivo del arte acarrea inevitablemente la negación de otra de sus funciones: la ideológico-educativa[18]. Apoyándonos en las tesis básicas de la Estética marxista-leninista, según las cuales el reconocimiento del

---

[18] Para descubrir la naturaleza del conocimiento artístico es imprescindible observar, por lo menos, dos premisas. En primer lugar, admitir cierta comunidad entre el conocimiento artístico y el científico, ya que no es admisible absolutizar las diferencias entre ellos. Nada tiene de extraño, por tanto, que las obras de arte contengan a veces enigmas y descubrimientos que pertenecen directamente a la ciencia. Y, en segundo lugar, tener en cuenta lo específico del conocimiento artístico, su diferencia del conocimiento científico no por su lenguaje, ni por sus medios expresivos, ni por la profundidad de su penetración, sino por su objeto y por su contenido. Esta última circunstancia es la que los adversarios de la concepción gnoseológica suelen ignorar, aunque no se limitan a ignorarla, ya que la ignorancia de este hecho alcanza categoría de argumento contra el contenido gnoseológico del arte. Es de suma trascendencia, dada la similitud del arte y la ciencia, partir de la tesis de que aquél no investiga el mismo terreno

contenido y del valor cognoscitivos del arte es una consecuencia directa y lógica de la aplicación de la teoría del reflejo al análisis de la naturaleza del arte, debemos tener en cuenta que el problema gnoseológico se ha convertido en uno de los principales objetos de la lucha ideológica en el terreno de la Estética.

Algunos "marxistas" actuales combaten la concepción gnoseológica en la esfera de la Estética so pretexto de que la problemática gnoseológica es una estratificación ajena al marxismo, a cuya naturaleza no corresponde. A lo largo de los últimos años, la crítica de la concepción gnoseológica del arte ha pasado a ocupar un sitio destacado en las publicaciones revisionistas, particularmente en numerosas intervencio-

---

que ésta, pues son otros sus objetivos y sus tareas, circunstancia que no siempre se toma en consideración.

Citaremos como ejemplo el artículo de G. Vólkov *Tres semblantes de la cultura,* repleto de valiosos datos concretos y de observaciones serias. El autor considera el arte, la filosofía y la ciencia como tres grados de la actividad cognoscitiva del hombre. A juicio de Vólkov, el arte actúa como peculiar patrulla de exploración cognoscitiva, haciendo vaticinios y conjeturas; la filosofía confiere a estas previsiones carácter de hipótesis y de teorías; y la ciencia transforma dichas hipótesis en conocimientos fundamentales. "Sabido es que las ciencias exactas crean un proyecto para el desarrollo de la técnica y de la tecnología, abriendo nuevos caminos y nuevas posibilidades para la transformación práctica del mundo. Pero los descubrimientos teóricos en el ámbito de las ciencias naturales son vaticinados, a menudo, por hipótesis y construcciones filosóficas y especulativas. En cambio, la filosofía —desde el punto de vista de una amplia perspectiva histórica— se limita a seguir al arte en la asimilación de nuevas formas de cognición del mundo, de nuevas facetas, de nuevos campos visuales, de nuevos procedimientos de pensar". (*Novi Mir,* 1972, pág. 194.)

Vólkov planteó el problema de las posibilidades del arte, pero, a mi entender, lo resolvió unilateralmente. Sin entrar en el análisis de la concepción del artículo en su conjunto, pensemos en la suerte que correría el arte si éste, comparado con la filosofía y la ciencia, representase tan sólo un grado anterior y, esencialmente, menos perfecto, del conocimiento. De ser así, ¿por qué siguen existiendo, en su estado primigenio, obras de arte después de que su contenido gnoseológico ha adquirido una expresión más fiel y exacta en la ciencia? ¿No será porque el arte se distingue de la ciencia no por el grado ni por el simple carácter del conocimiento, sino porque encierra un cierto contenido que no tienen ni la filosofía ni la ciencia?

nes de Roger Garaudy. Fue precisamente Garaudy quien sostuvo que para fundamentar la Estética contemporánea era imprescindible, ante todo, "desembarazar" el marxismo de la interpretación gnoseológica de la esencia del arte. Garaudy contraponía la creación al reflejo, veía en el arte tan sólo la labor creadora, considerando al artista un mero proyectista y constructor. Por supuesto, la inspiración artística constituye una principalísima función del gran arte realista, y siempre fue propia de la labor creadora de todo artista eminente. Pero el marxismo nunca ha opuesto el conocimiento artístico a la activa intervención del arte en la vida; por el contrario, en la fundamentación de su indisoluble unidad se encuentra una de las principales tesis de la Estética marxista-leninista.

Ciertos autores marxistas admiten que existe en el arte un contenido gnoseológico, aunque no ven en éste lo específico de aquél. Por regla general, nos encontramos con semejante tesis en cualquier obra marxista cuyo autor considere el arte, en primer término, como un fenómeno ideológico, como una forma específica de la relación creadora y activa del hombre con el mundo. Naturalmente, la sola interpretación gnoseológica no basta para explicar el arte. El contenido cognoscitivo del arte no existe fuera de su naturaleza creadora, pero aún en menor medida puede descubrirse la esencia creadora del arte al margen de sus posibilidades gnoseológicas. El arte es multifacético, pero precisamente su aspecto gnoseológico es el que encierra en sí la posibilidad de que se manifiesten todos sus demás facetas y principios. Por eso es de esencial importancia el hecho de que, en el marco de cualquier concepción materialista, no podamos dejar de interpretar el arte como conocimiento artístico. La renuncia a semejante interpretación es grávida de serias consecuencias.

Sabido es que fue precisamente en esta renuncia donde se manifestó en un principio el carácter profundamente erróneo y revisionista de las concepciones de Garaudy y de Fischer. Son las obras de Garaudy las que plantean con mayor claridad la artificiosa y rebuscada alternativa, a que nos referimos antes, de si es el arte una forma de la conciencia

social o una actividad creadora, un reflejo de la vida o la creación de una nueva realidad, un tipo del conocimiento o una especie de trabajo. Al hacer caso omiso de la naturaleza multifacética del arte, al insistir en la concepción del arte tan sólo como una labor creadora, Garaudy se libera de la necesidad de descubrir la esencia y el sentido sociales de la creación artística. El arte —escribía ya en 1964— "es una forma de trabajo, pero de ningún modo una forma de conocimiento"[19]. A su entender, el arte encierra cierto elemento cognoscitivo precisamente como forma de trabajo o, dicho de otro modo, existe en él un contenido cognoscitivo tan sólo en la medida en que lo exige la actividad artística laboral. En la concepción de Garaudy, la tendencia unilateral hacia el aspecto de la esencia de trabajo (o creadora) del arte va acompañada de la renuncia a aplicar el principio de la teoría leninista del reflejo al análisis de la naturaleza de la creación artística en su conjunto.

En cuanto a la Estética idealista contemporánea, su defecto metodológico (en la resolución del problema gnoseológico) no suele consistir simplemente en negar el valor cognoscitivo del arte. Hay dos tendencias, la primera de las cuales consiste, realmente, en rechazar de plano el aspecto gnoseológico del arte. La segunda, por el contrario, considera el arte poco menos que como única forma del conocimiento de la vida. Substancialmente, son variedades de una sola metodología anticientífica. Por ejemplo, el filósofo neotomista francés Jacques Maritain estima que la tendencia a acentuar el principio cognoscitivo en el arte conduce a la destrucción del mismo. "Está claro —dice Maritain— que si el arte fuera un medio de conocimiento se hallaría muy por debajo de la Geometría". La misma posición adoptan el esteta alemán N. Hartmann, creador de la llamada "ontología crítica", el eminente crítico inglés Y. Richards, autor de la concepción semántica del arte, el célebre esteta norteamericano J. Feibleman, que analiza el arte desde el punto de vista del behaviorismo y algunos otros.

---

[19] R. Garaudy. *Reflexiones sobre el realismo y sus límites.* "Literatura extranjera", 1964, N° 4.

Con este antignoseologismo por principio, convive un tipo especial de gnoseologismo que, convencionalmente, podemos denominar negativo. Tal punto de vista ha encontrado su expresión en la filosofía y en la estética del intuitivismo, que no niega valor cognoscitivo al arte, sino a la ciencia. Los intuitivistas han declarado insolvente el pensamiento racionalista; fracasada, la razón; y la ciencia, incapaz de penetrar en la naturaleza del mundo circundante y en la esencia del hombre. Según ellos, el arte está llamado a convertirse poco menos que en el instrumento auténtico para el conocimiento de la vida gracias a la especial inspiración mística del artista. La intuición artística, según los intuitivistas, adquiere ventajas colosales sobre la abstracción científica: no tiende a penetrar en las leyes generales, sino a expresar lo individual, que es, en definitiva para esta teoría, el objetivo final del conocimiento.

Desde luego, ambas tendencias son metafísicas: entienden la ciencia y el arte no como dos formas cualitativamente distintas de la actividad cognoscitiva, sino como dos fenómenos no correlacionables por principio. De ahí que también su correlación se presente como una alternativa: sólo la ciencia o sólo el arte puede tener valor cognoscitivo.

A la luz de lo expuesto resulta evidente que la concepción de Garaudy se distingue por la mezcla ecléctica de las tendencias citadas. Siguiendo a muchos y defendiendo su posición antignoseológica, Garaudy ha dicho que para comprender una determinada época no recurrimos a las obras de arte, sino a las investigaciones históricas, añadiendo que ni siquiera la más genial producción artística proporciona los conocimientos que pueden extraerse de un tratado histórico. Garaudy contrapone el mito al conocimiento, sostiene que el artífice actúa como creador de mitos y como profeta, en lo cual consiste, a su juicio, la esencia del arte sublime; y con ello se reintegra a la teoría de la autoexpresión en la peor de sus variedades. Afirma que a la pregunta: "¿Qué representa un cuadro?", sólo cabe dar una respuesta: "Representa a su creador".

"La concepción del arte como creador de mitos no ha sido ideada por Garaudy ni ha alcanzado en sus trabajos ni

siquiera una elaboración original. Al considerar toda gran obra artística como un mito y al ver su sentido en la facultad de asomarse simbólicamente al futuro, Garaudy no hace sino repetir los archiconocidos conceptos de E. Cassirer y de S. Langer.

Naturalmente, en la historia del conocimiento los mitos tuvieron no sólo un valor negativo, sino también, en cierto modo, positivo, según afirmó con acierto T. Pávlov. Pero también coincidimos plenamente con este filósofo marxista búlgaro en que la suplantación de la idea artística —imagen subjetiva del mundo objetivo— por la creación de mitos conduce al fenomenologismo y a otras corrientes idealistas que reducen el proceso del conocimiento a la autocontemplación del sujeto, a un acto de conciencia "pura".

En 1958, cuando todavía era marxista, Ernst Fischer escribió su artículo *Mistificación de la realidad,* en el que calificó de "suciedad terminológica" la tentativa de tildar de mito la distinción de las peculiaridades de lo general en lo particular. "Siguiendo por ese camino —escribía Fischer— se puede dar categoría de mito a *Hamlet* y a *El rey Lear,* a *Fausto* y a la *Comedia humana,* a *Resurrección* de Tolstói y a *La madre* de Gorki. Y conseguir únicamente que el concepto de mito pierda toda precisión y se funda con el concepto de esencia"[20]. Sin embargo, a comienzos de los años sesenta, Fischer empezó a ver en la creación de mitos una función esencial, e incluso decisiva para algunas épocas, de la creación artística. Hacemos hincapié: el auténtico sentido y el fondo real de los esfuerzos de Fischer y de Garaudy en su propaganda de las concepciones míticas reside en la ruptura con la teoría del reflejo y, por consiguiente, con el realismo en el arte.

Estas concepciones reflejan, incluso, el miedo ante la historia, ante el progreso histórico y ante los cataclismos revolucionarios: cultivan el misticismo y el alejamiento de los problemas candentes de la vida social hacia el mundo de la fantasía y del subconsciente.

---

[20] E. Fischer. *Die Mistifikation der Wirklichkeit.* "Sinn und Form", 1958, Hf. I, S. 84.

La ola antimarxista de desgnoseologización del arte está orgánicamente vinculada al fenómeno de la desideologización: una y otro se asientan en la negación de la tesis fundamental de la Estética marxista-leninista, según la cual la naturaleza social del arte se halla indisolublemente vinculada a sus funciones ideológicas.

4. El arte y la ideología

El crítico inglés Kenneth Tynan, en un elogioso comentario al libro de Fischer *La necesidad del Arte*, dijo que el marxismo necesitaba desde hacía tiempo "su Aristóteles" y que era justamente Fischer quien podía cumplir la misión de peculiar reformador de la teoría marxista. Como es lógico, cabe preguntar: ¿por qué alabó Tynan de tal manera a Fischer, y qué "méritos" de éste le indujeron a conferirle tan alto rango? Fischer mereció el reconocimiento de los teóricos burgueses a partir del momento en que se convirtió en uno de los más recalcitrantes propagandistas de la desideologización de las diversas esferas de la vida espiritual de la sociedad, y especialmente del arte. Ya en 1964, en su artículo *El marxismo y la ideología*, y, posteriormente, en su principal libro sobre Estética, *El arte y la coexistencia*, propugnó la necesidad de contraponer conceptos como "ideología" e "idea". En las ideas, según él, se expresa el movimiento real de la vida, mientras que las ideologías representan moldes petrificados o estereotipos espirituales al servicio de las clases dominantes. Por eso —declara Fischer—, para ser marxista no hay que "emparedarse" en la ideología, y no es admisible que se apliquen al arte conceptos apreciativos como "revisionismo", "dogmatismo", "decadentismo", "burguesismo", etcétera. Sólo cabe una alternativa: lo verdadero y lo falso. Para descifrar el sentido de este último dilema, Fischer afirma que la ideología actúa siempre como una conciencia mistificada, falsa, mientras que el marxismo es una ciencia tendente a alcanzar la verdad. La unión de conceptos como "marxismo" e "ideología" —arguye el autor más adelante— equivale a unir los componentes "ciencia y utopía"; de ahí que sea necesario desembarazar el marxismo

de estratificaciones utópicas, o sea, de la ideología. El marxismo es una ciencia, no una ideología; y por eso son incompatibles los conceptos del encabezamiento de su artículo mencionado más arriba.

Fischer no puede ignorar que Marx y Engels nunca consideraron unívoco el concepto "ideología", y el propio Fischer lo hace constar en sus trabajos. Es notorio que Marx y Engels, en algunas de sus obras realmente consideraban la ideología como una conciencia equívoca y nebulosa, refiriéndose a sus construcciones especulativas, pero esto no guarda relación alguna con la ideología socialista como expresión científica de los intereses vitales de la clase obrera. Lo inconciliable de las ideologías burguesa y socialista, su radical antagonismo, puede expresarse, en cierto sentido, como una manifestación de diametral contraste entre la conciencia ilusoria y la verídica. De ahí que la desideologización de la cultura espiritual, en esencia exponente de una capitulación ideológica, sólo pueda explicarse como una renuncia consciente a la interpretación marxista-leninista de la ideología y como una posición revisionista de Fischer.

Desde el punto de vista de este último, el arte, al igual que la ciencia y la filosofía, experimenta, en cierto modo, la influencia de la ideología, influencia que siempre resulta, empero, negativa, dañina y destructora para los valores artísticos y científicos. Fischer ve el contenido real del arte y de la ciencia en el hecho de que éstos no representan formas ideológicas, sino que por el contrario, constituyen una rebelión de la realidad contra una conciencia falsa. Todo artista genuino es siempre un guerrillero que batalla contra la realidad existente y mantiene una postura crítica respecto de ella. Estas disquisiciones generales de Fischer —abstractas en apariencia— se combinan con juicios sumamente concretos, de carácter antisocialista y antisoviético. En su libro *El arte y la coexistencia,* Fischer suele hablar entusiásticamente del País de los Soviets, de la Revolución de Octubre de 1917 y de su influjo sobre el curso de la historia universal. Mas también defiende tesoneramente la falsa idea de la irregularidad histórica de la revolución rusa que, según él, no se llevó a cabo en virtud de una necesidad objetiva, sino

a consecuencia de motivos subjetivos y fortuitos. Por esto, a su entender, la revolución socialista no ha resuelto en Rusia las tareas propias de la transformación socialista y, en primer término, el problema del hombre. De ahí que, según Fischer, la misión principal del arte es idéntica en los países capitalistas y en los socialistas: descubrir la alienación, luchar contra las condiciones inhumanas de la vida, humanizar las relaciones sociales.

Las obras de Fischer, como las de Garaudy, abundan en declaraciones sobre el papel del arte en los conflictos ideológicos de nuestra época; mas estas afirmaciones declaratorias resultan carentes de sentido, ya que sus autores "desembarazan" de fondo ideológico el propio arte. Al decir de Fischer, el arte y la ciencia contribuyen a aproximar a los hombres y a los pueblos, a diferencia de los factores ideológicos, que los desunen. El objetivo del arte y de la ciencia no es el de contraponer las diversas fuerzas sociales, sino el de integrarlas. Hablando de casos concretos, Fischer observa que Bertolt Brecht no ha entrado en la historia como portador de una ideología determinada, sino como excelente poeta. La participación del arte en la solución de los grandes problemas de nuestra época deberá consistir en expresar la comunidad dimanante de la interacción de todas las clases, de todas las naciones y de todos los sistemas sociales. Por consiguiente, la posición del "marxista" Fischer no se diferencia en nada de los principios metodológicos básicos de la investigación literaria y artística burguesa.

La tesis de que, en cualquier sociedad clasista, el arte actúa como portador de una ideología es la piedra angular de la concepción marxista-leninista del arte. Tal enfoque permite realizar la unión orgánica de los aspectos gnoseológico y sociológico del análisis de la conciencia social, unión que es inherente al marxismo.

Para caracterizar la esencia social del arte se requiere no sólo la previa investigación del objeto del reflejo y de los procedimientos de reflejarlo (aspecto gnoseológico), sino también el descubrimiento del papel y lugar del arte en la vida social, del contenido de los intereses y necesidades sociales a los que están vinculadas su existencia y la direc-

ción de su desarrollo, es decir, la apreciación social, clasista, del arte (aspecto sociológico). El estudio de la naturaleza del arte en el aspecto sociológico y su caracterización como portador de una ideología determinada se complementan sustancialmente por la revelación de su esencia en el plano gnoseológico como reflejo de la vida social mediante la fundamentación del papel activo del sujeto del reflejo en el proceso de la creación artística. Esta combinación se refleja en el análisis axiológico del arte.

Lenin veía la fuerza del marxismo en el hecho de que en él se combinan maravillosamente la objetividad serena y la pasión revolucionaria. Esta es una tesis de importancia metodológica aplicable también a la concepción axiológica del arte, que sólo puede ser fecunda a condición de que no la opongamos a la gnoseológica, y la tomemos, por el contrario, como punto de arranque para el reconocimiento de la unidad orgánica del conocimiento y de la apreciación.

Los clásicos del marxismo-leninismo siempre vieron el arte como un valor de creación, y al analizar las obras concretas, ponían de manifiesto la apreciación ideológico-estética de los fenómenos representados en ellas. La combinación de los conceptos "espejo" y "revolución rusa" en el famoso artículo de Lenin *León Tolstói como espejo de la revolución rusa* contiene ya un elemento axiológico. Al definir la obra del eximio escritor como reflejo de las facetas más características de la vida de Rusia, Lenin destacaba, con ello, el carácter axiológico del arte de Tolstói, y formulaba acerca de él un juicio de valor[21].

Los valores son fines e ideales de los hombres. En una sociedad clasista, el arte expresa valores espirituales y estéticos que facilitan la comprensión del sentido de comunidad y de la unidad de intereses de determinadas clases. El arte refleja la realidad a través del prisma de los intereses

---

[21] El elemento axiológico, como parte integrante de la imagen artística del mundo, fue tenido en cuenta por la Estética de los demócratas revolucionarios rusos. Chernishevski creía que el arte estaba llamado no sólo a reproducir y explicar la realidad, sino, además, a enjuiciar los fenómenos de la vida.

de clase; expresa los intereses de una clase, y ahí reside su función ideológica.

Cuando el marxismo-leninismo define la condicionalidad histórica y clasista del arte, no separa estas facetas de los valores humanos permanentes. La medida y el carácter de estos elementos humanos no son idénticos en las diversas formas de la conciencia: la filosofía, la moral o el arte. En este último ocupan más lugar que en otras esferas de la vida espiritual, pero el hecho de que en el arte exista un contenido humano universal constituye una expresión específica de una ley más general. Cuando el eminente filósofo y esteta ruso Gueorgui Plejánov dijo que la música de Skriabin era "su época expresada en sonidos", añadió que "cuando lo temporal y efímero encuentra su expresión en la obra de un gran artista, adquiere un valor perenne y se convierte en imperecedero". Con ello, a más de valorar la creación de ese notable artista, expuso una idea más general, importantísima para comprender el arte como fenómeno histórico-social. La conciencia social no está formada tan sólo por ideas que pertenecen a una época determinada o a ciertas formaciones sociales: hay en su desarrollo principios "perpetuos" que condicionan la sucesión en el progreso espiritual de la humanidad.

En este sentido, el arte cumple las mismas funciones que las otras formas de la conciencia social. No obstante, posee rasgos específicos. Sus funciones cognoscitiva, ideológica y educativa se verifican en relación orgánica con su función estética, mediante la influencia estética. El arte, al influir decisivamente en la formación de sentimientos estéticos, enseña a descubrir la belleza de los fenómenos de la vida, a deleitarse con lo bello, a introducirlo en la vida, a crear de acuerdo con las leyes de lo bello. La función estética del arte estriba en ayudar al hombre a asimilar un ideal estético-social determinado y desarrollar sus capacidades artísticas. Lenin dijo que el arte debía hacer surgir artistas entre las masas. El arte suscita en el hombre una inspiración y una emoción similares a las experimentadas por el artífice de una obra. "¡También yo soy artista!", exclamó Correggio extasiado ante un cuadro de Rafael. "¡También yo soy ar-

tista!", es la sensación, más o menos precisa, de todo hombre bajo el embrujo del arte. El valor del arte para fomentar la actitud creadora ante la vida, para acicatear la fantasía que transforma la existencia, para desarrollar la facultad de captar íntegra y concretamente la esencia de los fenómenos reales y para incrementar la capacidad de valoración estética es incomparablemente más alto que el de cualquier otra forma de la conciencia social.

Al determinar las funciones específicas del arte no debe olvidarse que la vida, con sus múltiples facetas, y las tendencias fundamentales de la evolución histórica de cada época se reflejan tan sólo como conjunto de todas las formas de la conciencia social. Estas formas, que se complementan mutuamente, no se desarrollan por separado, al margen las unas de las otras, sino que, lejos de ello, entran en ciertas relaciones recíprocas. También entre el arte y otras formas de la ideología se establecen relaciones esenciales. A diferencia de la Estética idealista, que separa el arte de otras formas de la conciencia social (sobre todo de la ideología política), la Estética marxista-leninista, aunque tiene en cuenta todas las peculiaridades específicas del arte, lo aproxima a la política, a la filosofía, a la moral, etcétera. Desvinculado de las restantes formas de la ideología, el arte no podría cumplir su misión social.

Señalaremos algunos de los vínculos y de las correlaciones más esenciales entre el arte y otras formas de la ideología.

El arte y la política. La relación entre el arte y la política siempre encuentra el mismo planteamiento en la Estética idealista: el arte y la política poseen una naturaleza totalmente distinta y cumplen funciones diferentes por completo. Se afirma que el objeto de la política es temporal y pasajero, mientras que el del arte es perenne y atañe a la humanidad en general, razón por la que resultan incompatibles y, más aún, hostiles entre sí. El italiano Benedetto Croce, en su intento de aislar el arte, como actividad absolutamente autónoma y libre, de todo lo práctico, declara casuístico cualquier arte relacionado con la política. El esteta inglés R. Collingwood, seguidor suyo, desarrolla estas ideas y,

aunque no niega que el arte "sirve" a la política, e incluso al comunismo, despertando y suscitando "sentimientos comunistas", no califica este arte como arte propiamente dicho, sino como "magia". A juicio de Collingwood, la intención del autor de cualquier obra que tienda a suscitar en el público determinadas emociones políticas puede, en el mejor de los casos, prestar un buen servicio a la política, pero será nocivo para la creación artística[22]. "El artista deja de serlo si aplica la política a su creación —afirma el escritor finlandés contemporáneo Pentti Holappa—. Un literato puede servir al arte genuino sólo cuando se mantiene por encima de las clases y al margen de la lucha política. Hay dos tipos de novelas: las psicológicas y las sociales. Las primeras constituyen arte genuino; a las segundas se les puede conceder tan sólo el título de labor publicística más o menos feliz..."

Es signo característico de nuestra época la incorporación de centenares de millones de hombres a la vida política activa, lo cual hace particularmente evidente el vínculo orgánico entre el arte y la política; negar tal vínculo, predicar "la independencia" del arte respecto a la política, objetivamente no constituye más que una forma de predicar ideas políticas reaccionarias.

El pintor francés L. Mitelberg desenmascaró magníficamente el reaccionarismo de semejantes "prédicas" con su excelente dibujo *El arte por el arte:* un artista, sentado ante su caballete, contempla a un hombre ahorcado en un árbol, pero "ve" y pinta una naturaleza muerta, un jarrón con flores y unas manzanas...

Toda la experiencia del arte universal testimonia convincentemente que no es el arte "independiente", sino el combativo y social, estrechamente vinculado a la vida y sujeto a la influencia de las ideas políticas avanzadas, el que pasa a formar parte del tesoro de la cultura artística. Y es muy lógico que hasta los artistas extranjeros alejados de la ideología comunista piensen con frecuencia cada vez mayor que en el arte de nuestros días no puede crearse una imagen

---

[22] R. Collingwood. *The Principles of Art.* New York, 1958, pp. 278-280.

psicológica verídica si su autor se desentiende de las relaciones sociales, cuyo producto es la personalidad humana.

La ligazón del arte con la política y la dependencia de aquél respecto de ésta encajan orgánicamente en la conciencia del hombre moderno, y muy en particular en la de cada artista honrado. Nuestro Alexandr Blok exhortaba a la intelectualidad rusa a "escuchar la revolución". A "poner las manillas del reloj por el reloj de la revolución" llama hoy a sus colegas en el arte el escritor cubano Piñera.

Ya en 1928, León Schiller, eminente personalidad del teatro polaco, exponía su credo artístico y social en los términos siguientes:

— "¿Dirección?

A la izquierda y adelante.

— ¿Orientación?

La vida actual. Sus necesidades y sus anhelos. La lucha por la estructura moral y social del día de mañana".

Schiller llamaba a los artistas a tener plena conciencia de su responsabilidad ante la sociedad moderna, a la que ha de servir el arte.

Más arriba examinamos críticamente la tendencia a desideologizar el arte. Sin embargo, en la actualidad también se da en Occidente otra tendencia: la de politizar el arte y la de establecer determinados vínculos entre éste y la política. A este respecto, y como botón de muestra, cabe citar la ponencia presentada por el eminente filósofo y esteta francés Michel Dufrenne ante el VII Congreso Internacional de Estética, titulada *El arte y la política.* Dufrenne consigna que "el problema de la relación entre el arte y la política... inquieta las mentes", que "los artistas oyen a menudo, y a veces lanzan ellos mismos, llamamientos a politizar el arte, sobre todo en los momentos cruciales de la historia". Cierto es que la solución del problema en la ponencia de Dufrenne no constituye un exponente de una posición revolucionaria, sino nihilista, pero en el presente caso lo que importa no es la solución dada al problema sino el hecho mismo de que existe un cierto viraje del apoliticismo hacia la política. Así lo ponen de manifiesto tanto el mayor papel de las ideas políticas en la vida espiritual del hombre contemporáneo

como la considerable aproximación del propio arte a la política. En cierto modo, ello se debe a que ésta ocupa hoy en la vida del hombre un puesto distinto que en el pasado. La posibilidad de separar la vida privada y "habitual" del hombre y los problemas cardinales de la política resulta cada vez más limitada. El hombre va convirtiéndose más y más en un ser "político" hasta en su vida privada. Conviene, asimismo, tener en cuenta que la vida política moderna está saturada de dramatismo, pues son extraordinariamente agudos los problemas que ha de resolver, y así proporciona un material excelente para el arte. En este sentido son en alto grado significativas manifestaciones esenciales del arte actual como el cine político, el teatro político, las canciones políticas, etcétera. No nos referimos simplemente al arte ligado a la política, inseparable de ella, sujeto a su influencia: en este sentido, todo arte, hasta el más apartado de los problemas candentes de la vida, es siempre "político". Al hablar de literatura, de teatro o de cine políticos pensamos en la elección directa e inmediata de la problemática política, en la penetración de esta problemática en el tejido artístico de las obras. El arte, según la conocida expresión de Gorki, es siempre un combate "en pro" o "en contra". De donde se sigue que la inseparable unión del arte con la política dimana de la propia naturaleza de aquél.

En la sociedad socialista actual, el vínculo del arte y la política tiene un fundamento profundo. La política del Partido Comunista representa una expresión concentrada del interés de la sociedad. La política arma para la práctica creadora, la conduce por el camino principal, ayudándola a reflejar con veracidad la vida del pueblo, a concebir artísticamente las direcciones principales de la vida de la sociedad.

La Estética del marxismo-leninismo, a la vez que proclama la dependencia del arte respecto de la política, rechaza todo simplismo en la interpretación de dicha dependencia. El simplismo y la vulgarización en este ámbito estriban en considerar el arte únicamente como un medio de propaganda de las ideas políticas, restringiendo su contenido a la mera proclamación de consignas políticas. Semejantes criterios sim-

plistas fueron defendidos en la Unión Soviética por sociólogos vulgares como los representantes de la Asociación Rusa de Escritores Proletarios o del grupo denominado Cultura Proletaria. Estas opiniones son características, en mayor grado aún, de la ideología y la política maoístas en el terreno del arte.

También hoy, el dogmatismo estético se manifiesta en el establecimiento de un vínculo rectilíneo entre la política y el arte. Los dogmáticos suponen que lo político y lo artístico coexisten en una obra como dos principios autónomos y que la valía del segundo está determinada por el carácter del primero. "Ante todo, lo político; después, lo artístico", tal es su lema. Tan tosca interpretación es ajena al arte. Este no constituye una ideología política artísticamente adornada. El sentido político se encierra en el propio tejido artístico de una obra, y no lo precede, ni tiene en ella una existencia independiente. "El talento de un escritor —dijo el ilustre estadista soviético A. Mikoyán en una entrevista con Ernest Hemingway—, su honradez, su sinceridad y su objetividad hacen que sus mejores obras adquieran un matiz político"[23].

Los conceptos dogmáticos vulgares sobre el carácter de los vínculos existentes entre el arte y la política son profundamente extraños a la interpretación marxista-leninista del arte. No es lícito suplantar una representación fiel y polifacética de la realidad por una ilustración didáctica de consignas políticas. Semejante suplantación menoscaba inevitablemente el poder convincente del arte y, por consiguiente, su eficacia social. El valor político-social del arte progresista depende de su veracidad, de la fiel representación y de la brillante revelación de las tendencias rectoras de la vida de la sociedad.

El arte y la moral. La influencia recíproca entre el arte y la moral se debe a la propia naturaleza y a las funciones de ambos. El arte es inseparable de la moral como lo es de la política.

Tanto en la moral como en el arte, figuran siempre problemas abarcados en la fórmula: "El individuo y la socie-

[23] E. Hemingway. *La fiesta que siempre va contigo*. Ed. en ruso, Moscú, "Progreso", 1965, pág. 143.

dad"; de aquí se desprende que los problemas de la moral se entrelazan siempre con el arte; lo estético implica lo ético. Lo ético no es "una añadidura" a lo estético: es orgánicamente inherente al propio arte y dimana de su naturaleza humanística.

Pese a su estrecha vinculación a la moral, el arte —como muy bien señalaba ya Belinski—, no ha de representar vicios o virtudes en abstracto. Su misión radica en revelar tipos sociales, en esculpir caracteres humanos vivos; pero, al representar a los hombres como miembros de la sociedad, el arte caracteriza a la sociedad misma y, por consiguiente, representa las costumbres humanas, ayuda a consolidar ciertos principios morales y combate a otros.

Dado que su objeto principal reside siempre en el hombre como ser social, el arte, por el propio hecho de reflejar las relaciones sociales, resuelve, con sus medios específicos, problemas morales, aunque éstos no sean tratados directamente por el artista. El contenido moral del arte no constituye un simple resultado de la influencia exterior de la moral como factor "extraestético". Por el contrario, lo estético lleva en sí lo ético como componente natural e inseparable.

El arte es la afirmación de determinadas posiciones vitales. Y lo progresivo o lo reaccionario de la posición vital afirmada por el arte, dependen del carácter de su ideal estético y de su verídico reflejo de la vida. Apartarse de la verdad de la vida en el arte, tergiversar dicha verdad, implica inevitablemente abogar por principios amorales y lleva al arte a perder su valor moral. La producción de una enorme cantidad de películas que depravan al espectador, la exaltación directa de la animalidad en una multitud de *best sellers,* la estetización de aspectos deformes y monstruosos de la vida así como las diversas manifestaciones de la sedicente "cultura de masas" no son producto del capricho del artista, sino lógica expresión de la renuncia a la verdad vital.

Nuestro arte soviético constituye la plasmación artística de una alta moralidad. Los protagonistas de obras literarias soviéticas de fama mundial como las novelas de Ale-

tende que sus obras se tomen por realidades. Son un cuadro del mundo real artísticamente recreado, mientras que la fantasía religiosa, imagen adulterada del mundo, se identifica con la realidad auténtica y esto significa que entre ella y el arte existe una contraposición en cierto modo análoga a la existente entre la religión y la ciencia.

La tesis de que la orientación del arte es opuesta a la de la religión puede parecer, a simple vista, contraria al hecho notorio de que hasta el siglo XVII todo el arte universal evolucionó en relación directa con las diversas formas de la religión, bajo cuya colosal influencia se encontraba. El arte antiguo, en su totalidad, se sustentaba en la mitología, base de la religión pagana; casi todo el arte del medioevo, salvo su rama seglar, relativamente pequeña, se hallaba subordinado a la iglesia; hasta las geniales creaciones de la época del Renacimiento estaban relacionadas con temas religiosos en su inmensa mayoría, temas que, a menudo, fueron también utilizados por el arte en épocas posteriores.

Estos hechos no contradicen en modo alguno la tesis de que las ideologías artística y religiosa son opuestas por su propio carácter, pero hay que explicarlos acertadamente. ¿A qué se debe que el arte, durante largos siglos, se desarrollase en indisoluble nexo con la religión? Señalaremos algunas causas.

En primer término, la religión precristiana se manifestaba en forma de mitología. La mitología, empero, no era sólo la expresión de la impotencia del hombre ante los fenómenos de la naturaleza; representaba, al mismo tiempo, la elaboración artística primaria de los elementos aportados por la vida a la fantasía del hombre. No era sólo una religión, sino un exponente de la creación artística de pueblos que se encontraban en diversas fases del desarrollo histórico. Marx denominaba a la mitología campo y arsenal del arte antiguo. El arte se apoyaba en la mitología no porque lo alimentase la religión, sino porque en la mitología se encerraba un contenido más amplio, extrarreligioso, aunque en ligazón indisoluble con las ideas religiosas. A lo largo de cierto tiempo, también la mitología cristiana desempeñó un papel análogo en la evolución del arte.

En segundo lugar, el desarrollo del arte en el marco de la religión durante un largo período histórico se explica por el dominio político de la iglesia. En la Edad Media, la iglesia sometió a su férula todas las relaciones sociales, y su filosofía ejerció un extraordinario influjo en todas las facetas de la vida de la sociedad. Contra el dominio de la iglesia, la escolástica religiosa y el dogmatismo no sólo lucharon científicos y pensadores de vanguardia; esta lucha se sostuvo también en el ámbito artístico. Pero el arte estaba maniatado por el dominio de la iglesia y sus posibilidades de desarrollo eran limitadísimas fuera del marco religioso, de los encargos eclesiásticos y del control de la iglesia. De ahí que en la época del Renacimiento, cuando en el arte comenzaron a reflejarse las nuevas ideas y las nuevas nociones acerca del mundo, surgiera el principio humanista, anticlerical y antirreligioso.

La gran fuerza de ese arte, que se desarrolló principalmente vinculado a la religión, su valor imperecedero y su genialidad no se deben, en absoluto, al tinte religioso que lo caracteriza, sino a la verdad vital que en él se encierra. La aguda observación de Feuerbach: "Los templos no se construían en honor de la divinidad, sino de la arquitectura", puede aplicarse sin titubeos a todo el arte en general. Salta a la vista que las múltiples versiones de "la sagrada familia", de "la última cena", del "descendimiento de la cruz" y de otros temas evangélicos constituyen tan sólo la envoltura exterior del arte de la época del Renacimiento, un mero pretexto para expresar alegría y felicidad, dolor y sufrimiento, aspectos radiantes y amargos de la vida del hombre.

La lucha de la joven burguesía revolucionaria contra la religión y la iglesia repercutió muy favorablemente en la evolución del arte que, en los umbrales del siglo XVII, casi se había desembarazado de su corteza religioso-mitológica y comenzó a reproducir la realidad sin recurrir a alegorías mitológicas, lo cual amplió extraordinariamente su visión de los fenómenos de la existencia.

Bien es cierto que también en épocas posteriores mantuvieron su vínculo con la religión algunas corrientes del arte y determinados artistas, pero este vínculo adquiere ya un

sentido totalmente distinto. A diferencia del arte primario, que en su período inicial extraía de la conciencia religiosa tan sólo los elementos artísticos encerrados en ella, y también a diferencia del arte del Renacimiento, que, al invocar la religión, sólo tomaba de ella motivos de expresión de un contenido terrenal, en la nueva época el tema religioso siempre ha repercutido negativamente, en mayor o menor medida, sobre la creación artística.

Incluso en artistas geniales como por ejemplo Tolstói y Dostoievski, las facetas de su obra relacionadas con la búsqueda religiosa, con el afán de encontrar solución a los conflictos de la vida y a los sufrimientos del hombre en la esfera de la religión, son las más débiles, constituyen una prueba de la impotencia del artista para resolver determinados problemas sociales o morales, y en la mayoría de los casos, conducen a fracasos artísticos. Basta comparar las geniales novelas de Tolstói con algunos de sus cuentos *(De lo que vive la gente, Cuánta tierra necesita el hombre)* para comprobar cuán radicalmente se diferencian entre sí y cómo los cuentos que reflejan las inquietudes religiosas del eximio escritor bajan de nivel incluso en el sentido puramente artístico. También en ellos se percibe el talento de Tolstói, pero no es tan brillante, tan rico, multifacético y atractivo como en aquellas obras donde el poderoso artista prevalece sobre el predicador.

El realismo —máxima conquista de la cultura artística— es incompatible con la religión. El descubrimiento y la plasmación artística de aspectos y tendencias esenciales de la realidad objetiva son, por principio, incompatibles con no importa qué creencia religiosa.

Aquí es de rigor hacer una salvedad. La divergencia entre el arte realista y la conciencia religiosa no excluye, en ciertos casos, la posibilidad de utilizar mitos, imágenes y temas religiosos en bien de la reproducción artística de la realidad, incluso en la época presente. Un magnífico maestro del realismo, el pintor mejicano José Clemente Orozco, compañero de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros, es autor del cuadro *Cristo destruyendo su cruz*, de tema tradicionalmente evangélico; pero el espectador no ve a Cristo ni

a Dios alguno en el lienzo. Obsérvese cómo Cristo blande el hacha, cómo corta con ella, y no se verá a Dios, sino a un hombre robusto y poderoso, portador de una fuerza humana y terrenal.

No se trata de un ejemplo único. El antiguo mito del centauro, en la novela homónima del escritor norteamericano John Updika, no sólo no ha constituido un impedimento sino que ha enriquecido la gama de colores que le ha permitido representar un cuadro verídico de las costumbres, de la vida y hasta de las relaciones sociales de la actual sociedad burguesa. La música litúrgica sigue proporcionándonos un placer estético no por el motivo religioso-eclesiástico que contiene, y del cual muchos oyentes no tienen la menor noción, sino porque ejerce profunda influencia sobre el sentido de lo bello que anida en el alma humana. El gran arte realista no fortalece la religión, la destruye.

Capítulo II
LA IMAGEN ARTISTICA

1. La imagen, categoría cardinal de la Etética

Una tesis fundamental de la Estética marxista dice que el arte es una reproducción por imágenes de la realidad. Aunque la definición del arte como pensamiento en imágenes no agota la especificidad de la creación artística, dicha definición, adentrándose en la esencia del arte, revela su principal peculiaridad y llega hasta su propio fondo. La solución del importantísimo problema del lugar y el papel del arte en la vida de la sociedad guarda relación, en medida considerable, con el estudio de la naturaleza de la imagen artística y con la elucidación de sus propiedades más esenciales.

La base filosófica de la teoría de la imagen artística radica en la teoría marxista-leninista del conocimiento. Al investigar la esencia de la imagen artística, tomamos como punto de partida la teoría del reflejo, que considera la conciencia humana en su conjunto como una imagen de la realidad circundante, como un cuadro subjetivo del mundo objetivo. La teoría leninista del reflejo a la vez que descubre las leyes de toda la esfera de la conciencia humana en su conjunto, fundamenta las leyes específicas de la reproducción artística de la realidad.

Sin embargo, la interpretación filosófica de la imagen no equivale a su comprensión estética.

Según sabemos, la teoría del conocimiento del materialismo dialéctico utiliza el concepto "imagen" en un amplio

sentido gnoseológico. Para la teoría del reflejo, la imagen equivale a una copia, a algo por el estilo de una fotografía espiritual de la realidad. Cuando un filósofo utiliza el concepto "imagen", lo considera, ante todo, como un reflejo psíquico del mundo que nos circunda. Desde el punto de vista gnoseológico, son imágenes las manifestaciones —cualesquiera que sean— de la vida psíquica: las sensaciones, las percepciones, las representaciones, etcétera y como las imágenes artísticas también son una forma determinada de representación de la realidad, la definición "cuadro subjetivo del mundo objetivo" conserva todo su valor para caracterizarlas filosóficamente.

Mas esta solución no tiene otro significado que el de tesis inicial para la teoría de la imagen artística, mientras que el contenido estético del concepto "imagen" es inherente a la filosofía como lo específico a lo universal. En un sentido más estricto, la imagen artística no es una categoría simplemente gnoseológica, sino estética. En efecto, no se trata tan sólo de señalar el carácter derivado del pensamiento en imágenes, sino de esclarecer la peculiaridad del reflejo artístico de la realidad y su diferencia del pensamiento conceptual. La Estética, a diferencia de la filosofía, no consagra su máximo esfuerzo a aclarar lo que aproxima la imagen artística a otras categorías de la conciencia —el concepto, el juicio, etcétera—, sino, por el contrario, a poner de manifiesto lo que la distingue de ellas.

Tampoco es lícito identificar la imagen artística con lo que se entiende por "imagen", en un sentido más amplio, en el lenguaje habitual ni con ciertos detalles y procedimientos del sistema de imágenes del arte, con sus medios de representatividad y expresividad. Entre los diversos recursos del arte, ocupa un lugar muy especial la metáfora, a menudo denominada también imagen. No obstante, la metáfora y la imagen artística no son idénticas: aquélla representa un tropo poético, un tipo de alegoría o de expresión figurada en el sentido más amplio de la palabra, pero no la propia imagen.

Es muy corriente el empleo del concepto "imagen" en una acepción restringida. La imagen se interpreta a menudo como

una expresión figurada, que contiene un sentido traslaticio. Así las combinaciones verbales o expresiones figuradas más corrientes (por ejemplo, "sale el sol", o "ha caído una estrella") contienen, indudablemente, un elemento icástico, y en un verso como "No hay en mi alma ni una sola cana", nos hallamos ante una representación icástica acabada. Y, no obstante, todos estos ejemplos de expresiones por imágenes son más limitados que la imagen artística.

Desde el punto de vista terminológico, es también importante establecer una distinción entre conceptos como "imagen" y "representación". *La imagen es un cuadro ideal del mundo objetivo, un cuadro artístico de la realidad, cuadro que vive en la conciencia del artista y que es percibido por el lector, por el espectador o por el oyente. La representación constituye la objetivación del pensamiento artístico, su materialización: es la realización de la imagen con el material del arte y condiciona la posibilidad de su percepción sensorial.*

Así como no debemos separar el arte de la ciencia y de otras formas del conocimiento de la vida, tampoco cabe contraponer de manera absoluta el pensamiento por imágenes a cualquier otra forma de la conciencia humana. La posibilidad misma de que surja el reflejo icástico guarda estrecha relación con la facultad de la conciencia humana de juzgar el todo basándose en la parte, de penetrar en lo general por medio de lo individual, de hallar leyes generales en fenómenos concretos. Esta facultad del pensamiento creador se basa en que, en la propia vida, todo lo general entra, de uno u otro modo, en lo individual y todo lo individual encierra una partícula de lo general.

Dado que la imagen artística constituye una forma especial del reflejo de la realidad, su formación y su esencia están subordinadas a las leyes generales del conocimiento. Pero, al mismo tiempo, son profundamente específicas. Y aquí hemos de volver a la teoría del reflejo.

Decía Lenin que el conocimiento del mundo objetivo por el hombre iba de la contemplación viva al pensamiento abstracto, y de éste a la práctica, tesis que es válida para el conocimiento científico-teórico y para la captación artística

de la realidad. Pero, a diferencia del conocimiento científico-teórico, durante el cual la cognición de la verdad se verifica como de por sí, a través de diversos peldaños, y las generalizaciones resultan carentes de "la substancia sensorial", en la imagen artística aparecen indisolublemente unidos los rasgos del conocimiento inherentes a la contemplación viva y al pensamiento abstracto. Por otra parte, la imagen artística se diferencia esencialmente tanto de la simple contemplación como del pensamiento abstracto.

La imagen artística se distingue de las categorías del pensamiento científico —el concepto, el juicio, la deducción— por su viva espontaneidad. Al mismo tiempo se diferencia esencialmente de las categorías de la contemplación viva —la sensación, la percepción, la representación— porque refleja directamente los hechos de la vida y, además, lleva en sí una generalización específica de fenómenos vitales, en cuya esencia penetra, revelando su profundo sentido interno. Aunque la imagen, en el arte, contiene rasgos de la observación empírica y de la abstracción, no es una combinación mecánica de una y otra. Mas, precisamente debido a que en el pensamiento artístico se manifiestan de manera específica el análisis, la síntesis y la abstracción, dicha imagen adquiere el significado de la generalización artística.

Tenemos, pues, que en la imagen artística se combinan tanto los rasgos de la contemplación viva como los del pensamiento abstracto, pero su esencia no coincide con ninguno de estos grados del conocimiento. *La imagen artística es una característica integral y acabada de un fenómeno vital, relacionada con la idea artística de la obra y presentada en una forma sensorial-concreta, estéticamente significativa*[1]. Deci-

[1] En la teoría del arte se entiende por imagen no sólo la forma específica del reflejo de la vida, sino además el contenido concreto del propio reflejo: el cuadro de la vida recreado por el artista, el carácter que éste evoca, el personaje de la obra o incluso toda la obra en su conjunto, etcétera. En este caso puede darse el nombre de imagen al protagonista de una producción artística (Grigori Mélejov en *El Don apacible*, de M. Shólojov, o Robert Jordan en *Por quién doblan las campanas* de E. Hemingway) o al papel encarnado por un actor en escena (por ejemplo, la imagen de Otelo, creada por el célebre actor italiano Salvini); en este sentido se puede hablar, así mismo, de la

mos "integral y acabada". Mas por supuesto, a la vez tenemos en cuenta que en el arte clásico (por ejemplo, *El esclavo que despierta,* de Miguel Angel), y tanto más en el moderno, hay multitud de obras cuyas imágenes no aparecen, en su expresión inmediata, acabadas y rematadas. Algunos estetas incluso suelen considerar el problema de lo inacabado (*non finito*) como signo especial de contemporaneidad en el arte. Ciertamente, el arte a menudo propone al lector o al espectador que él mismo encuentre la explicación y que esboce en su propia imaginación un cuadro más integral. Así se explica que incluso las imágenes del arte no acabadas, es decir, las obras del tipo *non finito,* representen estéticamente cuadros integrales de la vida. La cuestión está tan sólo en los medios con que tales cuadros han sido expresados y en la medida en que la imagen, como tal cuadro, necesita la cooperación creadora del receptor.

Ahora bien: ¿es la imagen artística la única forma de reflejar la vida en el arte? ¿No puede éste operar también con conceptos lógicos e incluso, en cierto modo, sustituir las imágenes por conceptos? En pro de semejante criterio suelen aducirse, sobre todo, tres argumentos: 1) nuestra época se caracteriza por la síntesis del arte y de la ciencia; la ciencia se vale de imágenes, y el arte de conceptos; 2) argüir contra la utilización directa de los conceptos en el arte implica privar al artista de la posibilidad de pensar; 3) por último, se puede citar gran número de obras en las que nos encontramos directamente con conceptos y no sólo con imágenes.

Sin embargo, tales argumentos no nos parecen consistentes.

En primer lugar, la síntesis de la ciencia y del arte no conduce ni mucho menos a que ni una ni el otro pierda su peculiaridad. La aproximación de la ciencia y el arte se produce en virtud de su contenido cognoscitivo, nunca por

---

imagen de la feminidad en las *Madonas* de Botticelli, y de la imagen de la destrucción de la vida y de la barbarie fascista en *Guernica,* de Picasso. La tarea de la ciencia estética no consiste en investigar el contenido concreto de cada imagen en el sentido que acabamos de indicar, sino en descubrir la esencia de la imagen como forma de la generalización artística de los fenómenos de la vida.

la disolución de una forma del pensamiento en la otra. Verdad es que el científico recurre con frecuencia a las imágenes para ilustrar sus pensamientos y exponerlos en forma más accesible o emocional, pero ello no presupone la suplantación de los conceptos por imágenes, suplantación que evidenciaría la debilidad del científico, su insuficiente capacidad para el pensamiento abstracto. Por otra parte, en algunas artes, como, por ejemplo, en la literatura, las imágenes pueden distinguirse por su precisión conceptual o incluir conceptos como elementos o detalles de que tales imágenes se componen. Mas no por ello los conceptos poseen, dentro del arte, una existencia autónoma. No pueden suplantar las imágenes, y si tiene lugar tal suplantación, siempre será una prueba del poco talento del artista o de su fracaso.

En segundo lugar, lo específico del arte no radica, ni mucho menos, en estar privado de pensamiento. En el arte, lo más interesante y trascendental es el pensamiento creador del artista. Este piensa siempre, pero el suyo es un pensamiento peculiar, no conceptual, sino de naturaleza icástica. Naturalmente, el artista piensa también por medio de conceptos, pero el fruto del proceso de su creación siempre será la imagen.

Por último, en tercer lugar, las obras en que la icasticidad cede su puesto a los medios conceptuales del reflejo de la vida son mediocres, artísticamente débiles. "Si el artista se ve obligado a formular la idea de su obra en fórmulas abstractas —escribía el eminente psicólogo soviético S. L. Rubinstéin—, de suerte que el contenido ideológico de la obra artística se manifieste a la vez que sus imágenes, sin obtener dentro de ellas una expresión adecuada y suficientemente brillante, la obra pierde su índole artística". La mezcla de las imágenes y de los conceptos conduce frecuentemente a la ilustratividad y a la retórica, a la debilitación de la resonancia ideológico-emocional de la obra. El arte reproduce siempre la realidad en imágenes y sólo en imágenes.

Llevaba razón Belinski: "A quien no esté dotado de fantasía creadora capaz de convertir las ideas en imágenes,

de pensar, de razonar y de sentir en imágenes, no le ayudarán a hacerse poeta ni la inteligencia, ni el sentimiento, ni la fuerza de sus convicciones y creencias, ni la riqueza de un contenido razonablemente histórico y contemporáneo".

2. Lo típico y lo individual

La particularidad más importante de la imagen artística reside en su precisión individual. Esta idea va implícita en la conocida declaración de Belinski de que el artista, a diferencia del científico, no habla por silogismos, sino que representa la realidad en estampas vivas. El arte pone siempre al hombre en relación con hechos concretos de la vida, con acontecimientos, con vivencias. Toda imagen artística aparece, como representación concreta de fenómenos de la realidad o como expresión de determinados acontecimientos de la vida espiritual del hombre, o bien entrelaza y vincula lo uno con lo otro.

Ahora bien, en la imagen no están representados simplemente los rasgos individuales determinados de un fenómeno vital o de un grupo de fenómenos, sino que se revelan los rasgos esenciales y las leyes que se encuentran en su base. Estos profundos rasgos esenciales de la realidad y sus leyes se revelan en la imagen de manera distinta que en el concepto lógico. La ciencia refleja la esencia de la vida "en su aspecto puro"; descubre y formula leyes, mientras que el arte no reproduce leyes de la vida tomadas de por sí, sino procesos y fenómenos lógicos y concretos que en la vida transcurren.

Si un artista desea elucidar y expresar su comprensión de la esencia de lo heroico, no se pondrá a analizar el concepto "heroísmo" ni a fundamentar la naturaleza de este concepto por vía puramente lógica. Nos dará a conocer a Aquiles o a Prometeo, que robó a los dioses el fuego para labrar la felicidad del hombre en la Tierra; esculpirá en piedra a David, como lo hizo Miguel Angel expresando el ideal existencial y artístico de los humanistas del Renacimiento; creará los caracteres visibles y realmente perceptibles de Chapáiev, de Korchaguin o de Tiorkin.

Decía Lenin que, en cierto sentido, el fenómeno es más rico que la ley. ¿Qué significa esto? El fenómeno es más rico que la ley precisamente por ser concreto-individual, por poseer numerosos rasgos individuales y peculiares, privativos suyos, mientras que en la ley se hallan reflejadas tan sólo aquellas facetas generales y esenciales que son inherentes a todo el grupo de los fenómenos dados. Y es en la imagen artística donde se encarna la plenitud concreta y sensorial, la riqueza individual de cada fenómeno representado.

En la precisión individual de la imagen está contenida cierta similitud con los fenómenos concretos de la vida misma. Sin embargo, lo individual en el arte y lo único en la vida no son conceptos idénticos. Entre los hechos de la vida y los del arte existe una profunda diferencia cualitativa. ¿En qué consiste?

Todo acontecimiento de la vida, cualquiera de sus hechos, siempre constituye un entrelazamiento de una multitud de facetas de toda clase: lo necesario y lo casual, lo determinado por una ley y lo particular, lo general y lo singular, lo interno y lo externo, etcétera. Estas facetas, en no importa qué fenómeno, aparecen formando una aleación tan sólida que, a menudo es harto difícil separarlas. A veces lo esencial de un fenómeno está oculto bajo una masa de coberturas que impiden al hombre penetrar en la naturaleza del objeto que le interesa. Marx consignaba que la dificultad del conocimiento radicaba precisamente en que la esencia del fenómeno no se encuentra en su superficie.

En esto radica la dificultad que se alza no sólo en el camino de la investigación científica, sino además en los accesos al descubrimiento artístico, a la creación de una imagen. Si el artista lleva a la tela los hechos reales en el mismo aspecto en que existen en la vida, si los copia maquinalmente y no reconstruye con espíritu creador el cuadro de la vida, no enriquece en lo más mínimo a su lector, a su espectador o a su oyente. En este caso, la gente no tendrá por qué acudir al arte; preferirá los hechos de la propia existencia.

Según la conocida expresión de Balzac, el buril del escultor expresa la vida de la mano, pero una copia de yeso convierte la mano en un cadáver. Para evitar semejante reflejo muerto, el artista recurre a la selección. Si en cualquier hecho vital se entrelazan facetas esenciales y secundarias, en los hechos del auténtico arte realista no hay nada superfluo. El artista parece "liberar" el fenómeno que le interesa de lo fortuito y particular, que ensombrece la esencia. No reproduce toda la plenitud real de un fenómeno de la vida, sino sus rasgos más característicos, donde se encierra el "alma viva" del mismo. Cuanto más ingenioso es un artista, tanto mayor es el rigor con que escoge el material que le ofrece la vida. Y, al contrario, cuanto menos dotado es, tanto más abundan en sus obras los detalles inútiles, los pormenores superfluos.

Durante los últimos años, se ha puesto de moda en las publicaciones extranjeras sobre estética ensalzar el procedimiento artístico denominado "fluir de la vida". El crítico cinematográfico francés Marcel Martin propugna asignar, en las películas, cierto espacio a las escenas casuales (que aparezca, por ejemplo, un viandante sin relación alguna con la acción), renunciar a una trama minuciosamente elaborada y a una acción consecutiva, lógicamente acabada, etc. A su entender, los filmes donde el sujeto cede el paso a la libre corriente de la vida, no sujeta a la censura del director, resultan más veraces y más convincentes.

Pero, en la práctica, el "fluir de la vida" lleva a renunciar a la selección, a las generalizaciones inconcebibles sin selección y esto, a su vez, significa renunciar a la ideología y al realismo en el arte. Suplantar la selección artística por una simple representación del "fluir de la vida", lleva a destruir el tejido icástico de la obra.

Un auténtico artista siempre crea sobre la base de la selección, e incluso en los casos en que el fluir de la vida resulta oportuno, este fluir se convierte en realidad en un tipo especial de selección. Un excelente ejemplo nos lo ofrece la película *El acorazado "Potiomkin"*, de Sergio Eisenstéin. No hay en el filme una fábula en el sentido tradicional del vocablo; la acción parece transcurrir espon-

táneamente, tal como transcurrió en la propia vida. Podemos, pues, decir, que vemos en la pantalla "el fluir de la vida". Pero el filme no es un mosaico. Por su estructura, observamos entre sus episodios una profunda vinculación lógica; todos ellos se presentan correlacionados de tal manera que el espectador ve ante sí un cuadro integral de la vida y unos caracteres humanos. Dijérase que, aquí, el fluir de la vida está "planeado" y que, lejos de presenciar un amontonamiento de sucesos, se ofrece a nuestros ojos una selección sutilmente meditada. Por la selección empieza siempre, en esencia, el modelado de una imagen en el arte realista.

Ahora bien, la selección no sólo ayuda al artista, sino que además le sitúa ante nuevas dificultades. El fenómeno, siempre de naturaleza integral en la vida, se fracciona en virtud de la selección. Todo lo externo y fortuito escapa de él, haciéndole perder su autenticidad vital. Ya no se trata de un fenómeno real, sino más bien, de un esquema del mismo. Y a un esquema no se le da crédito: está privado de poder persuasivo.

Surge ante el artista una nueva tarea: la de comunicar fuerza de convicción artística, veracidad, al material escogido. Ha de reinterpretarlo con espíritu creador, ha de enriquecerlo con el vigor de su imaginación, ha de introducir en él nuevas conexiones y nuevos condicionamientos. Recreando un cuadro íntegro, funde de nuevo los diversos rasgos del fenómeno. Las imágenes del arte no constituyen una copia de un fenómeno de la vida: son hechos nuevos, creados por la fantasía del artista.

La *Comedia humana,* de Balzac, es una historia verídica de muchos años de vida de la sociedad francesa. El propio autor decía que su novela había sido escrita por "Doña Historia de Francia", de la que él se proclamaba, en broma, secretario particular... Miles de personas se reconocían a sí mismos en los personajes de la *Comedia humana,* aunque todos ellos eran creación de Balzac: se parecían a sus prototipos, mas no eran su copia.

¿Y las imágenes de Gógol? Decía Belinski que ni Pliushkin ni Jlestakov existieron realmente, pero eran semejan-

tes a sus prototipos. Lo mismo sucede con toda imagen realista. Es notorio que las películas *Paisa* y *Roma, ciudad abierta* de Rosselini; *Queimada*, de Pontecorvo, y *La Joven Guardia*, de Guerásimov, se basan en hechos y acontecimientos reales, pero éstos, ni que decir tiene, no son idénticos a las imágenes creadas por los autores de dichos filmes.

La imaginación del artista, que transforma los hechos de la vida real, creando imágenes artísticas basadas en hechos y en situaciones reales, desempeña un papel extraordinario en el arte[2].

¿No contradice todo esto la conocida tesis de Chernishevski de que el arte reproduce la vida en formas de la propia vida? No hay contradicción alguna. La idea de Chernishevski consiste tan sólo en establecer la verdad de que las imágenes artísticas, al igual que los fenómenos mismos de la vida, se distinguen por su carácter sensorial concreto, por su irrepetible determinación individual. Mas de esto no se infiere, ni mucho menos, que la imagen realista haya de conservar forzosamente la verosimilitud externa de la vida. En algunas artes (verbigracia, en ciertos géneros de la música), semejante verosimilitud está descartada por la propia índole de esos tipos de arte, pero la fórmula de Chernishevski, en el sentido indicado más arriba, mantiene su vigencia.

Naturalmente, los personajes de los cuentos populares, las imágenes fantásticas y muchas otras del arte romántico, no pueden aparecer en formas de verosimilitud vital directa. Es más: los artistas con frecuencia se apartan consciente y deliberadamente de la verosimilitud externa. Citemos, a modo de ejemplo, los grotescos de Goya o las quimeras de la catedral de Nuestra Señora de París. No menos significativa es, a este respecto, la renuncia a la verosimilitud en *Gargantua y Pantagruel*, de Rabelais. En estos casos no se siguen las formas ni las situaciones de la vida real, y, sin embargo, la tesis del reflejo de la existencia en formas de

---

[2] S. Rubinstéin definió así el concepto "imaginación": "La imaginación es un "vuelo" que parte de la experiencia pasada, la transformación de una cosa dada y la creación, a base de ella, de nuevas imágenes que son a un tiempo productos de la actividad creadora del hombre y prototipos para ella".

la existencia misma no está en contradicción con los ejemplos aducidos.

La imagen artística puede ser realista tanto si se conserva la verosimilitud externa como si se renuncia a ella. Pero el reflejo de la vida permanece siempre, aunque sea en la expresión específica de cada tipo o género del arte. Sin embargo, como hemos señalado más arriba, esta tesis no ha de interpretarse en un sentido vulgar, sino únicamente como un reconocimiento de la similitud de ciertos aspectos de la imagen concreto-sensorial con los fenómenos del mundo real.

La fuerza y el grado de la influencia del arte en el hombre dependen, en parte considerable, de la brillantez y de la individualidad de la imagen artística, piedra de toque del talento de su creador.

Por el contrario, ningún esquema abstracto, ningún principio en boga o, como decían Marx y Engels, ningún "portavoz de ideas", serán capaces de conmover auténticamente el alma humana ni de encender y cautivar los corazones de los hombres. "Lo individual en literatura —escribe el académico Mijaíl Jrápchenko, ilustre crítico literario soviético— no es un complemento ni una adición a lo objetivo, no es una salsa refinada que se añade a algo más substancial, sino un modo de captación estética de la vida, que permite estudiar el mundo en su policromía real, en su relación con el hombre". Esta es una tesis aplicable a cualquier arte. La individualización constituye un poderoso medio de superar el esquematismo, la retórica y la ilustratividad en el arte.

Marx y Engels, en cartas a Ferdinand Lassalle con motivo de su tragedia *Franz von Sickingen,* señalaban que los caracteres, en una producción artística, han de ser netamente delineados, deslindados y contrastados los unos con los otros, que la personalidad del protagonista no debe diluirse en el principio y que ha de ser trazada con viveza y claridad. Veían el defecto capital de aquella tragedia en el hecho de que Lassalle la había escrito, principalmente, "*a la manera de Schiller,* convirtiendo los individuos en simples portavoces del espíritu de la época"[3]. Particularmente, Marx y

[3] C. Marx y F. Engels. *Obras,* tomo 29, pág. 484.

Engels consideraban como máxima expresión del fracaso artístico de Lassalle el que uno de los personajes de la tragedia (Hutten) representara tan sólo la "exaltación", mientras que, a juicio de Marx, había que presentarlo como un hombre extraordinariamente dotado e ingenioso, como era en la realidad. De haberlo presentado así, Hutten no habría parecido un razonador fastidioso, sino un hombre vivo, con cualidades reales e interesantes.

Quiere decirse que Marx y Engels no exigían al artista "schillerización", sino "shakespearización", o sea: presentar a los personajes con viveza, con precisión individual, con autonomía de movimiento. En una carta a Minna Kautsky, escribía Engels, refiriéndose a la "exactitud de la individualización" en las obras artísticas: "Cada personaje es un tipo, pero, al mismo tiempo, es un individuo plenamente definido; es "éste", como diría el viejo Hegel"[4]. "Este", dicho de otro modo, significa un individuo vivo, un hombre determinado, fácil de distinguir entre los demás por sus rasgos característicos privativos.

Hegel tenía en alto aprecio a Shakespeare y a Goethe por haber creado, éstos, caracteres pletóricos de vida, mientras que criticaba a los dramaturgos de su tiempo y a la vieja dramaturgia francesa porque "se contentaban más bien con representantes formales y abstractos de tipos y pasiones generales que con individuos auténticamente vivos"[5].

La limitación de talento artístico lleva irremisiblemente al esquematismo en la representación de los personajes, a la imprecisión de sus características. En tales obras todos los personajes resultan, en cierto modo, parecidos entre sí, y hasta podrían emigrar de una obra a otra sin sensible menoscabo de las mismas.

"Fijaos en Balzac —escribió Belinski—. Hay que ver cuánto escribió, y, sin embargo, ¿hay en sus novelas aunque sólo sea un carácter o un personaje que se parezca en algo a otro? ¡Qué arte tan sublime es el de dibujar los caracteres

---

[4] *C. Marx y F. Engels respecto al arte,* tomo I, "Iskusstvo", 1957, págs. 8-9.

[5] Hegel. *Estética,* tomo III, "Iskusstvo", Moscú, 1971, pág. 558.

con todos los matices de su individualidad!" En esto era un maestro Tolstói. En su novela *La guerra y la paz* aparecen alrededor de quinientos cincuenta personajes, y cada uno de ellos constituye una individualidad irrepetible. En carta a Inés Armand, decía Lenin que, en la novela —y esta tesis puede aplicarse al arte en general—, "todo el quid radica en la situación individual, en el análisis de los caracteres y de la psique de los tipos"[6]. Un mismo tipo, una misma esencia social, pueden ser artísticamente expresados como los caracteres más diversos.

Shólojov creó, en *Campos roturados,* las imágenes de Davídov y de Nagúlnov, muy típicas, pero muy brillantes por su irrepetibilidad. Son hombres de la misma esencia, con un mismo propósito y una misma vocación. Pero el artista los dotó de cualidades concretas privativas de cada cual: cada uno tiene su carácter, sus constumbres, sus modales, sus inclinaciones, su figura, su estatura, su color de ojos, etcétera. Y aunque Davídov y Nagúlnov viven en la novela una misma existencia, cada uno de ellos es, realmente, "éste", sin que sea posible confundirlos. El lector los distingue fácilmente por los signos más pequeños. Y como los protagonistas de la obra no son máscaras sociales, sino hombres vivos, producen fuerte impresión; se les comprende y se les recuerda fácilmente, entran firmemente en el mundo espiritual del lector. No existe una imagen realista plena al margen de la precisión individual; pero, según consignamos más arriba, el crear algo artísticamente concreto no constituye el objetivo propio de la creación. La imagen realista, en su forma individual, lleva en sí una generalización de los fenómenos de la vida, cuya esencia interna revela; expresa los rasgos inherentes a grupos sociales enteros, a clases y a pueblos. La imagen artística no se limita a representar acontecimientos, sino que descubre la naturaleza de los fenómenos. En cada uno de éstos alienta su propia vida, pero todos tienen raíces comunes con corrientes análogas de otra vida, aunque estén expresadas en formas individuales distintas. Es misión del artista descubrir estas raíces.

---

[6] V. I. Lenin. *Obras Completas,* 5ª ed. en ruso, tomo 49, pág. 57.

En el arte realista, el procedimiento para generalizar es la tipización. Belinski veía la esencia de la tipización en el hecho de convertir el personaje de una obra en representante de una multitud de hombres del mismo género. Consideraba que las imágenes típicas eran a los fenómenos de la vida lo que los géneros a las especies: en cada tipo se concentran los signos genéricos, los signos de muchos fenómenos.

Ya hemos dicho que, en el arte, lo individual se distingue de los hechos de la propia vida en que se reproduce la vida enriquecida por la fantasía del artista. Pero hay más: lo individual es un hecho de la vida en cierto modo "corregido" por el artista de suerte que los pormenores inútiles no obstaculicen la comprensión de lo básico y esencial. En lo individual se revela lo general. Cualquier imagen artística reúne lo general y esencial en lo particular e individual. Esta concentración es la que forma el tipo. Lo típico en arte constituye la unidad de la generalización y de la individualización. La propia forma concreta, individual, de los hechos de la vida convertidos en representaciones artísticas pasa a ser otra: al abarcar la generalización, adquiere una peculiaridad irrepetible y una brillantez muy expresiva.

Ver la eternidad en un instante,
El mundo enorme en un grano de arena,
En un puñado lo infinito,
Y el cielo en la corola de una flor.

(William Blake).

¿Cuáles son, no obstante, las posibles vías de la tipización artística?

Aunque la vida, por regla general, no proporciona al artista un material acabado, susceptible de ser incluido en una obra sin necesidad de una reelaboración artística, no por ello ha de entenderse que la traslación directa de fragmentos de la vida al arte está descartada en general. Algunas artes, por su propia naturaleza, son documentales y, por consiguiente no sólo se admite sino que se presupone como indispensable la reproducción de la vida en sus reales manifestaciones directas. Nos referimos al cine documental, a la

fotografía artística, a la crónica literaria o a las memorias, que se basan en la reproducción directa de hechos reales. Estas artes crean, con sus procedimientos especiales, generalizaciones profundas, expresan escenas típicas de la vida y se distinguen por la gran fuerza de su influjo. Así, *El fascismo corriente,* la película mundialmente famosa, de Mijaíl Romm, es una investigación artística de la psicología del fascismo, una revelación de sus causas y consecuencias y una implacable condena contra él, constituye un testimonio convincente de lo que más arriba afirmamos. Observemos otro fenómeno artístico muy diferente del anterior: el fotomontaje. Todo el mundo reconoció que los fotomontajes antifascistas y antibélicos de Gartfild y de Zhitómirski no son únicamente fotografías propagandísticas, sino también auténticas obras de arte, que producen fuerte impresión.

Lo documental, en el arte, resulta eficaz cuando el artista, con su aguda visión, es capaz de escoger los hechos y acontecimientos más aleccionadores, presentándolos en determinadas relaciones y nexos sujetos a ley. Sucede a menudo que personas desprovistas de una vista penetrante y de un oído fino pasan por alto fenómenos interesantísimos. El artista se diferencia precisamente del que no lo es por estar dotado de una aguda capacidad de percepción de lo interesante y lo trascendental de la vida. Lo documental de su obra puede asumir el carácter de imagen si él capta en la propia realidad aquellos hechos y manifestaciones que arrojan luz sobre muchos aspectos esenciales de la vida o, al menos, sobre algunos.

El cine documental y la fotografía han pasado a ser parte inalienable de la cultura artística. Es más: la cuestión relativa a la naturaleza de la reproducción documental de la realidad interesa a otras ramas del arte, ya que algunos principios de la modelación de la imagen en la crónica y los procedimientos del arte documental pueden utilizarse —y realmente se utilizan— en otros varios tipos de creación artística, particularmente en el drama documental. Llegamos, así, a un problema sobremanera importante y esencial: el de los límites de lo documental. En la segunda mitad de los años sesenta el arte documental alcanzó gran

difusión. Algunos autores empezaron incluso a oponerlo a la creación basada en la ficción y a menudo le otorgaron preferencia, alegando que, por estar basado en la reproducción escrupulosa de hechos y acontecimientos reales, el arte documental posee un especial poder de convicción y suscita más confianza que la invención artística. No falta quien considere lo documental punto menos que como una rama del arte nueva, recién nacida, y como una peculiar expresión de la contemporaneidad del arte. A este respecto resulta imprescindible hacer, al menos, tres consideraciones.

En primer término, lo documental no es tan nuevo en la creación artística. La literatura rusa del siglo XIX conoce, por ejemplo, obras maestras como *Lo pasado y pensamientos,* de Herzen, que, según la clasificación en moda hoy, habría de catalogarse, sin duda, entre la prosa documental. Y si estimamos que lo documental consiste en la reproducción directa de acontecimientos reales, ¿cómo clasificaríamos *La Ilíada* y *La Odisea,* y, si se nos apura, las novelas históricas de Walter Scott y de Alejandro Dumas?

En segundo lugar, tanto en la literatura como en la dramaturgia y hasta en el cine, lo documental adquiere valor artístico cuando concuerda con las leyes del arte. Un drama documental, y tanto más un espectáculo del mismo género, difícilmente podrá ser considerado documental en la acepción estricta de la palabra. Verdaderamente, el dramaturgo puede presentar acontecimientos reales, introducir personajes históricos reales y utilizar un texto exclusivamente documental, pero la selección del material concreto, la composición de la obra, el montaje del texto, las peculiaridades del diálogo, la revelación del carácter de los personajes, etcétera, ¿no descubren el trabajo de la imaginación, la fantasía del artista y su interpretación creadora del material de que dispone? Acaso fuera más exacto no hablar del drama documental o del espectáculo documental, sino del drama y del espectáculo habituales, sujetos a las leyes generales del arte, aunque montados sobre elementos documentales. Además y, en tercer lugar, ¿no es evidente que la ley de la creación artística radica siempre en la interpretación de la realidad por el artista, que implica necesa-

riamente la renuncia a la tediosa escrupulosidad factográfica y que encierra indefectiblemente la participación de la fantasía incluso en sus más osadas manifestaciones, si éstas, como es lógico, están justificadas?

En principio, la alternativa "fantasía o documentalidad" nos parece artificiosa e, incluso, de posible orientación naturalista. Esto no significa, en modo alguno, menoscabar el valor estético del arte documental, cuyo principio rector es la reproducción directa de hechos realmente existentes. Sin embargo, en todas las demás artes, dicha reproducción ocupa un lugar modesto y limitado. Lo más frecuente es que el artista recurra a la reinterpretación creadora de los prototipos. El fenómeno real de la vida se transforma; de él se escogen cuidadosamente aquellos rasgos y signos en los que se revela su esencia, y se añaden las otras características necesarias para que el prototipo o los prototipos se conviertan en tipo. Por consiguiente, el tipo, en el arte, no es idéntico a sus prototipos de la vida. El prototipo es la fuente de la reproducción; el tipo es la imagen.

Vera Figner era el prototipo de un personaje del conocido cuento de Gleb Uspenski *Ella lo enmendó*; y Larisa Réisner lo fue de la comisario de *Tragedia optimista,* de Vsévolod Vishnevski; pero en ninguna de estas obras encontramos a los prototipos en estado natural. N. Cherkásov, en el papel del profesor Polezháiev, y N. Bogoliúbov, en el de Shájov, llevan rasgos de los caracteres de Timiriázev y de Kírov; mas Polezháiev no es Timiriázev, ni Shájov es Kírov. Son creaciones del artista, aunque las fuentes de su vida en imágenes fuesen caracteres que existieron realmente.

Ni siquiera en la pintura retratista la similitud entre el prototipo y la imagen llega a la identidad. Sabido es que la tarea del retratista no estriba en la simple plasmación del aspecto del hombre sino en captar su característica psicológica. De ahí que un hombre pueda parecerse a sí mismo en un retrato más que en una fotografía. Ya dijo Belinski que un retratista de talento pone de manifiesto, con trazo firme, lo que, en ocasiones, constituye un secreto para el propio retratado. En el retrato, lo recóndito se hace pa-

tente, los signos externos sirven para hacer visible la vida espiritual.

En esto consiste, precisamente, la diferencia radical entre un retrato artístico y una simple fotografía. El artista estudia el rostro humano y lo representa tal como suele aparecer en los instantes, relativamente raros, en que en verdad sirve como de espejo de la vida anímica. No pinta al hombre tal como éste realmente es a menudo, sino como puede ser, o debe ser, en los momentos en que en él se concentra su esencia característica. La fotografía, en cambio, capta al hombre en estados casuales; de ahí que, según la fina observación de Dostoievski, lo reproduzca precisamente tal como es en tales manifestaciones; pero es muy posible que, en ciertos momentos, Napoleón saliera estúpido y Bismarck amable.

La tipización, basada en prototipos reales, exige penetrar en la vida del prototipo, y no transmitir simplemente facetas y rasgos externos, tomados, a menudo en una concatenación casual.

Sin embargo, la tipización no trata únicamente con prototipos que existen realmente. Lo más frecuente es que el artista seleccione y generalice los rasgos y signos sustanciales de fenómenos homogéneos o de representantes de un grupo social determinado para recrearlos en un nuevo cuadro integral y vivo, en un carácter humano completamente nuevo e individualizado. Gorki decía que la imagen artística se crea con arreglo a las leyes de la abstracción y de la concretización. "Se abstraen" —se seleccionan— las hazañas características de muchos héroes, y luego sus rasgos "se concretan" o generalizan en forma de un solo personaje (por ejemplo, Hércules o el labriego de Riazán Iliá Múromets); se destacan los rasgos más naturales de cada mercader, aristócrata o aldeano y se generalizan en la persona de un mercader, de un aristócrata o de un aldeano; y así se obtiene "un tipo literario".

Refiriéndose a esta peculiaridad de la imagen, decía Belinski que el tipo es "un conocido desconocido". "Conocido" porque reúne rasgos y señales existentes en los fenómenos de la vida misma; "desconocido" porque dichos ras-

gos y señales aparecen concentrados en un nuevo carácter individual o en un nuevo cuadro de la vida, fruto de la creación.

La imagen artística es un relato abreviado acerca de muchas vidas. Aunque representa una situación, expresa una multitud infinita de situaciones análogas. En ella se nos presenta una persona humana concreta, pero se plasman innumerables caracteres que se encuentran en la vida real.

Dijimos antes que la individualización preserva al artista del esquematismo y del didactismo desnudo. Ahora agregamos que lo defiende del peligro del fotografismo naturalista. "Uno de los signos distintivos de la originalidad creadora, o, mejor dicho, de la propia creación —escribió Belinski—, radica en... el tipismo... que es el sello del autor. En las obras de un artista de verdadero talento, cada personaje es un tipo..."

La profundidad de la tipización constituye el índice más fiel de la madurez realista de un artista. Cuanto más típicas son las imágenes tanto más profundo es su realismo.

3. Lo objetivo y lo subjetivo

La imagen artística contiene lo objetivo y lo subjetivo en unidad orgánica. Se entiende por objetivo todo cuanto va a la imagen directamente de la realidad, y por subjetivo lo que le aporta el pensamiento creador del artista. Lo objetivo son los fenómenos reproducibles de la realidad, los cuadros de la vida misma, los caracteres, los conflictos, las circunstancias, el mundo espiritual del hombre, todo, en suma, cuanto existe al margen de la conciencia del artista. Lo subjetivo son las vivencias y las meditaciones del artista, su actitud hacia los fenómenos representables, la valoración de estos fenómenos y la peculiar manera de verlos. Toda imagen artística constituye no sólo un reflejo de determinados pasajes de la vida, sino, además, en cierto sentido, un original autorretrato del autor. Detrás de la imagen está siempre su artífice. La subjetividad es un índice de la independencia y de la originalidad del artista.

El hecho de apartarse del realismo puede expresarse tanto en la desestimación de lo objetivo como en un menoscabo de lo subjetivo en la imagen. La adulteración de lo objetivo, la galta de deseo o de habilidad para tener en cuenta la lógica del material ofrecido por la vida, conducen a diversas manifestaciones de formalismo. La inexpresividad de la posición subjetiva del autor o, tanto más, la ausencia de subjetividad, comporta la factografía naturalista. Tanto en el primer caso como en el segundo, se destruye la imagen y desaparece, o se debilita, su valor ideológico-estético.

Como contrapartida a la teoría materialista del reflejo, la estética formalista presentó la tesis de que el arte no constituye un reflejo de la vida, sino la autoexpresión del artista. Esta posición, en su forma extrema, se expresa en la estética de los decadentes, que han proclamado la total independencia del arte respecto de la vida y la absoluta autonomía del pensamiento por imágenes.

La estética materialista rechaza enérgicamente esta interpretación subjetivo-idealista del arte. La imagen no es una simple "autoexpresión" ni un "fluir de la conciencia" del artista con independencia del mundo exterior, sino, ante todo, un cuadro de la vida objetiva artísticamente recreado. Está claro, sin embargo, que en el contenido de la obra entra también la autoexpresión del autor, sin la cual resultaría inconcebible. Es más: con frecuencia la obra contiene, incluso, elementos autobiográficos. Esto no significa, empero, que el sentido social y el contenido de la obra se reduzcan a ellos exclusivamente. Tal enfoque limita en alto grado, empobrece y, en el fondo, adultera la esencia de la misma. Guido Anselmi, protagonista del famoso filme de Federico Fellini *Ocho y medio* fue identificado por algunos críticos con el propio autor. Cierto, hay en la película no pocos detalles que coinciden con hechos de la vida de Fellini, y es probable que pueda considerarse el filme como una confesión *sui generis* de su creador. Pero Fellini lleva razón cuando protesta de que se identifique al autor con el protagonista de su obra. El valor ideológico y estético de la misma está condicionado por el hecho de poseer un contenido más

general y poner de relieve factores que atormentan y martirizan al artista limitado por el marco de una concepción del mundo contradictoria. El filme es un vivo testimonio de la crisis espiritual que, tarde o temprano, se produce en la vida de todo artista honrado que trabaja en una sociedad contradictoria e inhumana. Y lo que este filme encierra de valioso se debe, sin duda, a la capacidad del artista para generalizar importantes fenómenos de la vida, ampliar su experiencia y plantear problemas generales. El crítico que reduce todo el contenido de esta obra a una confesión personal de Fellini presta un flaco servicio al artista y al espectador.

Es, principalmente, la concepción que del mundo tiene el artista, lo que determina su subjetividad, su actitud ideológico-estética y su labor creadora. En última instancia, la subjetividad de los artistas resulta ser un producto de la época, de la estructura de la sociedad, de una psicología y de una ideología determinadas. La filosofía del artista encuentra su refracción estética en la subjetividad.

Los artistas de talento siempre crean de manera distinta. Así, en *El convidado de piedra,* versión de la famosa leyenda de Don Juan, tratada en varias obras geniales de la literatura universal, Pushkin conservó tan sólo algunos rasgos de la fábula, pero creó una imagen totalmente nueva y original. A diferencia de Molière, que hizo de su *Don Juan* una comedia satírica, Pushkin escribió una tragedia cuyo protagonista aparece como portador del afán de lo bello, tan perpetuo como inalcanzable. Examinemos otro ejemplo. Ana Pávlova y Galina Ulánova fueron dos eximias bailarinas rusas. Ambas interpretaron *El cisne,* de Saint-Saëns. ¿No es la diversidad de sus actitudes ante la vida la que explica el hecho de que Pávlova expresara en la danza la idea del pesimismo, de la agonía, de la inevitabilidad de la muerte, mientras que Ulánova protesta contra ella, la combate y defiende la vida?

El crítico teatral del *Sunday Times,* Harold Hobson, comentando la representación de *El jardín de los cerezos* ante el público londinense durante la gira artística del Teatro de Arte de Moscú, en 1958, dio a su artículo el tí-

tulo de *Un jardín en plena floración.* A su juicio, los espectáculos ingleses deploran el ocaso de lo antiguo, mientras que los soviéticos celebran el advenimiento de lo nuevo. El enfoque optimista de los espectáculos de Chéjov constituyó un auténtico descubrimiento para los ingleses, y no sólo para ellos, dicho sea de paso. La distinta concepción del mundo de quienes montaron dichos espectáculos condicionó los diferentes tipos de pensamiento artístico.

La subjetividad del artista encuentra expresión en su manera individual de crear. Durante un ensayo en el Teatro de Arte de Moscú, el notable director teatral M. Kédrov estableció una interesántisima comparación entre las imágenes de Shakespeare y las de Chéjov. Ambos dramaturgos —dijo Kédrov— construyen sus imágenes a la manera realista, y en sus obras alienta una misma lógica de los acontecimientos. ¿En qué consiste, pues, la diferencia? En la densidad de contenido alcanzada por la acción, en el rápido desarrollo de los acontecimientos, en el carácter fulminante de las soluciones en la dramaturgia del autor inglés. Mientras que a los personajes de Shakespeare les basta con un instante para una solución, los de Chéjov, en circunstancias similares, necesitan todo un acto. En las imágenes de Shakespeare, la acción está excepcionalmente concentrada; las de Chéjov encierran un subtexto riquísimo.

"El estilo —escribió Stendhal— es el procedimiento privativo de que se vale cada maestro para expresar las mismas cosas. Todo gran artista ha buscado métodos capaces de suscitar en el alma aquella impresión especial que a él le parece la misión principal de la pintura". Y tenía razón al decir, más adelante, que comprender el estilo de Rafael, por ejemplo, significa descubrir en sus claroscuros, en su dibujo y en su colorido, el tono peculiar de su alma.

El tono especial del alma distingue la obra de cualquier artista. Esto es verdad incluso cuando nos encontramos con artistas afectos a la misma ideología y a idénticas creencias políticas y filosóficas, dicho de otro modo, con hombres entre cuyos idearios no existen diferencias de principio. Pero no hay ni puede haber artistas con la misma percepción del mundo. La percepción del mundo del artista

abarca toda su experiencia vital y artística, su actitud moral, sus preferencias estéticas, sus emociones, sus intereses, sus gustos, sus ideales, en suma, todo cuanto entra en su creación. Y esto es lo que comunica a una obra de arte su originalidad irrepetible.

Cuando comparamos el *Hamlet* de Grigori Kózintsev con el de Lawrence Olivier sabemos que las diferencias están motivadas por la concepción del mundo. Al final de la película de Lawrence Olivier, Hamlet llega por un momento a ocupar el trono del reino de Dinamarca, y la Corte se inclina ante él. Queda superado el conflicto de Hamlet con la realidad. Toda la estructura icástico-ideológica del filme soviético excluye semejante posibilidad. El Smoktunovski-Hamlet y el castillo de Elsinor, el humanismo y el régimen de vida inhumano son fenómenos incompatibles. En los dos filmes no hay tan sólo dos soluciones artísticas diferentes, sino dos filosofías de la vida, dos ideologías.

Pero cuando comparamos la interpretación de *Tres hermanas* en el Gran Teatro Dramático, de Leningrado, con el famoso espectáculo del Teatro de Arte de Moscú, no buscamos las fuentes de las dos soluciones dadas a la pieza de Chéjov en una diferencia ideológica entre Vladímir Nemiróvich-Dánchenko y Gueorgui Tovstonógov, sino en las dotes y en la sensibilidad de estos dos directores en el sentido expuesto más arriba, en la diversa experiencia vital y artística de cada uno de ellos, su diferente tono anímico, en la distinta naturaleza de su emocionalidad, etcétera. Y puede que la concepción del espectáculo del Gran Teatro Dramático, en el que resuena con fuerza colosal el tema del destino y de la dignidad del hombre, no hubiera sido posible sin la experiencia acumulada por nosotros durante los años de lucha contra el fascismo y sin nuestra histórica victoria sobre él.

Los méritos del espectáculo de Leningrado se deben a que no se repite una solución ya existente (aunque magnífica) y a que se presenta y se afirma una nueva concepción artístico-ideológica.

Así pues, la subjetividad de los artistas se halla determinada, en primer término, por la diferencia de sus con-

cepciones del mundo. En la subjetividad de los artistas de ideología común se manifiestan la diversidad y la inextinguible riqueza de su talento, se revelan los diversos aspectos y matices de la actitud estética respecto de la realidad.

Hay una diferencia radical entre la subjetividad del artista y el subjetivismo. Según la acertada observación del esteta búlgaro K. Goránov, "nada justifica que, por miedo a la arbitrariedad subjetiva, se identifique la subjetividad en el arte con el subjetivismo". No es lícito confundir ambos conceptos, ya que el uno excluye al otro. El subjetivismo es la arbitrariedad del artista, la adulteración de la verdad de la vida por él, su falta de deseo o de habilidad para tener en cuenta las leyes objetivas de la realidad, la lógica interna del material que le ofrece la vida. El subjetivismo conduce a generalizaciones falsas, procura atenazar la vida en el lecho de Procusto de un esquema prefabricado y se desentiende de los caracteres de los personajes y de las circunstancias del medio ambiente. Los conflictos de que trata no surgen como resultado de una investigación de la vida, sino que, por el contrario, la vida se adapta artificialmente a soluciones preconcebidas. El subjetivismo es consecuencia de ideas falsas que destruyen el arte, del desdén por las leyes objetivas y por los vínculos objetivos de la realidad.

Incluso un talento grande y profundo corre el riesgo de malograr o, por lo menos, de perjudicar una obra, de destruir la integridad artística de una imagen y de caer en una red de contradicciones insolubles si se deja arrastrar por la influencia del subjetivismo. No constituyen excepción ni siquiera obras de grandes escritores y artistas. Tomemos como ejemplo una novela tan importante como *Los endemoniados* de Dostoievski, que refleja la crisis de la sociedad rusa en la línea divisoria de las décadas del sesenta y del setenta del siglo XIX. Hay en ella interesantes imágenes psicológicamente acabadas. Pero *Los endemoniados* se atiene a una tendencia falsa que presenta a los revolucionarios no aristócratas como una cuadrilla de desaprensivos sin ideas, portadores del mal social. Esta contradictoria novela, plagada de generalizaciones erróneas y unilaterales, que fue considerada por la mejor parte de la intelectualidad

revolucionaria rusa como una calumnia a su labor de servicio a la sociedad, testimonia que cuando el artista suplanta la descripción objetiva de la vida por representaciones subjetivas, causa un enorme perjuicio a su propia obra[7].

El artista no debe encontrarse prisionero de falsas ideas subjetivas. El arte no tolera la mentira y es incompatible con el subjetivismo. La fuerza del talento de un artista se manifiesta en su capacidad para desembarazarse de las falsas ideas subjetivistas, en su agudo sentido de la verdad, en su habilidad para someterse a la lógica de la vida aunque para ello, en ocasiones, tenga que "ahogar en la garganta su propia canción".

Recordemos las lecciones de los grandes artistas. Es célebre la broma de Pushkin: Tatiana se casó, y él, Pushkin, no esperaba tal cosa de ella *(Evgueni Oneguin)*. León Tolstói, refiriendo esta broma, añadió, de su propia cosecha, que tampoco sus protagonistas le eran siempre obedientes, y añadió que cuando Vronski, después de su conversación con Karenin, provocó un desafío, esto fue para él, para Tolstói, una sorpresa completa. Tolstói llega a la conclusión de que los protagonistas de sus novelas hicieron lo que debían hacer en la vida, incluso cuando el autor no lo esperaba.

El talento de un artista se manifiesta en el grado en que sabe oír la voz de la verdad, sin imponer a las imágenes y a los personajes una acción impropia de su naturaleza ni crear estados de ánimo artificiales, y ser un sensible barómetro de la vida de la imagen, expresando esa vida y exponiendo la lógica del desarrollo de la imagen.

Hace varios años, unos estudiantes norteamericanos preguntaron a William Faulkner:

— ¿Es posible que los actos de sus personajes constituyan manifestaciones de sus sentimientos subconscientes?

— Prefiero pensar —respondió el escritor— que los personajes creados por mí son lo bastante auténticos como para que ellos mismos decidan y determinen sus actos. Por lo

[7] Hoy dia interpretamos la novela *Los endemoniados* de manera muy distinta a como lo hacían los contemporáneos de Dostoievski, pero esto no significa que haya cambiado su contenido objetivo.

que concierne a su conducta, es, por supuesto, fruto de mi experiencia de la vida. Pero estimo que los personajes de una novela dominan la fábula y actúan de manera independiente y autónoma; todo cuanto se requiere, en este caso, es un hombre que tome nota de lo dicho por ellos.

Los personajes actúan con independencia, y el artista se limita a anotar sus palabras. ¿Qué significa esto? Encierra un solo sentido: la lógica de la existencia de los personajes de una obra no puede estar supeditada a la arbitrariedad subjetivista.

Pero el estudio de la vida y la transformación de sus fenómenos en imágenes artísticas exigen del artista una labor grande y compleja. En la subjetividad se revela su labor creadora, su peculiaridad estética, su fisonomía social. Lo subjetivo entra orgánicamente en el contenido objetivo de la imagen.

No sólo la imagen artística, sino también su percepción, se caracterizan por la unidad de lo objetivo y lo subjetivo.

Precisamente así se explica que, en la práctica del arte, la modelación de una imagen no se distinga siempre por su acabado. Abundan en las obras de arte frecuentes lagunas, puede no estar representado un cuadro suficientemente completo; en ocasiones, el artista, más que dar respuestas, lo que hace es formular preguntas. Pero él espera que la imaginación del hombre, desvelada por el arte, le ayudará a ser coartífice de la obra. En el proceso de la percepción, la imagen creada por el artista parece complementarse con la imaginación del lector, del espectador o del oyente, el cual le aporta facetas que faltan, añade su visión, amplía los límites del reflejo y completa la subjetividad del artista con la suya propia. La auténtica percepción artística tiene siempre un carácter activo y creador.

4. Lo emocional y lo racional

La naturaleza de la imagen artística encierra una determinación estético-emocional. Lo emocional y lo racional, lo sensorial y lo intelectible son inseparables en la imagen, se dan interpenetrados: el pensamiento se expresa por medio

de la emoción, el sentimiento lleva el pensamiento dentro de sí.

La evidencia del enorme papel del principio emocional en la imagen da pie, en ocasiones, a la errónea conclusión de que el arte opera tan sólo con sentimientos humanos. Un artista tan clarividente como León Tolstói, al caracterizar el arte y el idioma como medios diferentes de comunicación, llegó a declarar, en su conocido estudio *¿Qué es el arte?*, que los hombres se transmiten sus pensamientos por medio del idioma, y sus sentimientos por medio del arte. No creemos que el ilustre escritor se atuviese literalmente a este criterio. Tolstói exigía del arte mucho más que eso y consideraba, con razón, que junto a la sinceridad del sentimiento y a la belleza de la forma, debía expresarse en la imagen una actitud correcta hacia el objeto de representación. La exigencia de veracidad y de realismo introdujo la idea en la imagen. Pero ya Plejánov señaló la equivocación de la fórmula de Tolstói citada más arriba. Reducir la imagen a la mera emotividad y el arte al mero sentimiento equivale a rebajar el valor cognoscitivo del pensamiento por imágenes, a encadenar el arte a la simple contemplación viva, a impedirle que penetre profundamente en el interior de los fenómenos de la vida.

Desde luego, no es posible, en un sentido absoluto, contraponer el pensamiento lógico al artístico, no es posible excluir de la imagen lo lógico. La penetración en la esencia de los fenómenos implica el pensamiento abstracto, que entra en la captación artística de la realidad. Pero, según consignamos antes, en el reflejo icástico de la realidad, el pensamiento no sigue a la contemplación, sino que se realiza en unión orgánica con ella.

¿Hasta qué punto es legítima esta revelación de la unidad de sentimiento y pensamiento de la idea en la imagen como peculiaridad específica de la misma? Tengamos presente que lo emocional y lo racional se acompañan mutuamente no sólo en el arte, sino también en otras esferas de la actividad humana.

Ahora, bien, la emocionalidad en el arte se distingue por una cualidad especial. El elemento emocional acompaña

al hombre de ciencia y a su labor, mas no yace en la propia naturaleza de los conceptos lógicos y de las verdades científicas. En el alma de Marx y Engels anidaban un gran amor a los trabajadores, un odio profundo a toda desigualdad social y una intensa simpatía hacia los oprimidos. Mas la teoría del comunismo científico fue el resultado de una severa labor analítica de la razón. Su fuerza estriba, precisamente, en que en ella no se reflejan emociones ni deseos, sino leyes fundamentadas del desarrollo social, y de ahí su valor científico imperecedero. Cuando los científicos soviéticos calculaban las órbitas de nuestras naves cósmicas, se sentían animados por un fervoroso entusiasmo, pero sus cálculos no fueron producto de la emoción de sus corazones, sino del razonamiento sereno.

Lenin decía que "sin "*emociones* humanas" nunca ha habido, ni habrá jamás, *búsqueda* humana de la verdad"[8].

Ese es el término: búsqueda. La emoción es, en la ciencia, la fuerza motriz para la búsqueda de la verdad, para la formación del concepto, pero no entra como elemento componente en la verdad misma, en el concepto científico. El concepto científico tiene como un principio influir sobre la mente, no sobre los sentimientos del lector; no va destinado a la percepción emotivo-sensorial, sino, ante todo, a la percepción lógica. No es finalidad suya presentar el estado de ánimo, la "fisonomía" del autor, ni su actitud respecto al lector, ni su apreciación de lo expuesto. La finalidad valorativa, propia de la palabra artística no desempeña un papel decisivo en la exposición científica. En el arte, en cambio, la emoción no es un elemento accidental de la labor creadora, ni un factor que acompaña la creación de la imagen, sino una parte imprescindible de su contenido, que da color y expresión, orgánicamente, a la idea encerrada en él. S. Mijoels, el eximio actor y director teatral soviético, expresó figuradamente este pensamiento al decir que el artista debe tener cabeza de hombre, corazón de mujer y temperamento de niño.

---

[8] V. I. Lenin. *Obras Completas*, tomo 25, pág. 112.

Las imágenes artísticas contienen, necesariamente, un componente emocional; en ellas se concentra la idea mediante condensaciones de sentimientos; ellas apelan directamente al sentimiento humano, provocando siempre, como respuesta, una reacción emocional: amor u odio, simpatía o aversión, contento o tristeza, risa o lágrimas.

El arte, según expresión de Plejánov, está siempre "pletórico de lirismo". Eliminad este lirismo, esta tensión pasional y emotiva, y desaparecerá la conmoción, convirtiéndose el arte en un relato seco. Tras "los actos y los días" de Serpilin y Sintsov, en la novela de Konstantín Símonov *De los vivos y de los muertos,* se nota un fuerte temperamento patriótico; en la mirada de la mujer de la película *Balada del soldado,* cuyo marido regresa inválido del frente, observamos el dolor de un corazón martirizado; la desesperación asoma en el grito de la mujer que entierra a su hijito, rompiendo el silencio horrible de "la isla desnuda" que nos presenta la película japonesa de este título; en el silencio de Mitia Karamázov al caer de rodillas, advertimos la extremada amargura que embarga su alma; en la agitación de madame Bovary, la desolación espiritual y el sufrimiento infinito; y en el "ser o no ser" de Hamlet, la inmensa tensión de una vida emocional. Sin esto, le faltarán colores a la imagen, y será sosa e inexpresiva la estampa dibujada por el pintor.

En algunas obras de Estética y de crítica teatral, a veces se formula la idea de que la doctrina de Bertolt Brecht acerca del arte escénico rechaza lo emocional, alegando que todas las tesis teóricas del autor alemán, y más aún sus obras artísticas, tienen un carácter abiertamente tendencioso y se distinguen por su ideología política y social.

Brecht, como es lógico, no expuso esas tesis porque desease eliminar del arte la vida del sentimiento. Su lucha contra la "vivencia" en el teatro fue motivada por las circunstancias históricas concretas de la vida social de la Alemania de fines de los años veinte y comienzos de los años treinta. Para Brecht —político y artista— el arte fue siempre, en primer término, un arma de lucha política. El dramaturgo alemán exigía que el arte recurriera al pensamien-

to, y llegó a alcanzar una tensión de ideas tan elevada que engendraba un sentimiento real. Para Brecht, el problema principal no está en las palabras: ¿sentimiento o pensamiento? El está en contra de los sentimientos falsos y de las falsas ideas, es partidario de los sentimientos verdaderos y las ideas auténticas. El propio Brecht ha dicho que, en el arte, la vivencia es necesaria, pero debe tener fundamentos verídicos y auténticos.

"La contradicción entre razón y sentimiento —escribió Brecht— sólo existe en el cerebro de la gente poco razonable. Nuestro sentimiento requiere la más intensa labor de la razón, y la razón ennoblece nuestros sentimientos". La dramaturgia innovadora y la teoría estética de Brecht no contemplan al hombre únicamente como un producto del destino, sino también como su artífice. "El destino del hombre es el hombre mismo", manifestó Brecht reiteradamente. Por eso confería a los personajes de sus obras una responsabilidad personal, incitaba a la acción y exhortaba a la lucha. Justamente por eso fue Brecht un decidido adversario de ese tipo de teatro del que se espera "una leve sacudida para unos sentimientos lánguidos y una ligera tensión para los nervios relajados". Luchaba contra esa emotividad que siembra entre los espectadores "sueños dorados" y exhortaba al teatro a:

Ayudar a que la experiencia de la lucha
Sea patrimonio de todos,
Y la justicia, una pasión.

Para alcanzar una alta expresividad emocional, el escritor, el pintor, el actor, en cierto modo se reencarnan en sus personajes, cuyas ideas y sentimientos toman como propios. Semejante reencarnación se opera también, hasta cierto punto, en el lector o en el espectador. Konstantín Paustovski, conocido literato ruso que ha dedicado grandes esfuerzos al estudio del proceso de creación, ha dicho: "Escribir se ha convertido para mí en algo más que una ocupación; no es ya sólo un trabajo, sino un estado de mi propia vida, mi estado interno. En numerosas ocasiones me he sorprendido viviendo en el interior de una novela o de un cuento". Ku-

prín lamentaba no poder convertirse, siquiera fuese por unos días, en un caballo, en una planta o en un pez. Quería transformarse en mujer para experimentar el parto. Hemingway relata, en *Las verdes colinas de Africa,* como, una noche, sufrió todo cuanto puede sufrir un alce herido, comenzando por el impacto de la bala hasta el fin de sus tormentos. "El trabajo del literato —escribió Gorki— es, probablemente, más difícil que el del científico especialista, como, por ejemplo, el zoólogo. Un científico, al estudiar a un carnero, no tiene necesidad de imaginarse a sí mismo en el papel de carnero, pero el literato, por espléndido que sea, tiene que imaginarse ser avaro; siendo desinteresado ha de sentirse un usurero codicioso, y siendo hombre de poca voluntad, debe representar convincentemente a un tipo voluntarioso".

La vida del personaje y la de su creador son inseparables. Todo artista vive la vida de sus personajes en mayor o menor medida. La naturaleza misma de la captación artística de la vida es tal que, según la expresión de un poeta, el artista, en las imágenes, debe poner en música no sólo las palabras, sino su corazón.

La imagen portadora de una idea sublime es convincente cuando hay tras ella un artista para el cual lo principal de la vida consiste en "emocionarse, en amar, en tener esperanzas, en temblar, en vivir" (Rodin).

A la vez que reconocemos el enorme papel que desempeña lo emocional en el arte, no afirmamos que tenga un valor decisivo. Tal opinión existe, pero es falsa. No es la sinceridad del sentimiento, tomada en sí misma, sino la veracidad, lo que constituye el criterio del realismo en el arte. Los estetas modernistas sostienen que la veracidad no es otra cosa que "un sinónimo de sinceridad", mas no podemos estar de acuerdo con ellos. El artífice de una imagen puede ser sincero incluso en sus equivocaciones. Considerar como principal la expresión de las emociones equivale a apartarse del realismo, de sus criterios más importantes, y entregar las posiciones propias a la Estética del modernismo, que es precisamente la que no ve en el arte un reflejo de la vida, sino simplemente como una actitud emocional del

artista hacia ella, sin reparar en si tal actitud conduce a a la verdad o a la adulteración de la vida. La Estética realista, por el contrario, estima como componente rector del reflejo en imágenes de la vida su veracidad, su contenido ideológico; reconoce a la vez el extraordinario valor de lo emocional, pero sin elevarlo al rango de absoluto.

5. La verdad artística

El valor ideológico-estético y cognoscitivo de una imagen se determina por el grado y por la fuerza de expresión de la verdad de la vida contenida en ella. Según es notorio, la verdad de la vida no se establece, en las obras de arte, por la de los hechos y acontecimientos concretos. En arte actúa una ley peculiar. Sucede a veces que un artista representa hechos tal como existen o que un actor se comporta en escena exactamente igual que en la vida, pero la imagen que crean puede no resultar convincente, "sonar" a falsa. Por otra parte, un escritor puede referirse, en un cuento, por ejemplo, a cosas de las que ya de antemano puede decirse que no existen en la naturaleza, y, sin embargo, sus imágenes pueden ser veraces, convincentes desde el punto de vista artístico y vitalmente auténticas.

Esta falta de concordancia de la verdad artística con los hechos concretos en su expresión material de todos los días, ha sido establecida desde hace tiempo, tanto por la Estética materialista como por la idealista. Pero de esta certera observación, los materialistas y los idealistas han inferido conclusiones diametralmente opuestas.

La Estética idealista supone que la verdad del arte se diferencia por principio de la verdad de la vida, y proclama una peculiar variante estética de la antigua doctrina de la verdad dual: existen dos verdades; una es la de la vida, y otra la del arte; éste no se atiene a la verdad de la vida, el artista es independiente de la realidad.

La Estética materialista rechaza categóricamente toda contraposición entre la verdad de la vida y la del arte. No existen dos verdades. La verdad es siempre una. La del

arte es la misma que la de la vida, expresada por medios artísticos.

"La verdad escénica —escribía Stanislavski— debe ser auténtica, sin adornos, pero desprovista de pormenores superfluos de la vida. Debe ser verídica al modo realista, aunque poetizada por la fantasía creadora".

"Los pormenores superfluos de la vida" constituyen el ámbito de lo particular y fortuito, oscurecen lo general y lo que se halla sujeto a ley, dificultan la percepción de lo esencial. Como han dicho más de una vez los clásicos de la Estética materialista, el arte, para captar la profunda verdad de la vida, reproduce la realidad dando cuerpo a posibilidades que en ella se encierran.

"La misión del poeta —proclamó ya Aristóteles— no consiste en hablar de lo realmente sucedido, sino de lo que hubiera podido suceder, y, por consiguiente, de lo posible por verosimilitud o por necesidad"[9]. Dicho de otro modo, la verdad artística no expresa simplemente lo que existe, sino lo que puede existir como manifestación de las leyes irrevocables de la vida. La verdad de la imagen artística es producto de la tipización. Sin generalización no puede haber arte verídico. La identidad naturalista de la imagen con el hecho sacrifica la verdad del sentido profundo; queda la verosimilitud, pero desaparece la verdad.

Cuando en el Teatro de Arte de Moscú estaban montando la obra de Nikolái Pogodin *El carillón del Kremlin,* procuraron reconstruir el gabinete de Lenin tal como fue en realidad en el Kremlin. Nemiróvich-Dánchenko ordenó retirar un detalle, luego otro, y después un tercero... Para disipar la perplejidad de los presentes en el ensayo, les explicó: "Yo necesito en la escena a Lenin, no el gabinete de Lenin". La exactitud naturalista de la decoración dificultaba la libre manifestación de la verdad de la imagen. La verosimilitud se convertía en atentado a la verdad.

En el arte los caracteres son mucho más importantes que los hechos. Decía Lessing que hasta de diferentes caracteres

---

[9] Aristóteles. *El arte de la poesía.* Ed. en ruso, Goslitizdat, Moscú, 1957, pág. 67.

cabe esperar actos idénticos. De ahí que considerase importante en una obra de arte no cualquier acto de un personaje ni cualquier hecho, sino sólo aquél que expresa la naturaleza del carácter y revela la esencia del personaje representado. Si los caracteres están bien trazados, serán vitalmente verídicos los actos de los personajes. La verdad del arte se expresa en que los caracteres creados por él se revelan en la obra de idéntica manera a como se revelan en la propia vida, en determinadas condiciones.

La digresión lírica del último capítulo de *Campos roturados* de Mijaíl Shólojov, estremece. Junto con el escritor, el lector siente una pena infinita al despedirse de los trágicos personajes de la novela. ¿Qué le hubiera costado al autor "perdonarles" la vida a Nagúlnov y a Davídov, buscando un desenlace menos riguroso y "cruel"? Tal vez otro artista lo hubiera hecho, pero un realista tan poderoso como Shólojov nunca se aparta de la verdad de la vida.

La fidelidad a la vida es la base de la imagen realista. Pero ésta posee, asimismo, cierta independencia relativa, tiene sus propias leyes, algo "por el estilo de su propia existencia orgánica" (Korolenko). Esta existencia orgánica de la imagen se expresa, entre otras cosas, en que el descubrimiento de la verdad interna de la vida, la revelación del sentido profundo del fenómeno representado, presupone, a menudo, alterar la similitud externa entre aquélla y éste.

Schiller pintó a su Don Carlos joven y apuesto, mientras que el Don Carlos histórico era un enano. Mas, el poeta no pecó contra la verdad: desechó los rasgos casuales del personaje haciendo hincapié en lo principal: su antidespotismo.

Recordemos el verso de Pushkin: "Resuenan las espuelas de los oficiales de la Guardia". El propio poeta indicó que la descripción adolecía de inexactitud, ya que los oficiales de caballería de la Guardia iban a los bailes sin espuelas. Pero Pushkin prefirió no atenerse a la verdad del hecho. Consideraba poético este verso, y donde hay poesía está también la verdad.

En la película *El acorazado "Potiomkin"* resultó de una tremenda expresividad la famosa escena "Una lona separa

a los condenados al fusilamiento". Sergio Eisenstéin vio en este episodio "la imagen de una gigantesca venda en los ojos de los reos, de una gigantesca sábana arrojada sobre un grupo de hombres vivos..." Sin embargo, en los buques nunca cubrían con lonas a los sentenciados a muerte: la lona servía de estera para evitar que la cubierta se manchara de sangre. El asesor militar del filme suplicó al director que no se pusiera en ridículo, que no demostrara tan supina ignorancia ni permitiera tamaña tergiversación de la vida a bordo. Eisenstéin se negó deliberadamente a atenerse al hecho, no tergiversó la vida y el episodio resultó pletórico de profundo sentido simbólico y dramático.

Denis Diderot dijo, refiriéndose a la veracidad del arte: "Todo cuadro digno de elogio corresponde en todo y en todas partes a la naturaleza. Es necesario que yo pueda decir, que aunque no haya visto tal fenómeno, creo en su existencia"[10]. Al cabo de doscientos años, podemos repetir estas palabras. La escena de la lona en la película de Eisenstéin no suscitó duda alguna en el público. Los espectadores quedaron cautivados por la verdad interna del acontecimiento[11].

Un crítico francés, I. Castille, reprochó a Balzac ser veraz tan sólo al describir los interiores, el vestuario, los muebles, etcétera, mientras que rompía con la verdad cuando trazaba caracteres; sus personajes eran fenómenos extraordinarios, inexistentes en la vida real; si presentaba un político, le salía más importante que Richelieu, y si un ar-

---

[10] D. Diderot. *Obras*. Ed. en ruso, Moscú, GIJL, 1946, tomo VI, pág. 554.

[11] En 1965 se inauguró en Odesa un monumento a los marinos del acorazado "Potiomkin". El escultor V. Bogdánov, en colaboración con el arquitecto Y. Lapin y con M. Vólkov, creó una imagen impresionante: los marinos condenados a muerte, arrojando la lona que les cubría como una mortaja, se yerguen valerosos, resueltos, indómitos. La solución artística está iluminada por la imagen de la famosa película soviética. Pero lo más sorprendente es que la imagen de Eisenstéin se percibe como un hecho de la propia vida. Incluso a los que tomaron parte en los acontecimientos les parece ahora, a menudo, que no se trata de una invención del artista, sino de un hecho real, que precisamente "así fue en la vida".

tista, más grande que Miguel Angel. Emilio Zola se adhirió a tal apreciación y lo llamaba a Balzac Homero-Balzac, pues todo lo suyo tenía las gigantescas proporciones de Homero, de suerte que sus personajes no resultaban reales. Zola se inclinaba ante el genio de Balzac, a quien denominaba "el Shakespeare de las letras francesas", pero, dejándose llevar por su teoría naturalista del arte, criticaba el método creador del más grande de todos los realistas franceses, calificando dicho método de estorbo en el camino de la veraz descripción de la vida.

No es preciso decir hasta qué punto son inconsistentes e injustos semejantes reproches. Ciertamente, Balzac exageraba las dimensiones de los fenómenos representados por él, pero no vulneraba la verdad de la vida, puesto que siempre mantenía las justas proporciones. De él podría decirse lo que Diderot dijo de Homero: que los hombres en sus obras arrojen peñas, pero también sus dioses pasan sobre las montañas...

Han transcurrido decenios. Pero encontramos, a veces, en nuestra época, opiniones análogas respecto a la verdad en la vida y en el arte: el lenguaje poético se identifica, en ocasiones, con el habitual; la lógica del arte con la del lenguaje cotidiano. Además se pierde de vista que el lenguaje cotidiano, por regla general, encierra un sentido directo, mientras que el lenguaje poético suele tener una significación figurada, icástica, multívoca. En tales casos, el lenguaje en imágenes del arte se equipara, por su sentido, al lenguaje unívoco del habla humana. Desde este punto de vista, es imposible comprender, por ejemplo, que el doctor Fausto recuperó su juventud en la tragedia de Goethe, ni el diálogo de Hamlet con el espectro de su padre, ni la fantástica estancia en el reino de las tinieblas de los héroes de *El pájaro azul,* de Maeterlinck. No pretendemos afirmar, con ello, que al artista le sean indiferentes los hechos históricos, las situaciones reales y los pormenores de la existencia ordinaria. No, el artista se ocupa de describirlos con suma atención, pero el arte expresa la vida no sólo por las leyes de la vida misma, sino además de acuerdo con su propia naturaleza. Cuando el conocido mecenas ruso Savva

Mámontov descubrió que le habían hecho un retrato en el que su chaqueta aparecía sin botones, y preguntó al pintor, Anders Zorn, por qué no los había, este respondió: "¡Yo no soy sastre, sino pintor!". En el lenguaje habitual cotidiano los pormenores y las palabras son simples designaciones, en el arte adquieren un sentido muy distinto, multívoco.

Los caminos del conocimiento de la verdad son diversos. Por no ser idéntico a los hechos de la existencia, el arte contiene cierta convencionalidad. Pero en la historia del arte, al socaire de la convencionalidad, se han manifestado a menudo fenómenos antirrealistas. Convencional fue el teatro decadente en la Rusia anterior a la revolución, asimismo, convencionales son numerosos fenómenos del actual modernismo en Occidente. Aunque combata las corrientes formalistas, la Estética realista no rechaza, en modo alguno, lo convencional. De lo que trata es de que los límites de la convencionalidad en el arte sean correctamente comprendidos.

La convencionalidad es un concepto multívoco. En un amplio sentido, figura en la naturaleza de todo arte. El arte no es un paisaje natural a orillas del Volga o del Oká, sino un paisaje de Levitán o de Polénov; no es la famosa bruma londinense, sino los cuadros de Turner, que fueron, precisamente, los que hicieron famosa dicha bruma. Mas el pincel de Levitán, el de Polénov y el de Turner nos convencen hasta tal punto que —por decirlo con las palabras de Pushkin— parece como si conviniéramos en tomar las imágenes de la realidad por la realidad misma. Admitimos que en un entreacto de diez minutos hayan pasado los diez años que median entre el primer acto y el segundo. No protestamos de que los largos años de una acción se compriman en la hora y media que dura la película *El destino de un hombre*. Lloramos o reímos de acuerdo con las emociones que nos producen las vidas de personajes artísticos: Carmen o Robinson, Davídov o el tío Schukar. Nuestro corazón se contrae de dolor cuando Tarásova, en el papel de Ana Karénina, se arroja al paso del tren o cuando A. Jorava, en el de Otelo, arranca la vida a la inocente Desdémona. No podemos contener la risa ni las lágrimas al mismo tiem-

po, cuando ese pequeño hombrecillo que es Charles Chaplin se adueña de nosotros con más fuerza que la propia realidad.

En todo ello se manifiesta la convencionalidad. Si exceptuamos la arquitectura y las artes aplicadas —tipos de creación que unen en sí el principio artístico y el utilitario-práctico—, todo arte es un reflejo de la realidad, mas no la realidad misma. La negación de la convencionalidad conduce a la identificación vulgar del arte con la realidad, a la renuncia a la comprensión ideológico-estética de los hechos de la vida, conduce al naturalismo.

Ahora bien, hay que distinguir entre la convencionalidad del arte y la convencionalidad en un sentido más estricto de la palabra como determinado sistema de procedimientos expresivo-representativos.

Hacemos hincapié en el término "procedimientos". Ya consignamos más arriba que el arte realista reproduce la realidad no sólo en "formas de la propia vida", sino que recurre también a la hipérbole, a lo grotesco, al simbolismo, etcétera. La obra teatral *El cuarto,* de Konstantín Símonov, ha sido resuelta con medios convencionales. El protagonista invoca una y otra vez su pasado, se relaciona con sus amigos muertos. Pero, leyendo esta obra nadie se acuerda de que el tiempo no puede transcurrir del presente al pasado ni de que los difuntos no pueden retornar a la vida. En la obra se desarrolla la vida real; un hombre se juzga a sí mismo ante el tribunal de su propia conciencia, instruye el sumario y dicta sentencia. La forma convencional de la pieza de Símonov queda plenamente justificada por el tema de que trata y por la intención del autor; está predeterminada por la idea misma de la obra.

En el teatro japonés *Kabuki* las decoraciones cambian en pleno espectáculo: se retiran unas y se colocan otras. Realizan esta operación unos personajes especiales (los *kurombo*), vestidos rigurosamente de negro, y se considera que son invisibles. El espectador "ni siquiera nota" su aparición. Hacen un trabajo "oculto". Pero este procedimiento convencional se halla orgánicamente inserto en el espectáculo.

La medida de lo convencional no es idéntica en todas

las artes. En la ópera o el ballet, por ejemplo, los medios de expresión son siempre convencionales, ya que en la vida diaria la gente no se comunica sus pensamientos cantando o bailando. Otra cosa es lo que observamos en el teatro dramático. Las imágenes pueden expresarse tanto por los procedimientos tradicionalmente verosímiles como por los convencionales.

Lo convencional tiene sus límites, y la medida de su utilización no es infinita. Por desgracia, en ocasiones se abusa de la convencionalidad por estimar que cuanto mayor sea el elemento convencional en la obra de arte, y cuanto menos se atenga el artista a la presentación directa de los cuadros de la vida, tanto mayor es la innovación. Desde luego, esto no es así. Lo convencional, por sí mismo, no constituye una prueba de espíritu innovador, del mismo modo que las soluciones tradicionales no son un exponente de conservadurismo.

La Estética marxista-leninista ve la convencionalidad como un importante medio de expresión ampliamente utilizado en el arte contemporáneo. Es más: estima que tanto el reflejo de la vida "en formas de la propia vida" como la reproducción por medios convencionales se encuentran muy rara vez en estado puro. Estos diversos métodos de creación de la verdad artística no deben contraponerse, como tampoco debe elevarse a la categoría de absoluto a ninguno de ellos proclamándolo el "único", el más moderno, etcétera.

Aunque concedemos excepcional valor a los medios de expresión convencionales, no podemos olvidar que la convencionalidad "pura" es una forma del arte antirrealista. Propugnamos la más amplia penetración de lo convencional en el arte, pero estamos en contra de que suplante la verdad de la vida, de que se sustituya la imagen artística por alusiones imprecisas, por símbolos o por esquemas abstractos. En tales casos, lo convencional se convierte en un mero elemento decorativo y se percibe como un procedimiento externo, sin relación con la naturaleza de la imagen.

En el arte realista, la convencionalidad constituye un medio de penetración profunda en la vida de la imagen. Es

como si lo convencional dejara de ser convencional: el espectador comienza a percibirlo como "la única palabra posible" sin la que no puede creer en la verdad de la imagen.

Las imágenes del arte realista constituyen estampas artísticas de la vida de los prototipos reales, ya sean éstos individuales o genéricos. Las imágenes engendradas por la vida se reintegran a ella, se convierten en ejemplos para los vivos, despiertan sus ideas, influyen en sus sentimientos, ayudan al hombre a adquirir conciencia de sus fines e ideales; en una palabra, actúan sobre la vida de las gentes de una manera o de otra. Las magnas imágenes del arte realista no son tan sólo cuadros de la vida, al mismo tiempo la crean. Siendo un poderoso medio de acción sobre la vida, contribuyen a transformarla, a crear una vida nueva.

6. La imagen y el signo

Se denomina signo toda formación material que sirve para designar cualquier otro fenómeno u objeto. Pero su papel no se reduce a la mera designación. El fenómeno designado por él —denotado del signo— encierra un sentido que forma su significado. De ahí que el signo deba considerarse como la unidad de significado y de su designación material[12].

El lenguaje corriente y natural tiene un carácter sígnico. Pero a lo largo del tiempo se han formado, y siguen formándose, lenguajes artificiales, que responden a necesidades específicas de la vida social e histórica. Figuran entre ellos el lenguaje de los conceptos científicos, el matemático, el técnico, etcétera. También es un lenguaje específico el del arte.

Como se sabe, en la conciencia del artista surge inicialmente un mundo especial, que modela determinadas facetas de la realidad y que se compone de imágenes artísticas. Mas para ser accesible al lector, al espectador o al oyente, es decir, al destinatario, ha de ser objetivado en una estructura

---

[12] Se llama "semiótica" la ciencia que trata de los signos, de sus sistemas y de sus significados.

material concreta. La materialización del pensamiento artístico adquiere carácter sígnico, al igual que la objetivación de otras manifestaciones de la labor intelectual del hombre. El carácter sígnico del pensamiento por imágenes es de suma importancia para que el arte pueda realizar su función comunicativa[13].

De ahí que, en el aspecto comunicativo (pero sólo en el comunicativo), pueda y deba afirmarse que el arte constituye un sistema sígnico. Como indicamos ya en el primer capítulo, el arte forma un sistema: "Artista — obra — receptor", en el que el segundo elemento actúa como signo o, más exactamente, como un conjunto de signos[14]. De este modo, la obra adquiere el carácter de un tipo especial de señales, de un código peculiar que permite al lector, al espectador o al oyente captar y vivificar en su conciencia la imagen nacida y formada en la del artista. No obstante, para que el contenido "cifrado" en los signos del arte sea convenientemente descifrado, decodificado, el receptor ha de poseer la misma clave de que disponía el artista. Aclararemos esta idea con un ejemplo. Cierta dama visitó el taller

---

[13] Los partidarios de la Estética positivista, semántica, incurren en el error de considerar el arte tan sólo como un medio de comunicación, como un sistema específico de signos destinado exclusivamente a transmitir conceptos contenidos en los signos mismos, y en el de creer que la naturaleza de la creación artística se circunscribe a la función comunicativa. De esta suerte, reducen el arte a un simple lenguaje y desechan por completo su contenido gnoseológico, social, etcétera (véase el capítulo I, apartado I).

[14] El enfoque sígnico del estudio del lenguaje artístico suele relacionarse con el nacimiento y la evolución de la semiótica, lo cual es justo. Pero esto no significa que sólo en el siglo XX, formada ya la semiótica, se concibiera el lenguaje artístico como un tipo especial de signos. A lo largo de la historia de la filosofía, los pensadores, comenzando desde los más antiguos, siempre llamaron la atención, en mayor o menor medida, sobre el carácter sígnico del lenguaje artístico. En la nueva filosofía, sobre todo en el siglo XIX, es a todas luces evidente que se considera la obra como signo específico del pensamiento artístico. Así, en particular, Hegel, en su *Filosofía del espíritu,* señalaba que el arte, "de una parte, se divide en la obra..., en el sujeto que la engendra y en el sujeto que la contempla", y consideraba la obra artística como "signo de una idea".

del pintor francés Matisse y, contemplando sus lienzos, descubrió que, en un retrato de mujer, un brazo era más corto que el otro. "*Monsieur* —dijo al artista—, esta mujer tiene un brazo más corto que el otro", a lo que el pintor replicó inmediatamente: "Está usted equivocada, señora. Esto no es una mujer; es un cuadro". ¿Cabía imaginarse cosa igual en el estudio de Rembrandt, pongamos por caso? Creemos que no. En ningún retrato de Rembrandt podría descubrirse tal fallo, pero de haberse producido algo por el estilo, y si alguien le hubiera hecho semejante indicación al pintor holandés, es muy probable que éste se hubiera turbado. El lenguaje de su arte no admitía tales deformaciones. Nos abstenemos de declarar aquí con cuál de los dos artistas están nuestras preferencias. Ni siquiera vale la pena plantear la cuestión. De lo que se trata es de otra cosa. El "código" artístico de diversas escuelas no es unívoco. Y, a lo que se ve, no es tan fácil decodificar una obra, encontrar su "clave" valiéndose del lenguaje de otro sistema de imágenes. Esto es aplicable en igual medida a cualquier otro lenguaje. Una idea expresada en francés le resulta incomprensible a un inglés, y un desconocedor de la Física no puede leer una obra sobre mecánica cuántica. Pero cualquiera comprende que no existe otro medio de transmitir un pensamiento que el de su materialización, o sea, su exposición mediante un determinado sistema de signos. En este sentido, el arte no se diferencia de otras especies de actividad intelectual: cuanto más exacta es la designación, tanto mejor se desentraña la esencia del fenómeno representado, tanto más expresivos resultan los medios de simbolización artística y tanto mayor es la impresión producida en el usuario del arte. Justamente por eso, el artista busca siempre los signos más adecuados a su idea. Y hay que considerar totalmente normal que la formación de un lenguaje artístico contemporáneo constituye la peculiaridad más notable de la investigación creadora de nuestra época, en todas las ramas del arte. ¿En qué consiste la peculiaridad de los signos artísticos, y en qué se distinguen éstos de otros signos, como, por ejemplo, los del lenguaje corriente o los del lenguaje científico?

El lenguaje científico suscita procesos mentales idénticos y reacciones iguales en todas las personas que lo entienden. La significación general del signo científico garantiza su adecuada comprensión en el proceso de comunicación social. Precisamente esta particularidad del signo científico permite confeccionar diccionarios de términos y definiciones científicos, utilizando la sinonimía. El significado fundamental de los signos científicos no tiene otros significados complementarios o alternativos, y ello se explica por el hecho de que la ciencia tiende a la abstracción generalizadora sobre la base de la designación exacta y unívoca de su objeto por medio del signo. Cuanto más exactamente se exprese la univocidad, tanto mejor para el lenguaje científico. Pero semejante univocidad está contraindicada al lenguaje artístico. El esteta soviético Semión Rapoport señala con acierto: "Lo que constituye un mérito en el lenguaje de la ciencia se convierte en un defecto inaceptable en el del arte. La identidad de las variantes al uso sería funesta para él: haría imposible la influencia transformadora del arte sobre la personalidad de sus usuarios".

El signo artístico, que tiene como significado ideal la imagen artística, es simbólico y representativo; dicho de otro modo, con él se designa el producto final de la actividad sensorial y racional dirigida a la comprensión de amplias capas de experiencia humana, social y psicológica. Por medio del signo artístico se simboliza la propia realidad, específicamente reflejada por la conciencia, realidad que no ha perdido su aspecto real, concreto y sensorial. El signo artístico es también multívoco; de no ser así, no podría incluirse en el proceso de la comunicación social. Pero su multivocidad no es idéntica a la del signo científico, impropio para la objetivación del pensamiento por imágenes. Veamos por qué. La independencia de la designación material respecto de su significado constituye una peculiaridad esencial del signo científico. Así, por ejemplo, cuando, en el discurso científico, se pronuncian palabras o sus combinaciones, no tienen importancia el matiz de la entonación, los intervalos rítmicos, la altura de la resonancia, etcétera; dicho de otro modo, no importa el signo con que se lleva a

cabo la transmisión del *significado*. Lo importante es que la envoltura material del *signo* cumpla una función semasiológica, que dicha envoltura remita nuestro pensamiento a lo que ella designa, es decir, a su *significado*. El signo científico es un instrumento peculiar que suscita necesariamente en la conciencia del destinatario un *significado* universalmente admitido. Así se explica que los textos científicos, sin pérdidas graves, fácilmente pueden traducirse a otro idioma, cosa que de ningún modo puede afirmarse respecto a los textos literarios.

¿Cabe, por ejemplo, traducir un texto a prosa? ¿No se pierde, con ello, la facultad específica del signo artístico (poético, en este caso) de transmitir, fundidos, toda la diversidad y el múltiple ritmo del mundo sensorialmente captado? Destruyendo lo orgánico del contexto artístico se destruye la estructura del signo artístico. Incluso cuando esta estructura consta de elementos dotados de significación propia, su significado sintético no es idéntico a la suma de los significados de dichos elementos. Los signos artísticos no poseen significados sinonímicos reunidos en el diccionario, con reglas establecidas para su combinación. En cada signo se manifiestan las leyes de la sintaxis de acuerdo con las peculiaridades específicas y genéricas del arte, y con la originalidad individual del artífice.

La estructura integral del signo artístico representa una unidad y la alteración de sus nexos es de efectos destructivos para su existencia misma. La integridad del signo artístico no es una construcción pasiva, sino un sistema que vive con una tensa combinación de todas sus partes. Por consiguiente, la envoltura material del signo artístico va incluida en su vida orgánica. Durante el proceso de percepción del signo artístico, su estructura está muy lejos de resultar indiferente a su naturaleza; por el contrario, en muchos sentidos, determina el significado conjunto del todo. De ahí que sus elementos integrantes no puedan ser puestos en relación con sus significados hasta tanto no se les coloque en un contexto determinado, o, en otros términos, hasta que vivan la vida orgánica de la estructura íntegra. Por eso, el tipo artístico de signos carece de diccionario. Y, lo que

reviste especial importancia, a diferencia de la función puramente instrumental del lenguaje científico —en virtud de la cual surgen en la conciencia del destinatario procesos mentales adecuados a los que iniciara el creador del signo—, al signo artístico le es propia una función diametralmente opuesta: en el proceso de la percepción del signo artístico por el usuario del arte, surgen significados artísticos no adecuados a los que el artista puso en él, y estos significados en destinatarios distintos también pueden no ser idénticos. "El significado de una poesía —escribió Thomas Eliot— puede ser más amplio que lo que supuso el autor en el momento de escribir... Una poesía puede tener los significados más diversos para diversos lectores, y todos estos significados pueden diferenciarse del que imaginaba el autor. La interpretación del lector puede distinguirse de la del autor y ser también acertada, o acaso mejor. La poesía contiene a veces más sentido del que el autor suponía... Las diversas interpretaciones del sentido pueden deberse a que la poesía significa más, y no menos, que lo que puede expresar y transmitir el discurso corriente"[15].

La posibilidad de que se interprete de manera distinta una misma producción artística puede ser consecuencia de que la obra se capta a diversos niveles y en planos desiguales. En ello se basa, en particular, la diferente interpretación de la literatura dramática por el arte teatral.

La percepción del signo artístico en toda su integridad hace más activas las esferas sensorial y racional de la conciencia, pone en movimiento las diversas estructuras psicológicas individuales e incorpora toda la experiencia emocional y asociativa del receptor al proceso del movimiento que va del signo al significado.

Los signos de este género se formaron de manera totalmente normal en el curso de la práctica histórico-social y responden por completo a la necesidad de designar la naturaleza de la creación artística en sus múltiples estratos, planos y niveles.

---

[15] T. S. Eliot. *The Music of Poetry. On Poetry and Poets*. London, 1957, pp. 30-31.

Capítulo III

EL CONTENIDO Y LA FORMA EN EL ARTE

La explicación de la unidad dialéctica del contenido y de la forma en el arte realista ocupa un lugar de excepcional importancia en la Estética marxista-leninista. Este problema es importante por varias causas y, en primer lugar, porque la correspondencia de la forma con el contenido pone de manifiesto la naturaleza de la captación estética de la realidad. También lo es porque la unidad de la forma y el contenido expresa una ley objetiva del desarrollo del arte. Indiquemos, por último, que a la solución del problema de la correspondencia entre el contenido y la forma en el arte va unida la de problemas estéticos tan importantes como la dialéctica del proceso creador, la característica de la imagen artística, la esencia de la maestría, etcétera.

La base metodológica para resolver el problema de la correlación entre el contenido y la forma en el arte está constituida por las categorías de la dialéctica materialista, en las cuales se refleja el fundamento de la unidad, de la integridad y del desarrollo de los objetos reales. Según es notorio, la dialéctica sostiene que el contenido y la forma son dos aspectos inseparables de cualquier fenómeno, que no pueden existir el uno sin el otro, y en este sentido constituyen una unidad orgánica. Pero en la unidad del contenido y de la forma, el marxismo destaca como rector al primero, ya que pone de manifiesto la naturaleza del fenómeno y constituye su esencia. Al mismo tiempo, el materialismo dialéctico explica la actividad de la forma, la cual no debe considerarse como envoltura externa del fenómeno, sino como expresión de la estructura interna del propio con-

tenido. La actividad de la forma se revela en que facilita el desarrollo o el descubrimiento del contenido, cuando concuerda con el, y, por el contrario, los obstaculiza cuando deja de corresponderle.

Hay que tener en cuenta, al respecto, la diferencia existente entre los conceptos "unidad de contenido y forma" y "correspondencia de la forma con el contenido".

La fórmula "unidad de contenido y forma" expresa solamente que no hay contenido sin forma, ni forma sin contenido. Pero no significa, ni mucho menos, que la forma siempre corresponda al contenido. Frecuentemente deja de corresponder, lo cual dimana de la dialéctica del desarrollo de ambos. En la unidad del contenido y la forma, el contenido es la parte más móvil; se desarrolla con mayor rapidez, y ello explica el retraso de la forma respecto del contenido. A este retraso se debe la posibilidad de un conflicto entre una y otro.

La búsqueda, por parte de un nuevo contenido, de una forma que le resulte adecuada, capaz de expresarlo, y, por así decirlo, de "formalizarlo", representa la fuerza motriz de su desarrollo. Evidentemente, esto no significa que el contenido pueda revelarse tan sólo en una forma. Un mismo contenido puede manifestarse en distintas formas, pero, en unas condiciones concretas, existe siempre una forma determinada en la que el contenido se manifiesta de la manera más plena.

Estos importantes postulados del materialismo dialéctico tienen un valor metodológico decisivo para comprender el problema de la correlación entre el contenido y la forma en el arte. Son tan válidos aplicados al arte como a cualquier fenómeno de la naturaleza y de la vida social.

Pero, como ya indicamos antes, la Estética marxista-leninista no disuelve en conceptos filosóficos las peculiaridades específicas del contenido en el arte ni la naturaleza de la forma artística, sino que examina la unidad y el desarrollo del contenido y la forma tal como ambos se manifiestan precisamente en el arte. En otras palabras, investiga la peculiaridad estética de la correlación entre el contenido y la forma en el arte.

1. El contenido del arte

La cuestión del contenido del arte ofrece diferentes aspectos: en primer lugar, por contenido del arte puede entenderse la realidad que se refleja en el mismo, y, en segundo lugar, el contenido del propio reflejo artístico de la realidad en la obra de arte. Estas dos facetas están estrechamente vinculadas entre sí, pero no deben confundirse de ninguna manera. A fin de diferenciarlas, la Estética marxista-leninista distingue dos conceptos: el objeto del arte y su contenido.

Para poner al descubierto el objeto del arte nos apoyamos en la solución materialista del problema fundamental de la teoría del arte: el de la relación entre el arte y la realidad, entre la vida real y su reflejo en el arte. Planteada así la cuestión, aparecen como contenido ciertos fenómenos de la vida, mientras que el arte representa la forma determinada en que tales fenómenos se reflejan. Esta forma específica de reflejo de la vida en el arte son las imágenes artísticas.

Otro aspecto de la cuestión consiste en que la obra artística posee contenido propio y, en este sentido, ya no hablamos de la imagen como forma de reflejo de la vida, sino del contenido de la propia imagen artística.

En el primer caso, el contenido del arte es, por decirlo así, la vida reflejada, o sea, la realidad objetiva que existe con independencia del arte. En el segundo caso, el contenido de toda obra de arte es la vida reflejada, no la reflejable, o en otras palabras, no es la realidad objetiva, sino su reflejo, es decir, la realidad ideológica y artísticamente interpretada y revelada por el artista. Ya hemos señalado que al representar tales o cuales fenómenos de la vida, el artista los tamiza siempre a través de sus sentimientos, representaciones y reflexiones, dándoles una valoración estético-ideológica; y su comprensión de la vida, su actitud ante ella, en una palabra, su concepción del mundo, entra orgánicamente en el contenido de la obra. Esto significa que tanto en el contenido de una producción artística en su totalidad, como en el contenido de cada imagen artística individual,

no sólo entra el elemento objetivo, la vida, sino también el subjetivo, la concepción del mundo del artista; en una obra se reflejan siempre no sólo determinados fragmentos de la vida, sino el mundo interno y objetivado del artista. "En nuestro arte literario, —dijo Olga Forsh, escritora soviética—, el autor es un punto; el tema, otro. El autor, después de asimilar el tema, debe devolverlo enriquecido como un objeto completamente nuevo y, lo que es más importante, como algo que no haya sido antes objeto estético".

Efectivamente, sólo cuando estos dos "puntos", el "tema" y el "autor", intervienen en fusión orgánica, puede surgir el contenido artístico.

El contenido de la obra artística siempre encierra el material fáctico del objeto reproducido y, por parte del artista, la interpretación ideológico-emocional de la realidad. *De esta manera, el contenido de la obra es el reflejo artístico-icástico de determinados fenómenos de la realidad interpretados y valorados estéticamente por el autor.* Esto es, precisamente, lo que explica el hecho notorio de que diferentes artistas, al representar unos mismos fenómenos de la vida, creen obras de arte completamente distintas por su contenido. Si se dan posiciones ideológicas diferentes, un mismo tema, un mismo material tomado de la realidad, se convierte en base de obras de arte que contrastan por su contenido. En eso estriba la ley más importante de la creación artística.

Tal es precisamente, la causa de que la ópera *Katerina Izmáilova,* de Shostakóvich, no sea una simple variante dramático-musical de la novela *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk,* de Leskov. El argumento de la ópera es el mismo que el de la novela; pero la idea principal de aquélla, su énfasis y su conflicto fundamental, se diferencian sensiblemente del contenido de la obra literaria. El viejo escritor ruso vio en la heroína de su narración una mercadera caprichosa que, para conseguir sus viles propósitos, recurre a los medios más infames, sin detenerse ante el asesinato. Sin embargo, el artista soviético vio en ella, más bien, una víctima del oscurantismo espiritual. Dotó a la protagonista de rasgos verdaderamente trágicos, y su horroroso destino actúa en la ópera como una impresionante acusación contra un

mundo en el que puede darse semejante psicología. En el conflicto de Katerina Izmáilova con la realidad, Shostakóvich está de parte de su heroína; no la acusa ni la justifica, pero muestra cómo el terrible mundo que se le enfrenta destruye su naturaleza rica y apasionada que, en otras condiciones de vida, habría encontrado mejor aplicación para sus extraordinarias fuerzas espirituales. Después de leer la novela de Leskov "con ojos frescos y actuales", Shostakóvich creó una obra de enorme resonancia humanista, una obra con un nuevo contenido artístico.

Veamos ahora una muestra de reapreciación de una fuente literaria, reapreciación dictada por otra vida y por diferentes posiciones ideológicas. El conocido actor y director teatral alemán G. Grundgens puso en escena, en el Teatro Dramático de Hamburgo, el espectáculo *Fausto*. La trama del espectáculo se basaba en la genial tragedia de Goethe, de la que tomó por completo el texto. Grundgens, sin embargo, dio a ese texto interpretación escénica tal que el espectáculo, por su esencia, difería radicalmente del contenido de la magna obra de la literatura alemana. A diferencia de la obra de Goethe, en el conflicto entre Fausto y Mefistófeles, la parte que triunfa en el espectáculo de Grundgens es Mefistófeles. El héroe de la tragedia de Goethe no logró alcanzar el sublime instante en el que hubiera querido detener su existencia; pero, al fin, su fuerza y su grandeza de alma vencen al astuto tentador. Por el contrario, en la interpretación de Grundgens, Fausto es juguete del poder ilimitado e incluso de las mofas de Mefistófeles. Ese no es ya el Fausto creado por Goethe; pero la verdad del Fausto de Hamburgo consiste en que, por caminos indirectos y complejos, ha reflejado a su manera el mundo en que los Mefistófeles se sienten más a gusto que los Faustos.

Vemos, pues, que los fenómenos de la vida real representados en un caso, por Leskov y Shostakóvich, y en otro, por Goethe y Grundgens, son los mismos, pero el contenido de las obras creadas por ellos es diferente.

Al dividir el contenido de una producción artística en sus partes componentes, observamos que consta de la idea, del tema y de la valoración estético-emocional de los fenó-

menos representados en ella. Ahora bien, estos elementos pueden separarse solamente en el análisis. En la propia obra artística forman siempre un todo orgánico: el tema siempre está ideológicamente concebido; de la idea de la obra se desprende la valoración de los fenómenos de la vida representados; la propia idea se manifiesta en el material del tema, aparece a través del desarrollo del mismo. La idea, el tema y la valoración son indivisibles.

El aspecto más importante del contenido es la idea. Mas en el arte, no debe entenderse por idea una fórmula abstracta. El arte no formula ideas, sino que las expresa por imágenes, emocionalmente. "...La idea poética —decía Belinski—, no es un silogismo, no es un dogma, no es una regla; es pasión viva, entusiasmo..."

En la obra artística, claro está, pueden expresarse ideas políticas, éticas, filosóficas y de otros géneros; pero ni la idea política, ni la moral, ni la filosófica tomadas por separado, ni la suma de ellas, tomadas en conjunto, expresan lo específico del contenido ideológico de la obra artística. En el arte, la idea es de carácter estético.

La idea estética no es un pensamiento abstracto, sino un conjunto de impresiones, sentimientos, vivencias, estados anímicos y reflexiones que surgen en el individuo que percibe la obra artística, es una imagen artística concreta en la cual, y mediante la cual, el arte expresa su actitud frente a la realidad. La idea estética constituye una conclusión inferida de la obra, conclusión, empero, que el artista no formula en abstracto. Esta conclusión se desprende orgánicamente de la trama artística de la obra, y acuden a comprenderla o, mejor dicho, a percibirla, el propio lector, espectador u oyente.

Cuando en Berlín, en 1948, se puso en escena la obra *Madre Coraje*, del notable dramaturgo y director teatral alemán Bertolt Brecht, la prensa expresó el deseo de que madre Coraje llegase a comprender la terrible y cruel esencia de la guerra, pues Anna Fierling, heroína de la obra, resulta hasta el final incapaz de hacerse cargo de todos los horrores que acarrea la guerra. Y ello, a pesar de que la guerra arrebata a madre Coraje todos sus hijos.

Pero Brecht, artista de honda penetración política, consideraba que las víctimas de una catástrofe, tanto en la vida como en el arte, no siempre aprenden la lección. Es más, estaba convencido de que "mientras las masas sigan siendo objeto de la política, no percibirán lo que les suceda como una experiencia, sino como cosa de la fatalidad; habiendo sobrevivido a la conmoción, no sabrán de su naturaleza más de lo que sabe el conejillo de Indias acerca de las leyes de la biología". Por eso, fiel a la lógica y al sentido de la verdad histórica de los acontecimientos, Brecht consideró que la tarea del "autor de la obra no consistía en abrir al final los ojos a madre Coraje, ... lo que el autor necesita es que el espectador vea".

El alto nivel ideológico de la obra de Brecht radica precisamente en que abre los ojos al espectador.

La idea vive en la obra como una tendencia rectora. Pero esta tendencia no debe aparecer al desnudo, ni ser foscamente didáctica, expresada en frases moralizadoras de los personajes. No vive en el arte una vida independiente, ni junto a las imágenes, ni en forma de comentarios del autor, sino que se halla en la estructura icástica de la obra y se desprende de ella. La idea de la obra artística, como indicó Engels, no debe hacerse resaltar artificialmente.

El artista parece decir al lector, al espectador o al oyente: "Aquí tenéis un trozo de vida real; seguid la lógica de su desarrollo, y sacad vosotros mismos las conclusiones correspondientes. Lenin consideraba que sólo el escritor vulgar supone que el lector no piensa ni es capaz de pensar. El verdadero artista confía en su lector, cuenta con su imaginación, con su capacidad para llegar por sí mismo a las generalizaciones y conclusiones correspondientes. No obstante, estas conclusiones aunque no se expongan en la obra en forma acabada, han de estar preparadas por la marcha de los acontecimientos que en ella se desarrollan.

Aquí cabe referirse al conocido artículo *Algo sobre el didactismo en los relatos y novelas,* del eminente crítico ruso Nikolái Dobroliúbov, quien defiende el principio de que "el arte es un manual de la vida", pero interviene decididamente contra el didactismo abstracto. Dirigiéndose a los

artistas dijo: "Hacednos pensar a nosotros mismos, guardaos de aparecer como maestros, de insinuarnos que queréis tal o cual perfección y que intentáis castigar tales o cuales vicios". Dobroliúbov no estaba en contra de que el arte enseñara, sino contra el aleccionamiento. El artista no es un moralizador. Pero si reproduce la vida fiel y profundamente, si en los cuadros creados por él se captan las tendencias rectoras de la misma, si en las imágenes de una obra se expresan las necesidades vitales de la época y se presentan elevados sentimientos e ideas profundas, el arte adquiere el significado de un llamamiento cívico. El apasionado interés del artista por los fenómenos que se producen se filtra en todo el sistema de imágenes de la obra y, en su suprema expresión, se transforma en el principio del espíritu de partido de la literatura y del arte.

Lenin subrayó que en las ideas no sólo se refleja la realidad, sino que también se expresa la actitud dinámica del hombre ante ella.

"La idea —escribió Lenin— es conocimiento y aspiración (deseo) /del hombre/..."[1] En la presente tesis es muy importante para el arte la particularidad, señalada por Lenin, de la idea: es un pensamiento que implica voluntad y finalidad. Pero, además, la idea artística no puede expresarse fuera de lo vitalmente concreto, que siempre impresiona emocionalmente. Por eso, como ya se ha dicho, la idea en el arte no sólo es siempre un pensamiento expresado racionalmente, sino también amor u odio, simpatía o antipatía, entusiasmo o indignación, alegría o tristeza.

La eficacia del arte se expresa en los sentimientos que despierta en el hombre; por eso es sobremanera importante que la obra artística, en primer lugar, no deje al hombre indiferente (de lo contrario no percibirá, el hombre, ninguna idea) y, en segundo lugar, que las emociones causadas por la obra correspondan a su idea. En otras palabras, es de suma importancia que la simpatía y la antipatía, la risa y el llanto, la alegría y la tristeza las originen aquellas imágenes y situaciones de la obra que deben causarlas. El que se dé

---

[1] V. I. Lenin. *Obras Completas*, tomo 29, pág. 177.

semejante reacción del espectador, del oyente o del lector es el mejor testimonio de la fiel expresión de la idea.

Remitámonos al ejemplo de una acertada expresión emocional icástica de la idea. En el grupo escultórico de F. Fiveiski *Más fuertes que la muerte* vemos a tres valientes que han tenido la desgracia de pasar por pruebas inhumanas. Cada uno de ellos ha llegado al horroroso final de manera diferente: uno está completamente extenuado y es poco probable que perciba lo que ocurre a su alrededor; otro, el más joven, aún se muestra rebelde, y sólo el tercero, héroe principal y centro de la composición del grupo, afronta tranquila y valientemente la muerte. El escultor muestra el distinto grado de sufrimiento de las personas que han soportado torturas, o mejor dicho, un distinto grado de expresión del estado humano, y encuentra de ese estado tales gradaciones, que en el grupo surge una dinámica interna de emociones, y nosotros la percibimos vivamente. El grupo escultórico *Más fuertes que la muerte* no deja indiferente al espectador: conmueve, inspira simpatía y admiración por la hombría de los soviéticos.

Desde el punto de vista emocional, la idea se forma ya en el mismo proceso de la creación artística. No es que en la obra se dé, al principio, la idea lógicamente desarrollada, y después, se le "añada" la emotividad. Esta no es algo "que acompaña" a la lógica del desarrollo de la idea: es la expresión de la tendencia ideológica del arte.

Lo que caracteriza la naturaleza de la creación artística no es que lo emotivo siga a lo racional, el sentimiento al pensamiento, sino el descubrimiento de lo racional a través de lo emocional, del pensamiento a través del sentimiento, su unidad orgánica. En relación con lo dicho, nos parece digna de atención la popularidad del cine político. Está claro que el filme político responde a las profundas necesidades de nuestra época, pero su éxito depende en mucho de la fusión de los principios emotivo y racional. Cabría pensar que el problema político pudiese pasar desapercibido para un espectador cautivado por un argumento altamente emotivo. Pero filmes como *Confesión de un comisario de policía al Procurador de la República* y *El sumario está instruido.*

Olvidaos, de Damiano Damiani, *La clase obrera va al Paraíso,* de E. Petri, y otros demuestran lo contrario.

Observemos el proceso creador en el arte teatral. Suele ocurrir que un actor, aun comprendiendo perfectamente el sentido de la imagen o sus pormenores, no puede encarnarse en el personaje. Esto ocurre generalmente cuando la representación racional vive su propia vida y el actor busca tan sólo tintes emotivos con que ilustrar dicha representación.

La idea, percibida emocionalmente, permite al actor compenetrarse con los pensamientos y sentimientos del papel; se transforma en credo del actor, en algo orgánicamente vinculado a él.

El valor y el significado de una obra de arte se determinan, ante todo, por la veracidad, por la profundidad y el alcance social de la idea artística que figura en su base. Ya hemos indicado que la historia del arte conoce bastantes casos demostrativos de que una idea errónea menoscaba el valor artístico de la obra y no pocas veces resulta funesta para la creación. Ni siquiera un artista genial, si sigue una idea falsa, puede dejar de causar daño a su arte. Una orientación equivocada puede malograr el talento más poderoso. Las obras que se guían por una idea fundamental falsa suelen ser débiles incluso desde el punto de vista puramente artístico.

Esto se explica, ante todo, porque la perfección artística se alcanza tan sólo en las obras cuyos protagonistas actúan en consonancia con los caracteres que le son inherentes; la lógica de su comportamiento depende de las circunstancias en que se hallan, y siempre responde a la lógica de la vida misma. Si en una obra se aboga por una idea falsa, sus héroes no actuarán de acuerdo con la verdad de la vida, sino con la arbitrariedad del autor y en contra de su carácter. Esta arbitrariedad entra en contradicción con las leyes del arte e inevitablemente destruye la trama artística de la obra.

¿Puede crearse, no obstante, una obra en cuya base figure una idea falsa? La historia del arte conoce no pocas obras de ese tipo. Si la idea falsa es ajena a los sentimientos del artista, si es un error suyo, motivado por la influencia del

medio, el sentido interno de la verdad puede vencer, y el artista crear cuadros realistas de la vida, conflictos y caracteres. El material mismo de la vida se opone a la idea falsa y ésta sigue siendo un elemento extraño, que no se desprende de la lógica de las imágenes. La idea falsa obstaculiza la fusión orgánica de las imágenes reales de la propia vida en un todo único. Y es que las ideas falsas penetran muy a menudo en el arte precisamente cuando el artista, en virtud de la limitación o de los prejuicios de su concepción del mundo es incapaz de comprender bien los fenómenos de la existencia, de determinar debidamente el lugar de cada uno de ellos en la vida, su nexo de causa-efecto. De ahí que las obras basadas en ideas falsas puedan crear tan sólo una estrecha representación de la vida y, frecuentemente, suplanten la representación de la vida real por su apariencia, que da la impresión de verosimilitud.

Por consiguiente, repetimos: el valor artístico y el significado de una obra están condicionados por la profundidad y por el alcance social de su idea. Hay que distinguir, empero, la intención subjetiva del autor y la idea expresada objetivamente en su obra. La idea artística no puede reducirse al proyecto de creación, pues no siempre coinciden, ni el artisa expresa siempre en la obra la idea que subjetivamente trataba de plasmar.

La contradicción entre el intento subjetivo del artista y la idea expresada objetivamente en su obra puede revelarse en distintas formas.

Con frecuencia ocurre lo siguiente: el artista se propone realizar una tarea acertada; le mueven, subjetivamente, las mejores intenciones, pero la idea expresada objetivamente en la obra resulta falsa, errónea. Determinar con acierto la idea de la futura obra es muy importante, pero no suficiente: a veces, la solución errónea de un tema, la comprensión superficial de un problema o de su carácter concreto vital, una descolocación de imágenes e incluso errores puramente profesionales pueden conducir a resultados muy distintos de los que el autor deseaba obtener. Así pues, la concepción subjetiva del artista puede ser importante, pero la idea de la obra por él creada, falsa. También puede darse

el caso contrario: la concepción puede ser errónea, y la idea de la obra resultar acertada y profunda.

En el epílogo a *La sonata a Kreutzer,* León Tolstói señala que su propósito era decirle al lector: "Ni el matrimonio, ni el amor extramatrimonial pueden dar la felicidad al hombre; el propio carácter de las relaciones entre el hombre y la mujer encierra contradicciones inconciliables". Esta fue, dicho en términos generales, la concepción subjetiva de Tolstói, que se encontró metido en un callejón sin salida al analizar tales relaciones en la sociedad de su época. Pero *La sonata a Kreutzer* es una obra profundamente humanista, que denuncia la abyección de las condiciones antihumanas de la vida en la Rusia zarista. La conocida apreciación que Lenin hizo de Tolstói como artista que arranca todas las caretas, se le puede aplicar también sin reservas como autor de esta obra. *La sonata a Kreutzer,* con la lógica de sus imágenes reales, no conduce al lector a afirmar la idea del ascetismo, sino a reflexionar sobre la realidad, y a la conclusión de que es espantosa una vida que destruye las manifestaciones más naturales del sentimiento humano y de que para nada sirve una realidad en la que hasta el derecho de amar cuesta una vida humana.

Pero, aún teniendo en cuenta la posibilidad de que la concepción subjetiva del artista se contradiga con la idea expresada objetivamente en su obra, no debemos considerar esta contradicción como una regla del arte. Eso ocurre con frecuencia, pero no es una ley. Más bien es una excepción que confirma la regla. La regla misma, por el contrario, consiste precisamente en que cuanto mayor es la claridad con que el artista representa la concepción de su obra, tanto más profundamente se expresa la idea en la obra misma.

No obstante, incluso cuando la intención subjetiva del artista y la idea expresada en la obra coinciden por su carácter, no son idénticas por su contenido. La idea se manifiesta ante todo mediante el sistema de imágenes de la obra. El artista, en la creación, se muestra más extenso y profundo que en sus representaciones. Y si, efectivamente, nos hallamos ante un gran artista, que representa con veracidad las colisiones de la vida, la obra puede decir mucho más de lo

que se ha propuesto el autor. Cuando, por ejemplo, L. Aragón dice que no puede relatar el contenido de sus obras, pues en el relato se pierde lo más esencial, es decir, lo que le impulsó a crearlas, expresa algo más que su simple sensación. El artista, muy a menudo, crea obras de resonancia mucho mayor que lo que se propuso inicialmente. Aduzcamos como ejemplo las de dos escritores alemanes progresivos.

Remarque puso a su novela *Sin novedad en el frente* el siguiente epígrafe: "Este libro no es una acusación ni una confesión". Pero, en realidad, su obra alcanzó amplia celebridad precisamente por constituir una airada acusación y una vehemente condena de las fuerzas que desencadenaron la primera guerra mundial. Así lo comprendieron perfectamente los enemigos del escritor, y no es extraño que los fascistas alemanes, al subir al poder, prohibieran el libro de Remarque.

La novela *Cada cual muere solo,* de Hans Fallada, fue concebida como un cuadro de la grandeza espiritual de un hombre que no abjuró de sus convicciones humanas ni siquiera ante la amenaza de perecer y que emprendió individualmente la lucha contra el fascismo. Pero como el autor reprodujo con fidelidad la lógica de la vida, su novela expresa una idea muchísimo más amplia: luchando a solas se puede perecer heroicamente, pero no vencer. Y en este caso la intención subjetiva del autor era también más restringida que la idea de la obra.

En el arte, la idea siempre se manifiesta en el material concreto que proporciona la vida y del que se compone el tema de la obra. *Se da el nombre de tema al conjunto de fenómenos de la vida representados en la obra. El tema no es simplemente material de la vida, sino que comprende las facetas de los fenómenos reales que se investigan en la obra y se ofrecen al lector, al espectador o al oyente.* "El tema —escribió Gorki—, es la idea que, nacida en la experiencia del autor, le ha sido sugerida por la vida y que, aún inacabada, anida en el receptáculo de sus impresiones exigiendo ser encarnada en imágenes y estimulándole a que la encarne". El tema es inseparable de la idea y, recíprocamente, ésta es inseparable de aquél. En la película *Están matando*

a los caballos, ¿verdad?, del director norteamericano Sidney Pollack, el espectador es testigo de los dolorosos esfuerzos de mucha gente por escapar del tenebroso cautiverio de la miseria y del desempleo. En busca de salida, los desesperados coinciden en una pista de baile, donde se ha anunciado un concurso de resistencia sin precedentes. Según las condiciones del concurso, los participantes deben bailar durante un mes sin dormir, con breves intervalos de quince minutos "para comer" y descansar. Quien resista la tortura, gana un gran premio. Pero como demuestra el mismo experimento, es físicamente imposible resistir tales condiciones, y los danzantes llegan a una extenuación extrema ante los ojos del público. Poco a poco va reduciéndose el número de participantes en la competición. Unos se descorazonan, otros pierden las fuerzas, algunos enloquecen y hay quien muere en presencia de los demás a consecuencia de un ataque cardíaco. Y entonces, la protagonista principal de la película, perdida ya la última esperanza, pide a su joven compañero que le dispare un tiro en la sien. En aquel instante, la muerte es, para aquellos seres desdichados y exhaustos, una salvación, pues el quebranto y la fatiga les hacen la vida imposible, ni más ni menos que si fuesen caballos exhaustos. El tema ha sido absorbido exacta y totalmente por el argumento. Sin embargo, esta historia trágica, desesperada en apariencia, no arrebata al espectador la esperanza: la profunda simpatía del autor, implícita en el contexto, y su protesta adecuadamente dirigida, ofrecen al público la posibilidad de comprender la idea principal de la película: las condiciones de existencia en la sociedad del "maratón de baile" son inhumanas y, mientras existan poderes capaces de obligar al hombre a renunciar a la vida, surgirán inevitablemente tragedias análogas a la ocurrida con la heroína de la película.

La resonancia de la idea depende a menudo de la importancia social del tema que ha impresionado al artista. Pero no es el tema el que determina el valor estético-ideológico de la obra. Ideas trascendentales contemporáneas pueden expresarse en una obra incluso cuando no se distingan por abarcar un amplio material de la vida. Lo decisivo no

es el tema, sino el carácter de su comprensión y encarnación estético-ideológica en la obra. Sin embargo, de esto no se infiere que la importancia del tema en el arte sea, en general, de poca monta. No cabe aceptar que "cualquier tema", por insignificante que sea desde el punto de vista social, pueda transformarse en una obra importante gracias a la magia del talento.

Al tiempo que va comprendiendo estética e ideológicamente el tema de la obra, el artista da cierta valoración a los fenómenos de la vida representables. En el arte, este valor es de carácter estético-emocional y se manifiesta en que el artista representa determinados fenómenos de la vida como estéticamente atractivos, suscitando simpatía hacia ellos. Por el contrario, hacia otros fenómenos procura inspirar antipatía o indignación, y los representa con un aspecto repulsivo.

El arte, revestido de forma adecuada, siempre administra "justicia" a los fenómenos de la vida, y esta "justicia" es una faceta inseparable del contenido de cualquier producción artística.

La unidad orgánica de la idea, el tema y la valoración, así como su interpenetración, constituyen el contenido de la obra.

2. La forma del arte

A. V. Lunacharski advirtió a los jóvenes escritores (y esto concierne de igual manera a los artistas de todas las ramas) que sin un contenido importante no puede haber maestro, motivo por el cual hay que aprender constantemente de la vida, conocerla. Pero al mismo tiempo, añadía Lunacharski, el artista debe "luchar por una forma pura, clara y rica, que no conseguirá como don gratuito por el simple hecho de estudiar la vida".

Esta tesis es muy importante, puesto que incluso en nuestro tiempo puede uno encontrarse con la creencia superficial de que de las dos cuestiones planteadas ante cada artista (qué decir y cómo decirlo), basta con tener una respuesta clara a la primera, ya que, entonces, la contestación a la segunda vendrá de por sí. Ya hemos dicho que el

enorme puesto del arte en la vida de la sociedad, su valor artístico y la fuerza de su influencia estéticamente emocional en el alma humana dependen de la hondura, de la nobleza, de la importancia y de la actualidad de las ideas en él contenidas. Pero el contenido ideológico no suple a la maestría. Sin maestría, sin una brillante forma artística, no hay arte.

El aforismo de Boileau: "Incluso un verso lleno de espiritualidad y de nobleza resulta detestable, si su deformidad hiere el oído", no se refiere tan sólo al clasicismo. Expresa una ley general del arte. La creación de una forma artística perfecta es una faceta muy difícil y, a veces, penosísima del proceso de creación. Por algo decía Goethe que el material del arte lo ve cualquiera, pero su contenido es solamente accesible a los que tienen con él algo de común, mas la "forma sigue siendo un misterio para la mayoría".

También esto es indiscutible. Aprender a modelar el barro o a extender la pintura en el lienzo está al alcance de cualquiera; mas para que la concepción de la futura obra adquiera la correspondiente encarnación artística, no sólo hay que estudiar magníficamente la técnica del arte, sino que se ha de poseer también talento de artista. Las admirables palabras de Goethe, "la forma es un misterio para la mayoría", indican acertadamente cuán difícil es el camino que va desde la concepción hasta su realización.

Cualquiera puede aprender a elaborar el mármol, pero decir: "Tomo un trozo de mármol y le quito todo lo superfluo", sólo puede decirlo Miguel Angel o Rodin. Tampoco es difícil aprender a labrar la madera, pero lograr el grado de perfección en que parece que el artista ya no trabaja, sino que, según la excelente expresión de Golúbkina, sólo "libera lo que está contenido en la madera", únicamente lo puede hacer Konénkov.

Está claro que cuando decimos "solamente Miguel Angel" o "únicamente Konénkov", no hay que entenderlo al pie de la letra. En mayor o menor grado, esta facultad la posee todo artista.

Para poner de manifiesto las particularidades de la forma artística hay que examinar antes el carácter de los medios

representativo-expresivos del arte. El artista siempre crea con un material; para plasmar su pensamiento utiliza determinados procedimientos técnico-materiales, que se denominan medios representativo-expresivos del arte.

Estos medios constituyen el "lenguaje" específico del arte, que se desarrolla y perfecciona en el transcurso de toda su historia. Unos mismos medios representativo-expresivos pueden ser utilizados por artistas de diferentes épocas para crear obras completamente distintas, no sólo por su contenido ideológico, sino también por su forma artística. Así, por ejemplo, la aplicación de la ley de las perspectivas aéreas y lineal en la pintura, ley descubierta ya en la época del Renacimiento, sigue siendo en la actualidad el medio más importante de creación en las artes plásticas.

Dado que el material de las diferentes artes no es el mismo, cada una de ellas posee su propio sistema de medios representativo-expresivos. Mas pese a todas las diferencias existentes entre los medios de expresión de las distintas artes, también se dan en ellos ciertos rasgos comunes.

En primer lugar, los medios de expresión de todas las artes están sujetos a la acción de determinadas leyes materiales, físicas. Así, por ejemplo, la utilización del lenguaje de los colores guarda relación con las leyes de la óptica; la del de los sonidos, con las leyes de la acústica, etcétera. De esto se infiere que el artista que aspira a dominar la técnica de su oficio debe estudiar la naturaleza material de los medios de expresión del arte y tener en cuenta el carácter de las leyes físicas con cuya acción esos medios están relacionados. ¿Puede, por ejemplo, el pintor no tomar en consideración la ley de la perspectiva, o el escultor las leyes de la anatomía? ¿Puede un bailarín despreciar las leyes de la fisiología, a cuya acción se somete la vida del cuerpo humano? No hay necesidad de contestar a estas preguntas. El artista estudia la naturaleza material de los medios de expresión del arte, pero evidentemente no lo hace para hallar la respuesta a la pregunta: ¿En qué consiste la esencia del arte? Ni la física, ni la anatomía, ni la fisiología pueden revelar la naturaleza del proceso creador, y es muy poco probable, como dijo ya a finales del siglo XIX el científico M. Filíp-

pov, conocido humanista ruso, que después de describir toda la mecánica de las variaciones fisiológicas en el cerebro de Otelo, se pueda comprender por qué estranguló a Desdémona. La obra de arte no se crea, evidentemente, para decir: "Las leyes de la naturaleza triunfan". Al contrario, la misma idea de su existencia no debe pasarle por la mente al espectador o al lector; pero el conocimiento de las propiedades físicas de los medios de expresión es de suma importancia para el artista y una de las principales condiciones para la realización material del proyecto concebido por él.

En segundo lugar, entre los muchos y diferentes medios de expresión, el artista de cualquier rama elige los que se distinguen por su mayor expresividad, por su densidad emocional y por su máxima adecuación a la idea. A la entrada de la Exposición de Realizaciones Económicas de la URSS (Moscú), se yergue la conocida escultura de Vera Mújina *El obrero y la koljosiana,* una de las mejores creaciones del arte soviético. A semejanza del *David* de Miguel Angel, que expresa el ideal de la época del Renacimiento, *El obrero y la koljosiana* es la imagen de un nuevo mundo. La generalización monumental de este grupo escultórico concuerda perfectamente con la precisión afiligranada de su silueta. Las propiedades plásticas de las láminas de acero inoxidable de su armazón permitieron al autor vencer las dificultades técnicas y plasmar su proyecto artístico: crear un grupo escultórico de veinticuatro metros de altura que simboliza la impetuosa rapidez del avance del pueblo soviético hacia el comunismo. Ni artística ni técnicamente puede concebirse tal escultura en otro material.

Es evidente que cada material posee propiedades plásticas que lo caracterizan y que debe tener en cuenta el escultor. Una misma figura labrada en piedra o fundida en bronce adquiere diferente expresividad artística. El marmol, el bronce o la madera tienen posibilidades expresivas irrepetibles. No cabe imaginar las esculturas de S. Konénkov sobre temas de la vida campesina y de la mitología eslava en otro material que la madera. Esto no significa que el tema en que se inspiró el artista pudiera plasmarse solamente en dicho material. De haber realizado estos trabajos en piedra,

y no en madera, las imágenes habrían sido otras. Por analogía, diremos lo mismo respecto al juicio emitido más arriba acerca del grupo escultórico de Mújina. Quizá ella hubiera podido esculpirlo en bronce; pero en este caso la solución icástica habría sido distinta. La elección del material la determinan no sólo las consideraciones técnicas, sino, en primer lugar, las artísticas. Hay que elegirlo en consonancia con la idea que haya de realizarse, la cual puede exigir, en unos casos, bronce, en otros mármol o en otros madera.

En el *Caballero de bronce,* Pushkin llama al monumento de Falconet unas veces de bronce, otras de cobre: "de bronce" para exaltar la grandeza de Pedro I; "de cobre" para expresar su indiferencia respecto al destino del héroe del poema. Con sólo cambiar el epíteto, la imagen comienza a lucir los colores apropiados. Por eso el escritor busca siempre la palabra "única", y el actor, el "único" gesto o la "única" entonación. Mayakovski expresó este proceso muy originalmente:

Para encontrar una sola palabra
Revolvemos mil toneladas de mena verbal.

Los medios de representación que utiliza el artista se transforman en hechos del arte solamente cuando adquieren expresividad *artística* y crean una imagen *artística.*

Indiquemos, en tercer lugar, que en todas las artes la técnica del artista se elabora sobre la base de su destreza para utilizar libremente los medios representativo-expresivos. Una buena técnica constituye un importante aspecto de la maestría. Pero la técnica, incluso la más perfecta, aún no es arte, sino sólo el medio, un instrumento *sui generis,* para crearlo. Cuanto más perfecta sea la técnica del artista, tanto más "fácil" le resultará el proceso de creación y con mayor motivo podrá esperarse que —si se dan las restantes condiciones en igual medida— su trabajo se vea coronado por el éxito.

Mas no hay que confundir la técnica del artista con el tecnicismo. Esa indica el grado en que el artista domina los medios de expresión del arte; el tecnicismo es la suplanta-

ción del arte por la demostración de las cualidades técnicas del artífice, lo cual, en realidad, conduce a la artesanía. Podemos imaginarnos una bailarina que, en el sentido puramente técnico, no tenga nada que envidiar a la propia Ulánova; pero nosotros, sus contemporáneos, no concebimos que se dé en el arte del ballet un fenómeno más perfecto ni una artista más inspirada que ella. El secreto de la maravillosa maestría de Ulánova no radica en la técnica, con ser ésta impecable en ella. "Ulánova —escribió el crítico norteamericano Rodgers— es una conjugación cautivadora de cualidades inconcebibles, entre las cuales uno quisiera colocar su maestría como bailarina en segundo lugar..."

El artista realista debe prevenirse contra el tecnicismo puro, contra el frío "saber hacerlo todo". Cuando Alexandr Blok llegó a la conclusión de que sabía componer versos demasiado bien se puso a reflexionar, preguntándose si no debería abandonar temporalmente la labor poética. Temía que el oficio artesano pudiese suplantar a la poesía. Las mismas razones inquietan al excelente pintor rumano Corneliu Baba. Según él, uno de los enemigos más temibles del pintor es "el saber hacer", el hábito: la mano se adelanta al cerebro, y hay que refrenarla como a un caballo indómito.

Mientras "el saber hacer" comunica a la obra un carácter superficial, la maestría determina su profundidad. La técnica no es idéntica a la maestría, ni los medios representativo-expresivos del arte pueden identificarse con la forma artística. Los medios en cuestión son únicamente los elementos constitutivos de la forma.

La forma artística es el modo de combinar los medios representativo-expresivos externos del arte, y expresa la estructura interna del contenido artístico. Dado que el contenido se manifiesta siempre en una determinada forma concreta y sensorial, resulta emocionalmente perceptible y estéticamente significativo. La forma está tan estrechamente vinculada al contenido, que no puede separarse de él, como tampoco el contenido puede separarse de la forma. Marx escribió que la forma carece de sentido si no se manifiesta como forma de determinado contenido. Cuando el contenido de una obra puede separarse de la forma, y viceversa, esto,

como regla general, evidencia que en la obra no hay ni contenido artístico ni forma artística.

¿De qué elementos se compone la forma de una obra de arte?

Como los medios representativo-expresivos de los distintos tipos de arte son diferentes, la forma de cada uno de ellos se compone de elementos diversos. Así tenemos que el colorido y el dibujo son elementos específicos de la forma en la pintura; el gesto y el ademán, en el arte teatral; la melodía, en la música, etcétera. Junto a estos elementos propios de cada arte, hay algunas particularidades generales de la forma artística, características de todos los tipos de arte.

En primer lugar un elemento de ese género, común a todas las formas artísticas, es la composición de la obra. *La composición es la estructura de la obra, la correlación y la organización de sus partes, la subordinación de los elementos al todo.* En el arte, la composición tiene valor de ley objetiva. Alexéi Tolstói hizo de ella una definición muy interesante y muy gráfica:

"¿Qué es la composición? Es ante todo la institución de un centro, del centro visual del artista... Es ante todo el establecimiento del objetivo, de la figura central y, a continuación, el de los demás personajes, que, en gradación descendente, se sitúan alrededor de esa figura. Cabe compararla con la arquitectura de un edificio. Cada edificio tiene su objetivo, su fachada, el punto superior de esta fachada, dimensiones limitadas y formas determinadas. La obra artística también debe poseer una determinada configuración".

El trabajo de componer no se reduce a observar ciertas reglas, o a aplicar tales o cuales métodos de estructuración de una obra. Todos los procedimientos formales de la composición de cualquier obra artística valiosa, se derivan del material de la vida que posee el artista y se hallan inseparablemente vinculados a su idea-proyecto. El trabajo mismo de composición consiste en la búsqueda consciente de soluciones y procedimientos supeditados a una tarea estético-ideológica determinada. Por otra parte, el contenido artístico de una obra depende de la exactitud de su composición.

Así, la tragedia de la vida del pueblo, la página dramática de la historia de Rusia representada en el lienzo genial *Ejecución de los Strelsy,* de V. Súrikov, se manifiesta no sólo en la trama, sino también en el conjunto de los procedimientos de su composición. La exacta distribución de las fuerzas en pugna se consigue mediante la gama de colores, los destellos de la luz y la bruma, subordinado todo ello a la concepción general. En el cuadro de Súrikov, como en todos los cuadros de composición perfecta, resulta imposible cambiar hasta un pequeño detalle sin desvirtuar el todo. Aquí todo expresa la idea.

Por el contrario, la falta de una composición precisa y clara hace que la idea de una obra resulte débilmente expresada y, en esencia, quede sin revelar. Un cambio en la composición provoca un cambio de sentido de la obra. Veamos un ejemplo. Mayakovski estaba corrigiendo las pruebas del cuento *Cómo conoció Fadéi la ley que defiende a los obreros,* de S. Tretiakov. El autor decía: "Un nuevo amo con gorra de obrero". Mayakovski lo corrigió así: "El nuevo amo es un obrero con gorra". ¿Qué había pasado? Al cambiar la composición, la frase adquirió un sentido nuevo, más tajante: la posible ambigüedad que encerraba la primera redacción, desapareció por completo.

La maestría de la composición se manifiesta en que el cuadro de la vida reproducido por el artista, sólo nos muestra los elementos imprescindibles para transmitir su idea. Diderot dijo: "Si, ateniéndoos al sentido, señaláis la distancia desde cada figura hasta el objeto principal, aquéllas estarán bien dispuestas. . . .Si, ateniéndoos al sentido, distribuís la luz y las sombras de manera que cada figura perciba del total exactamente la que corresponde a su valor, tendréis el lugar de la acción iluminado con naturalidad"[2]. Diderot se refería a la composición en la pintura, mas este juicio es aplicable a las construcciones composicionales de cualquier arte. Ahora bien, precisamente porque la composición de una obra debe ejecutarse "según el sentido", León Tolstói consideraba que en lo que más debía pensar el artista

[2] D. Diderot. *Obras.* Tomo VI, págs. 552-553.

no era en qué añadir a la obra, sino en eliminar de ella la mayor cantidad posible de cosas superfluas sin perjudicar su concepción ideológica.

En el arte teatral, los procedimientos de la composición no son los mismos que en la literatura o en la pintura; pero su ley es la misma. En efecto, ¿qué denotan las célebres palabras de Chéjov: "Si en el primer acto se ve colgada una escopeta, ésta debe disparar en el cuarto", sino una expresión metafórica de que cada escena, cada episodio e incluso cada detalle han de desprenderse de la rigurosa necesidad de la acción en desarrollo?

En cierta ocasión, Konstantín Fedin indicó que hay en los puertos un oficio, el de estibador, consistente en distribuir convenientemente las cargas en los buques. Un barco puede estar construido a la perfección, pero si la carga se distribuye mal el barco dará bandazos. Algo semejante ocurre también en el arte: una obra mal resuelta en el aspecto composicional "dará bandazos". El artista debe sentirse como una especie de estibador en el arte. La composición y su continuo perfeccionamiento son objeto de constantes preocupaciones del artista.

Cuando se analiza la forma, junto a la composición suele citarse el argumento. Sin embargo, el argumento no se puede insertar incondicionalmente en la forma. En el argumento se manifiesta el conflicto básico de la obra, y esto significa que el argumento no sólo concierne a la forma, sino también al contenido. Nosotros consideramos el argumento como una de las partes de la forma convencionalmente y con fines puramente analíticos. Además, ciertas artes no poseen argumento alguno, y, a diferencia de la composición, el argumento no puede considerarse elemento universal de toda forma artística. La arquitectura y ciertos géneros musicales y coreográficos no revisten carácter argumental.

Este carácter lo tienen tan sólo aquellos tipos y géneros de arte que ponen directamente al descubierto colisiones vitales, caracteres humanos y sus choques. Gorki definió el argumento como el sistema de "vínculos, contradicciones, simpatías, antipatías y, en general, de relaciones mutuas

entre los hombres a lo largo de la historia del desarrollo y de la formación de un carácter o de un tipo"[3].

La maestría en la estructuración del argumento consiste en saber desarrollar con amenidad y dinamismo los acontecimientos que se presentan en una obra. Ese aspecto de la estructuración argumental reviste particular importancia en el arte dramático. Tanto en el texto como en la escena, el desarrollo y el enriquecimiento de los caracteres y de la acción deben ser muy dinámicos, lógicos y naturales. El argumento no ha de agotarse hasta el final del espectáculo, y su culminación tiene que ser preparada por todo el desenvolvimiento previo de la acción.

Es condición importantísima de una buena estructuración del argumento dominar el material de la vida. En el informe *Mi experiencia literaria, para un escritor novel,* Alexandr Fadéiev señalaba que el argumento empieza a formarse en la conciencia cuando el tema está completamente claro e incluso se han concretado las líneas de conducta y de actuación de los personajes. "En este período se piensa mucho en el argumento, es decir, por qué caminos, mediante qué acontecimientos y con qué sucesión de los mismos pueden expresarse las ideas y los pensamientos básicos de la obra".

Hemos dicho más arriba que un argumento interesante y dinámico capta la atención. La amenidad no es un pasatiempo vano y premeditado. No obstante, la confusión de la amenidad y de la agudeza del argumento con una diversión huera ha dado lugar a que algunos artistas hayan renunciado al argumento, sustituyéndolo por una estructura puramente documental. Ni que decir tiene que el principio documental de estructuración de una película o de una pieza teatral está plenamente justificado, tanto por la teoría como, sobre todo, por la propia práctica del arte; pero ninguna crónica puede sustituir el arte basado en la compleja y difícil maestría de la estructuración argumental.

En el arte tiene una importancia decisiva la actualidad del tema, y es de notar que el arte, a menudo, ha resuelto problemas actuales utilizando viejos argumentos: en la época

---

[3] M. Gorki. *Obras Completas en 30 tomos,* t. 27, pág. 215.

del Renacimiento, para confirmar las ideas del humanismo, utilizó temas religiosos; y en el período de la revolución francesa del siglo XVIII se valió de temas de la antigüedad clásica: *El juramento de los Horacios,* de David, se interpretaba como un llamamiento a la revolución. El artista moderno también puede utilizar conscientemente y con profusión viejos argumentos. Así ha procedido, por ejemplo, Bertolt Brecht, que recurre audazmente a tales argumentos y hasta parece que se convierte en coautor de los clásicos, pero resuelve estos argumentos de una manera nueva, llenándolos de un contenido nuevo, contemporáneo. Lo hace conscientemente, procurando orientar la atención del espectador no hacia el desenlace, sino hacia el desarrollo de la acción, agudizando con ello su espíritu de observación y desarrollando su imaginación. Brecht tiende a despertar la actividad del espectador, a estimular su facultad de realizar un análisis político y filosófico de los fenómenos de la vida, de viva actualidad. En ello radica una función importante del arte. El conocido pintor soviético V. Favorski, al ilustrar *El cantar de las huestes de Igor,* dio a la imagen de Yaroslavna llorando en la muralla de Putivl un extraordinario contenido actual: procuró mostrar en ella la belleza espiritual y la enorme fuerza moral de la mujer rusa, enlazando, así, el día de ayer con el de hoy.

Está claro, sin embargo, que la resonancia actual de un viejo tema no puede sustituir la temática moderna, y que los temas antiguos, aunque se les infunda un sentido nuevo, no pueden satisfacer las necesidades de los contemporáneos, deseosos de que las obras de arte traten asuntos de la realidad palpitante.

Así pues, la composición y el argumento constituyen las partes más esenciales de la forma, y en la obra son indivisibles. La debilidad argumental repercute siempre en la manera de resolver la composición y si ésta es imprecisa destruye el argumento. Sólo una composición bien estructurada, que se combine armónicamente con un argumento bien elaborado, pueden asegurar una alta calidad de la forma artística.

3. La dialéctica del contenido y de la forma en el arte

Toda obra artística se caracteriza por la unidad de contenido y forma, ya que no existe en el arte un contenido que no se manifieste en una forma artística concreta, ni una forma que no sea expresión de un contenido.

En cierto sentido, esta tesis no sólo es aplicable al arte realista: hasta las absurdas producciones del formalismo extremo poseen un determinado "contenido". El arte formalista carece de contenido en el mismo grado en que carece de forma artística, y, viceversa, posee "forma artística" en el mismo grado en que posee contenido. Incluso en este caso, el contenido y la forma se condicionan mutuamente.

La tesis de la unidad de forma y contenido en el arte significa que ninguna de estas partes de la obra puede existir sin la otra. Pero, como ya hemos dicho, hay que diferenciar dos conceptos: primero, la unidad del contenido y de la forma y, segundo, la correspondencia de la forma con el contenido. Esta diferenciación es convencional, pero tiene determinados fundamentos.

La unidad de forma y contenido en el sentido indicado más arriba (la una sin el otro no puede existir) se da siempre, mas esto no significa que en cualquier obra la forma exprese cabalmente, con relieve artístico, el contenido. A menudo, una idea importante y valiosa queda sin realizar porque el artista no ha sabido encontrar para ella una forma expresiva; y, a la inversa, interesantes búsquedas y hallazgos del artista en el terreno de la forma suelen resultar intrascendentes si son de carácter puramente formal. Es muy acertada la observación de Pushkin: "Hay dos géneros de absurdo: uno se deriva de la insuficiencia de sentimientos e ideas, que se suplen con palabras; el otro, de la abundancia de sentimientos e ideas unida a la insuficiencia de palabras para expresarlos", observación aplicable no sólo a la literatura, sino a todas las artes.

Al resolver el problema de la correlación entre el contenido y la forma en el arte, ¿puede uno detenerse a pensar cuál de los dos es más importante? De ningún modo. Esta

contraposición se nos antoja errónea, pues el uno y la otra resultan necesarios en la misma medida y no son intercambiables: ninguna forma, por refinada que sea, puede remediar la mezquindad de un contenido pobre, de igual manera que la palidez y la inexpresividad de una forma no pueden ser suplidas por la idea más interesante, ya que el espectador o el lector no aceptan obras torpes, aunque se planteen en ellas problemas importantes y actuales de la vida. Es más, tales obras les irritan, pues ellos consideran, con razón, que cuanto más profundo sea el contenido, tanto más brillante y convincente debe ser la forma en que se expresa; de otro modo, esto no sería arte, sino mal periodismo.

En el archivo literario de Stanislavski se ha encontrado una interesante anotación:

"Forma y esencia.

Para algunos, la primera prevalece sobre la segunda; para unos... no existe la esencia en absoluto..., pero sin esencia tampoco hace falta la forma, pues aunque sea hermosa, su hermosura empalaga a los cinco minutos.

Para otros, la forma... empequeñece la esencia o le confiere otro significado...

La verdad está en el término medio: hace falta la esencia en su medida plena e incluso profundizada, y en el mismo grado se necesita una forma que exprese dicha esencia bellamente y por entero".

Repetimos, el contenido y la forma son dos facetas de la obra, necesarias en idéntico grado. Pero, ¿se infiere de lo expuesto que ambos tienen el mismo significado en el arte, que ocupan el mismo lugar? Claro está que no. En la producción artística, el contenido desempeña un papel determinante. En esto se expresa una ley objetiva del arte y en esto radica una tesis muy importante de la Estética marxista-leninista. La función rectora del contenido aparece ya en el hecho de que la forma es el modo de su expresión y está creada para tal fin.

Los partidarios del método estructural sostienen que, al introducirse en la literatura científica el concepto de "estructura", queda superado tanto el criterio unilateralmente for-

mal en el análisis de los fenómenos del arte, como el criterio unilateralmente de contenido. El concepto de "estructura" representa algo integral, y no debe comprendérsele como una simple forma, sino como un contenido estructural. De esta suerte, mediante el concepto "estructura" se supera el desdoblamiento del fenómeno artístico así como la necesidad de diferenciar en él el contenido y la forma como partes aisladas. Pero, ¿en qué se diferencia todo esto de la dialéctica viva del contenido y de la forma? ¿Es que el principio dialéctico de la unidad de uno y otra admite la existencia de un contenido sin forma o de una forma sin contenido? El quid de la cuestión estriba precisamente en que el concepto de "estructura", importante como instrumento auxiliar del análisis científico, puede y debe ser utilizado por la metodología dialéctico-filosófica y estética, pero no puede suplantar a la lógica dialéctica de los conceptos. El estructuralismo se considera a menudo como una especie de reacción ante la subestimación de la importancia de la forma en el arte. Pero sus propias concepciones conducen al error opuesto: a la preponderancia de la forma sobre el contenido en el análisis estético. Esta suposición tiene tanto mayores fundamentos cuanto que el enfoque estructural suele aplicarse al análisis del texto artístico, lo cual no equivale de ningún modo al análisis del sistema de imágenes del arte. Se ha hecho célebre la profunda observación de Tvardovski de que el descuido del artista hacia la forma se convierte en indiferencia del lector o del espectador hacia el contenido de la obra. Aquí sería lícito añadir que, igualmente, el descuido del artista respecto al contenido se convierte en indiferencia del público hacia la forma de la obra.

La agudeza de la lucha contra el formalismo en determinado período relegó con frecuencia a un segundo plano el problema de la forma artística. Aquella época pasó hace tiempo; y sostener ahora que el artista no puede dejar de interesarse por la forma de la obra es empeñarse en forzar una puerta abierta. Pero ello no nos releva de la importante obligación de criticar las concepciones formalistas.

"Sin forma no hay arte, pero la "forma en boga" es una fiera terrible". Estas palabras pertenecen al pintor soviético

D. Moor. Aunque escritas hace mucho tiempo, tienen plena actualidad. Para Rodin, el pintor que pone por encima de todo la técnica del dibujo y el escritor que piensa, más que nada, en los efectos externos son como los soldados que alardean de sus uniformes dorados, pero se niegan a combatir, o como los campesinos que pulen sus arados para darles brillo, en lugar de arar la tierra con ellos. No en vano Repin creía que cuando alababan un cuadro suyo exclamando: "¡Qué dibujo más espléndido!", el debía decirse a sí mismo: "esto significa que este cuadro no me ha salido bien". Es comprensible: si el espectador ve tan sólo el dibujo (es decir, la forma), y no el cuadro mismo por el cual se ha hecho el dibujo, el artista ha sufrido un fracaso.

Lo mismo suele ocurrir en el arte teatral: el espectador, al regreso de la función, lo que más conserva en la memoria son algunos procedimientos escénicos o incluso puramente formales: un escenario situado en el centro de la sala; una escena sin telón; actores que suben a las tablas directamente desde la sala; una voz que sale del megáfono en vez del discurso vivo del actor que se halla en escena; actores vestidos de rigurosa etiqueta o que lanzan confeti al público; la decoración o los fragmentos de música clásica utilizados en el espectáculo.

En tales casos, el director de escena y sus ayudantes debieran detenerse a pensar si los espectadores van a elogiar más el "dibujo" que el "cuadro", y si es así, las manifestaciones de entusiasmo han de servirles de advertencia: la forma ahoga el contenido, o, parafraseando a Stanislavski, "la guarnición" desplaza "la carne".

La forma brillante no es aquella que salta a la vista del espectador. Por el contrario, cuanto más expresiva es la forma, tanto menos distrae la atención del público de la representación de la vida que se desarrolla en escena. Y cuanto más atrae, tanto menos cumple con su misión, consistente en revelar el contenido.

Hay artistas propensos a pensar que si lo que más recuerda el espectador es la forma, ello es una prueba del enorme trabajo del artista; por el contrario, si la forma no salta a la vista, es que se le ha prestado poca atención. La verdad

es muy diferente: cuanto más trabaja el artista en la expresión del contenido, es decir, en la forma, tanto menos la nota el espectador.

Cuando a Mayakovski le dijeron que en la célebre poesía de Mijaíl Svetlov *Granada* había rimas "malas", el poeta contestó: la versificación es tan excelente, que no se nota que haya rima. La respuesta es algo paradójica, pero la idea del poeta está completamente clara: no se nota la rima precisamente porque Svetlov ha encontrado para el contenido de su poesía la forma ideal de expresión. Por el contrario, si la forma atrae la atención de manera especial, es que el artista se ha esforzado mucho por hallar medios expresivos originales, pero se ha preocupado poco de que los procedimientos y medios hallados, aun siendo interesantes e impresionantes, sirvan de expresión de la idea de la obra, lo cual significa que la forma artística en el verdadero sentido de la palabra, no se ha conseguido en la obra dada.

"Si el lector cree, si vive en el interior del mundo creado por el autor —dice la escritora Vera Ketlínskaia—, no notará el sortilegio artístico que lo cautiva por completo, es decir, no notará ni el lenguaje, ni la composición, ni los recursos de la trama, ni el método de revelar las imágenes. Pero nosotros sabemos que el "embrujo" es fruto de la maestría, la cual encierra en si la inteligencia, el corazón y el temperamento del artista; sabemos que tras el grandioso encanto del arte hay un enorme trabajo de elaboración del lenguaje y de la composición, de montaje del argumento y de investigación de la psicología de los héroes, de estudio de la línea de desarrollo de cada protagonista y de búsqueda de la representación precisa de los personajes episódicos. . ." En efecto, el artista que trabaja elaborando la forma no ve su objetivo en exhibir los nuevos medios de expresión creados por él, sino en buscar nuevas sendas para llegar al corazón humano. Trabajar en la forma es trabajar en la formación del contenido.

No obstante, de lo dicho no se desprende que el deleite de la forma perfecta de una obra sea contradictorio a la naturaleza del sentimiento estético. El hombre es artista por naturaleza y experimenta gran placer estético al ver la maes-

tría del poeta, del actor o del pintor. El mejor alumno de Stanislavski, Evgueni Vajtángov, procuraba montar —y montó— espectáculos que producían al público un gran deleite por la ingeniosa inventiva y los inesperados efectos de la fantasía incontenible del director, es decir, por su maestría teatral.

En el teatro actual —y esto se debe en grado considerable a la enorme influencia de Brecht en el arte escénico del mundo— el director y los actores no siempre ocultan al público los artificios empleados: saturan el espectáculo de brillante y teatral aparatosidad, revelan la forma de la acción y descubren ante el espectador los "secretos" de su arte. Pero en las obras dirigidas por hombres de talento, eso no conduce al desplazamiento del contenido por la forma; lejos de ello, resulta ser un medio eficaz para el descubrimiento de dicho contenido. En el arte realista, esta metodología también se desprende del reconocimiento del valor determinante del contenido.

Una vida distinta o un carácter diferente de la concepción ideológica de la vida requieren también formas diversas de expresión. La justeza de esta tesis está refrendada por toda la experiencia del arte. La forma de las novelas de León Tolstói se diferencia de la de las novelas de Balzac; y Gorki, como dramaturgo, empleaba otros procedimientos que Shakespeare, no sólo porque estos artistas tan geniales poseían una individualidad singular, sino porque la tragedia de Ana Karénina no es el drama de Eugenia Grandet, y los personajes de *Bajos fondos*, de Gorki, viven en condiciones distintas y tienen otros conflictos que los de las obras de Shakespeare. Belinski llevaba razón al decir que cada época engendra no sólo sus ideas, sino también sus formas artísticas.

El arte de nuestros días busca y crea nuevas formas artísticas, cosa perfectamente normal, procura hablar de la vida de hoy con un lenguaje contemporáneo. Pero los nuevos medios de expresividad artística resultan fecundos tan sólo cuando se subordinan al contenido mismo del material que les ofrece la vida y sirven para ponerlo de manifiesto.

Las ilustraciones de Gustavo Doré para *La Divina Co-*

es muy diferente: cuanto más trabaja el artista en la expresión del contenido, es decir, en la forma, tanto menos la nota el espectador.

Cuando a Mayakovski le dijeron que en la célebre poesía de Mijaíl Svetlov *Granada* había rimas "malas", el poeta contestó: la versificación es tan excelente, que no se nota que haya rima. La respuesta es algo paradójica, pero la idea del poeta está completamente clara: no se nota la rima precisamente porque Svetlov ha encontrado para el contenido de su poesía la forma ideal de expresión. Por el contrario, si la forma atrae la atención de manera especial, es que el artista se ha esforzado mucho por hallar medios expresivos originales, pero se ha preocupado poco de que los procedimientos y medios hallados, aun siendo interesantes e impresionantes, sirvan de expresión de la idea de la obra, lo cual significa que la forma artística en el verdadero sentido de la palabra, no se ha conseguido en la obra dada.

"Si el lector cree, si vive en el interior del mundo creado por el autor —dice la escritora Vera Ketlínskaia—, no notará el sortilegio artístico que lo cautiva por completo, es decir, no notará ni el lenguaje, ni la composición, ni los recursos de la trama, ni el método de revelar las imágenes. Pero nosotros sabemos que el "embrujo" es fruto de la maestría, la cual encierra en si la inteligencia, el corazón y el temperamento del artista; sabemos que tras el grandioso encanto del arte hay un enorme trabajo de elaboración del lenguaje y de la composición, de montaje del argumento y de investigación de la psicología de los héroes, de estudio de la línea de desarrollo de cada protagonista y de búsqueda de la representación precisa de los personajes episódicos. . ." En efecto, el artista que trabaja elaborando la forma no ve su objetivo en exhibir los nuevos medios de expresión creados por él, sino en buscar nuevas sendas para llegar al corazón humano. Trabajar en la forma es trabajar en la formación del contenido.

No obstante, de lo dicho no se desprende que el deleite de la forma perfecta de una obra sea contradictorio a la naturaleza del sentimiento estético. El hombre es artista por naturaleza y experimenta gran placer estético al ver la maes-

tría del poeta, del actor o del pintor. El mejor alumno de Stanislavski, Evgueni Vajtángov, procuraba montar —y montó— espectáculos que producían al público un gran deleite por la ingeniosa inventiva y los inesperados efectos de la fantasía incontenible del director, es decir, por su maestría teatral.

En el teatro actual —y esto se debe en grado considerable a la enorme influencia de Brecht en el arte escénico del mundo— el director y los actores no siempre ocultan al público los artificios empleados: saturan el espectáculo de brillante y teatral aparatosidad, revelan la forma de la acción y descubren ante el espectador los "secretos" de su arte. Pero en las obras dirigidas por hombres de talento, eso no conduce al desplazamiento del contenido por la forma; lejos de ello, resulta ser un medio eficaz para el descubrimiento de dicho contenido. En el arte realista, esta metodología también se desprende del reconocimiento del valor determinante del contenido.

Una vida distinta o un carácter diferente de la concepción ideológica de la vida requieren también formas diversas de expresión. La justeza de esta tesis está refrendada por toda la experiencia del arte. La forma de las novelas de León Tolstói se diferencia de la de las novelas de Balzac; y Gorki, como dramaturgo, empleaba otros procedimientos que Shakespeare, no sólo porque estos artistas tan geniales poseían una individualidad singular, sino porque la tragedia de Ana Karénina no es el drama de Eugenia Grandet, y los personajes de *Bajos fondos,* de Gorki, viven en condiciones distintas y tienen otros conflictos que los de las obras de Shakespeare. Belinski llevaba razón al decir que cada época engendra no sólo sus ideas, sino también sus formas artísticas.

El arte de nuestros días busca y crea nuevas formas artísticas, cosa perfectamente normal, procura hablar de la vida de hoy con un lenguaje contemporáneo. Pero los nuevos medios de expresividad artística resultan fecundos tan sólo cuando se subordinan al contenido mismo del material que les ofrece la vida y sirven para ponerlo de manifiesto.

Las ilustraciones de Gustavo Doré para *La Divina Co-*

media gozan de fama mundial. El pintor soviético M. Pikov ha dado una nueva expresión gráfica a las imágenes del inmortal poema, hallando para ello nuevas formas artísticas. Los dibujos de Doré están vinculados al argumento; en ellos se representan las mismas alegorías que el lector encuentra en la obra, mientras que, en los de Pikov, las imágenes de Dante sirven para mostrar el sentido filosófico de *La Divina Comedia.* No entramos a juzgar qué ilustraciones son las más adecuadas. Por su contenido y su forma, las de Doré reflejan su tiempo, y las de Pikov, el espíritu de nuestros días. La búsqueda artística de Pikov y el carácter generalizador de su lenguaje gráfico, constituyen un excelente ejemplo de profundización en las imágenes del célebre florentino y, al mismo tiempo, de expresión de las ideas de sus contemporáneos.

Pero he aquí que el pintor norteamericano R. Rauschenberg, conocido representante del llamado "arte pop", ilustró también, en 1960, *La Divina Comedia* sin presentar un solo personaje del Dante ni una sola situación de su obra inmortal. Su interpretación del argumento es de carácter muy distinto. Dante llenó *La Divina Comedia* de personajes reales de su época. Los que Rauschenberg exhibe en sus ilustraciones pertenecen a la nuestra: reconocemos a Kennedy, a Johnson, a Nixon, a Stevenson; descubrimos situaciones y pormenores que nada tienen de común con el poema de Dante; vemos cohetes cósmicos, armamento moderno, automóviles de carreras. Rauschenberg ha representado al propio Dante con el aspecto de un yanki en un anuncio de bastones de golf. Las ilustraciones de Rauschenberg están concebidas a la manera del "arte pop" que le es propia y parecen un mosaico de fotografías de revistas modernas. Ante nosotros se presenta, completamente al desnudo, una creación formalista sin relación alguna con el contenido de *La Divina Comedia.*

Aunque la forma no posee una vida absolutamente autónoma, tampoco es una simple función del contenido. La estética marxista-leninista a la vez que afirma el papel determinante del contenido pone de manifiesto la actividad de la forma artística. Así, la pieza de Alexéi Arbúzov *Una*

historia en Irkutsk fue un notable acontecimiento de la vida teatral de su tiempo no sólo por la importancia del contenido, sino también por los méritos de la forma: el coro que interviene en la acción, las reflexiones del autor, intercaladas directamente en el texto... Diderot consideraba que el arte debe conjugar circunstancias habituales con cosas maravillosas y circunstancias maravillosas con un argumento corriente. Arbúzov lo ha conseguido: la forma de *Una historia en Irkutsk* corresponde a los nuevos fenómenos de nuestra vida; refleja el progreso del mundo interno de la personalidad humana, para la cual lo rigurosamente privado forma parte de lo social, y lo social, se ha convertido en personal.

En el proceso creador se manifiesta con singular fuerza la función activa de la forma; además de contribuir a expresar la idea de la obra, su elaboración es un medio importantísimo para que el propio artista aclare para sí mismo en todos los aspectos el contenido. En el trabajo de creación no hay caminos únicos. A veces, la claridad de la idea permite al artista crear fácilmente una forma expresiva. Pero también ocurre lo contrario: sólo durante la elaboración de la forma llega el artista a clarificar el contenido ideológico de su obra, del que antes no tenía sino una noción a grandes rasgos. En ocasiones, el trabajo sobre la forma puede originar hasta un cambio de la idea. Hegel definió el contenido de la obra como forma convertida en contenido, y la forma, como contenido trocado en forma. La idea del gran filósofo alemán consiste en que el contenido engendra la forma, pero ésta, a su vez, influye en el contenido.

La función activa de la forma se manifiesta de distintas maneras: ciertos fenómenos pueden expresarse con preferencia en determinado género de arte; para hablar de la vida de hoy, lo más apropiado es el lenguaje artístico contemporáneo, pues la forma arcaica impide que se manifieste un contenido actual. También la maestría del artista guarda relación con el papel activo de la forma.

Se suele llamar maestría al perfecto dominio de todos los elementos de la forma artística. Esto no es del todo exacto. En un sentido amplio, la maestría del artista se expresa, ante todo, en la facultad de profundizar en la vida, en la aptitud

para apreciarla estética e ideológicamente. La preocupación del artista por perfeccionar su maestría implica también, claro está, interés por mejorar su técnica y su dominio de los medios de expresión; pero la maestría no es una mera suma de procedimientos y hábitos profesionales, sino la compleja facultad de plasmar artísticamente la realidad.

El concepto de maestría es polifacético; abarca aspectos distintos, aunque estrechamente relacionados entre sí, de la actividad creadora del artista, entre los que figuran el examen y la generalización de los fenómenos de la realidad, la interpretación estética de las observaciones recogidas, la expresión del sentido de los fenómenos de la vida con medios artísticos y su plasmación en el material de que se dispone. Esta última aptitud es la que se denomina maestría en el sentido estricto.

La preocupación por la maestría empieza con la acumulación de observaciones de la vida. Para el artista es de suma importancia adquirir conocimientos de "primera mano", tener observaciones propias y frescas. Para que la generalización del material que le ofrece la vida sea convincente, el artista debe poseer la especial habilidad de verla con una perspectiva insólita, peculiar, como no la haya visto nadie; ha de ser un descubridor. "En el arte, lo más importante —decía León Tolstói— es decir algo propio, nuevo. En esto se distinguen todos los grandes artistas. Ahí tenéis a Mendelssohn; su música es excelente, pero es como la de todos, y lo que procede es decir algo propio. Beethoven... poseía esta propiedad. Nunca se sabía lo que iba a decir. Lo mismo ocurre en la literatura y en todas las ramas del arte".

Para ello necesita el artista un enorme cúmulo de observaciones. Estas van cristalizando en el constante proceso de percepción artística de la vida: en el cuaderno de notas del escritor, en la inmensa cantidad de dibujos del pintor, en las impresiones visuales del actor, etcétera.

Paustovski decía que para observar mejor y con más plenitud los objetos conocidos se acostumbró a contemplarlos de distintas maneras. Para ello escribía a diario —algún día varias veces— sobre un mismo tema, planteándose tareas pequeñas, pero concretas y factibles.

El artista debe ver lo particular, conceder importancia al estudio de los detalles y descubrir en los fenómenos aspectos que la gente no suele percibir. Esto le permite hallar detalles expresivos, susceptibles de hacer que los fenómenos de la vida bien conocidos brillen en sus obras con nuevos colores, y adquieran una nueva vida. Centenares de miles de personas conocían los paisajes de los alrededores de Moscú y, sobre todo, los del Volga, pero Levitán percibió en ellos una hermosura peculiar, irrepetible, y, gracias a su genio, aquellos cuadros de la naturaleza, ya conocidos, se convirtieron en un descubrimiento artístico. Por analogía puede decirse que algunos pintores de la URSS (Gueorgui Nisski, Yuri Pímenov y otros) han "enseñado" al espectador soviético a ver y apreciar la hermosura del paisaje moderno o, como a veces se le llama, del paisaje industrial.

Sin la observación individual, brillante y peculiar, es imposible la generalización artística. Dijérase que el artista emprende una lucha a brazo partido con el material que le proporciona la vida y, sin destruir el complejo cuadro de la realidad, procura expresarla en una forma condensada hasta el extremo.

La observación y la generalización no siguen una tras la otra. Se trata de un proceso único, durante el cual la elección del material presupone a la vez la generalización, y ésta, por su parte, intensifica la observación.

La habilidad de generalizar está estrechamente relacionada con la maestría de la expresión. El compositor —dice Aram Jachaturián— no compone cuando se sienta al piano o cuando coge el lápiz, sino mucho antes. La música va madurando en su mente como un fruto tierno. Al llegar el momento en que debe nacer, nadie puede impedirlo. Meyerhold afirmaba que antes de emprender los ensayos de una pieza, él la representaba en su mente o mejor dicho, en su imaginación.

Así habla el artista. La generalización y la plasmación son indivisibles en el proceso creador. Cuando el artista comienza por concebir la idea general y después selecciona los hechos concretos para ilustrarla, cae inevitablemente en el esquematismo.

Saber observar la vida, generalizar sus fenómenos y expresarlos adecuadamente son elementos de la maestría de cualquier artista, aunque el poeta observa la vida de manera diferente que el actor, el actor de manera distinta que el músico y el músico, de manera distinta que el arquitecto. En todas las artes, la esencia de la observación y de la generalización de los fenómenos de la vida es una; pero en lo que se refiere a la maestría de la plasmación, cada arte tiene la suya. La pericia en el plasmar es testimonio de talento. Y cuando el artista se interesa solamente por la forma de plasmar, sin subordinar su aptitud profesional a la solución de grandes problemas estético-ideológicos, corre el riesgo de malograr su talento.

4. La cultura artística, conjunto de tipos de arte

La división del arte en distintos tipos es completamente natural y tiene fundamentos esenciales. Su investigación constituye una tarea importante de la Estética[4].

Aunque son muchas y diversas las respuestas a la pregunta de a qué se debe la división del arte en diferentes tipos de creación, todas ellas se reducen, por regla general, a dos fundamentales: algunos estetas alegan causas objetivas para explicar tal división, y otros, causas subjetivas.

Los partidarios del primer punto de vista consideran que el arte se divide en tipos porque su propio objeto es multifacético y sus diversas facetas requieren medios distintos de expresión artística. Los estetas que sostienen el segundo punto de vista estiman que como la poesía, la música y la pintura, suelen reflejar fenómenos idénticos, no hay por qué

---

[4] Ciertas corrientes de la Estética idealista niegan categóricamente la importancia objetiva de la división del arte en tipos o géneros. En la Estética de B. Croce y de sus adeptos (J. E. Spingarn) la negación de categorías como el género, la especie o la variedad guarda relación con la renuncia a generalizar y clasificar los fenómenos concretos del arte, lo cual significa, en esencia, proclamar una especie de "nominalismo estético", criticado en los trabajos de A. Gramsci, A. Banfi y otros marxistas.

supeditar la existencia de diferentes artes al objeto que se refleja, y, por consiguiente, hay que buscar las causas de la existencia de distintas artes en las peculiaridades subjetivas de la percepción humana, en la diversidad de los sentidos del hombre. Así, pues, la facultad de ver explica el origen y el desarrollo de la pintura; la de oír, el de la música, etcétera.

Sería erróneo considerar que el reconocimiento de los factores objetivos o subjetivos como causa de la existencia de artes distintas equivale a dar una solución materialista o idealista a este problema. Basta consignar que en cada una de las corrientes indicadas han figurado estetas muy diferentes, tanto materialistas como idealistas. La base objetiva de la división del arte la han proclamado Lessing (de ideas estéticas materialistas) y el idealista Hegel, mientras que la base subjetiva se reconoce en la Estética materialista de Leonardo da Vinci y en la subjetivo-idealista de Kant.

Cuando Lessing comparaba la pintura y la poesía en el *Laocoonte* (en este caso, Lessing consideraba como pintura todas las artes plásticas en general, y como poesía, en cierto sentido, las restantes artes "más eficaces por el carácter de la imitación"), lo hacía estimando que todas se diferencian indudablemente por sus medios de reproducción de la realidad. Sin embargo, supeditaba directamente los medios mismos de expresión que utiliza cada arte a los aspectos de la vida que éste refleja. Resulta, pues, que la pintura está condicionada por su objeto, consistente en representar cuerpos físicos, espaciales y materiales, mientras que la poesía lo está por el hecho de que reproduce acciones. Bien es verdad que Lessing, al establecer los límites entre las artes, no los preceptuaba como regla, pues tenía en cuenta que la pintura puede ser muy dinámica representando objetos, y que la poesía, al reproducir una acción también muestra en grado considerable la objetividad material del mundo. Ahora bien, la pintura se hace dinámica, y la poesía adquiere los rasgos de plasticidad de manera mediata, recurriendo a la imaginación del espectador o del lector. El punto de vista de Lessing es materialista, ya que, supeditando la división del arte al objeto reflejado, consideraba como objeto de

las diferentes artes distintos aspectos de la realidad objetiva.

Diametralmente opuesto y esencialmente idealista era el criterio de Hegel, aunque también este filósofo alemán infirió la especificidad de las distintas artes de las peculiaridades del objeto a reflejar. A diferencia de Lessing, Hegel veía el origen de las diferentes artes en la dinámica del desarrollo de la idea absoluta, que aspiraba a liberarse de la envoltura material, y no en el carácter plurifacético del mundo material. Según él, la arquitectura se diferencia de la escultura, y la escultura de la poesía, ante todo, en que en cada una de estas artes se manifiesta un cierto grado del desarrollo de la idea absoluta, su cada vez menor vinculación con la forma material, que decrece a medida que se desarrolla la historia del arte. Para explicar la existencia de tales o cuales artes, la Estética hegeliana aduce la ligazón entre la idea y la materia en el arte, así como el grado de su interdependencia y la necesidad de revelar estos vínculos de manera distinta.

Como ya hemos indicado, Leonardo da Vinci estimaba que las diferentes artes están condicionadas por la existencia en el hombre de distintos órganos de los sentidos. Esta concepción era de carácter materialista, ya que consideraba el arte una "imitación" de la vida. Por otra parte, Kant, que también había deducido las distintas artes del factor subjetivo, era idealista en Estética, pues consideraba los sentimientos humanos como principios originarios que el artista "superpone" al objeto que ha de representar. Reconociendo que existen en el hombre capacidades espirituales apriorísticas (innatas), como por ejemplo, el pensamiento, la contemplación y la sensación, Kant estimaba que precisamente son ésas las que dan origen a las distintas artes: el pensamiento, a la poesía; la contemplación, a las artes plásticas; la sensación, a la música. Para Kant, las distintas artes son el juego de tales o cuales capacidades espirituales del hombre.

Al estudiar las causas de la existencia de artes diversas, la Estética marxista-leninista no establece una separación entre las bases objetivas de la división del arte y el

factor subjetivo (las particularidades de la percepción humana), sino que los examina en su interconexión dialéctica. Aunque se reconozca el papel determinante del factor objetivo en la división de la cultura artística en diversos tipos de arte, no se puede negar el significado del factor subjetivo. El "lenguaje" de los colores, de las líneas, de los sonidos, etcétera, que utiliza el arte, no ha surgido simplemente porque en el mundo real haya colores, líneas y sonidos. Este lenguaje pudo nacer, y realmente nació, en virtud de que los colores, los sonidos, las formas, etcétera, adquirieron un valor determinado en la vida de los hombres, recibieron un sentido expresivo. El ojo y el oído humanos perciben los colores y los sonidos de manera diferente a como los perciben el ojo y el oído del animal. Marx definió los cinco órganos de los sentidos del hombre como un producto de toda la historia universal. Esto significa que el carácter y las peculiaridades de la percepción humana se formaron en virtud de la práctica histórico-social, a cuyas necesidades corresponden. Estas peculiaridades de la percepción humana influyen enormemente en la forma del reflejo de la realidad en la conciencia del hombre y, por consiguiente, determinan también, en cierto grado, la especificidad de los diferentes tipos de arte. Los tipos de arte se diferencian entre sí en que reflejan distintos fenómenos y en que utilizan distintos medios representativos, en consonancia con la naturaleza de la percepción humana. Pero la razón fundamental de que haya distintas artes radica, sin duda, en el propio objeto del arte, en el carácter polifacético del mundo objetivo, cuyos distintos aspectos no pueden ser plenamente revelados con los medios de un solo arte.

A propósito de esto, volvamos a lo dicho anteriormente: distintas artes reproducen a menudo los mismos fenómenos de la vida. *Egmont* no es sólo un fenómeno literario, sino también musical. *Fausto, Carmen* y *El Don apacible* son fenómenos literarios, pero se han convertido en argumento de películas, óperas y espectáculos del mismo nombre. *El demonio* es un poema de Lérmontov, pero al mismo tiempo es una ópera de Rubinstéin y un cuadro de Vrúbel. La proeza de Zoya Kosmodemiánskaia se ha plasmado en la poesía

y en la dramaturgia, en el cine, en la música y en la escultura. La historia del arte conoce muchos hechos análogos.

Sin embargo, estos hechos no constituyen una prueba de que el objeto de todas las artes sea el mismo. Artes distintas pueden representar unos mismos fenómenos de la vida; pero cada una de ellas se interesa principalmente por aquellos aspectos de dichos fenómenos que no pueden ser expresados con suficiente plenitud por las demás artes. Es evidente que entre todas las artes cabe establecer una relación, pero no es menos importante ver las diferencias existentes entre ellas. Le sobraba razón al compositor ruso Alexandr Serov cuando afirmaba que si todo en el mundo se pudiera explicar con palabras, la música no tendría razón de ser. El eminente director artístico del teatro musical alemán *Die Komische Oper,* Walter Felsenstein, afirma que el cantante canta "no porque tenga bonita voz y haya aprendido a cantar, sino porque debe cantar en su situación dramática, lo cual significa que debe convencer emocionalmente de que no dispone de más medio de expresión que el canto".

El monumento *La madre de Pirchiupis,* de G. Yokubonis, el poema *Sangre y cenizas,* de J. Marcinkevichius, y los vitrales *Pirchiupis,* de K. Morkunas, tratan de un mismo episodio. En junio de 1944, la aldea lituana de Pirchiupis corrió la misma suerte que el pueblecito checo de Lidice antes, y que el francés Oradour-sur-Glane después: los hitlerianos quemaron la población, y todos sus habitantes, hombres, mujeres y niños, ardieron en ella. Las cenizas de Pirchiupis, como las de Oswieçim y las de Buchenwald, martillean el corazón de la humanidad. De esto hablan las tres obras mencionadas. Al mismo tiempo, cada una de ellas abarca, además, aspectos distintos de la tragedia del pueblecito lituano. La excelente obra de G. Yokubonis, de completo acuerdo con la naturaleza del arte escultórico, se yergue como expresión generalizada de la tragedia y del heroísmo. La escultura de la madre es —dijo el propio autor— "la imagen de la Patria llorando a los hijos inmolados". Yokubonis ha creado una obra realmente monumental, y no por su aspecto ni tampoco por su género, sino por la profundidad de su idea y de su sentimiento. Hay en ella dolor inex-

tinguible, grandeza del espíritu humano, odio a los verdugos y una advertencia: la tragedia de Pirchiupis no debe repetirse.

Esta tragedia se encuentra representada con excepcional expresividad en los vitrales de K. Morkunas. Pero un vitral no es una escultura, aunque haya gran similitud artística entre ambos: simbolismo, generalización, laconismo. El artista centra la atención del espectador en el comportamiento de los hombres en los períodos tensos y decisivos de su vida y de la de su pueblo. Y aquí aparece la misma idea: la humanidad no puede transigir con la barbarie, y mientras vivan los herederos de los verdugos de Pirchiupis, no podemos estar tranquilos.

En el poema heroico de J. Marcinkevichius observamos la misma pasión que en las obras de Yokubonis y de Morkunas. "Sangre y cenizas. Este —escribió el poeta— es el problema fundamental de nuestro siglo. No hay ni debe haber en nuestro planeta nadie que pueda taparse los oídos y no oír el toque a rebato de Buchenwald... No se trata de un análisis de algo pretérito, sino de un tema de hoy". Pero *Sangre y cenizas* no es una variante literaria de soluciones presentadas por otros medios y en otras artes. En el poema de Marcinkevichius se reflejan también aspectos que no pueden reflejar ni la escultura ni los vitrales. Por ejemplo, la presentación de un amplio cuadro de la vida del pueblo, la investigación artística de los orígenes de esa vida, de su curso y de sus consecuencias en un período dramático de la historia, la representación de los distintos aspectos de las relaciones humanas y la revelación de diferentes caracteres: hombres de inmenso valor y de infinita entereza en la lucha contra el enemigo y gente pusilánime que "pretendió engañar al tiempo", permaneciendo al margen de la prueba de sangre, o individuos que, lisa y llanamente traicionaron a su patria, etcétera, todo ello ha sido plasmado magníficamente en esta obra literaria.

Vemos, pues, que cada arte puede plantearse, y se plantea, la tarea de reflejar principalmente tan sólo un determinado grupo de fenómenos de la vida o algunos aspectos de los mismos. En virtud de ello, cada arte utiliza sus pro-

pios medios de expresión y representación, y también en esto se manifiesta la más importante particularidad específica de la creación artística.

Mas por muy específicos que sean los medios de expresión y representación de las distintas artes, existe entre dichos medios una relación determinada, consistente no sólo en que todos ellos, como indicamos antes, están sujetos a la acción de ciertas leyes generales, sino también en que ciertos tipos de arte pueden utilizar, en determinadas condiciones, medios representativos de otras artes. Veamos un ejemplo. El medio específico de las artes gráficas es la línea, pero éstas recurren en ciertos casos a la ayuda de los colores, medio que toman prestado a la pintura. Con ello, a veces, se enriquece el gráfico, ensanchando los límites de sus posibilidades representativas. La coreografía, que es el arte del movimiento plástico, recurre a la utilización de los medios plásticos de la escultura. A la vista de lo expuesto, se comprende que el artista se interese profundamente por los medios de expresión y representación en general, y no sólo por los de la rama artística de su especialidad. Según S. Konénkov, el escultor no sólo debe saber cómo se unen los huesos del esqueleto, sino conocer el movimiento del corazón humano en el mismo grado en que el escritor ha de poseer la visión plástica del mundo.

El mutuo enriquecimiento de las artes puede y suele ser muy considerable, pero tiene sus límites. Ya en su tiempo, señalaba Goethe que la pintura, las artes plásticas y la mímica están muy próximas entre sí y advertía que el artista que se mueve en uno de esos campos debe comprender que los otros pueden no sólo serle útiles, sino también perjudiciales. "Al escultor —decía— puede desviarlo el pintor, a éste, el mimo, y los tres pueden confundirse uno al otro de tal manera que ninguno quede en pie". Se trata de una advertencia muy sensata, y conviene que la tengan en cuenta los artistas cuya actuación se desenvuelve en las artes sintéticas.

La utilización del lenguaje de otras artes no siempre está justificada. En los últimos años, los teatros recurren con harta frecuencia a los procedimientos de la cinemato-

grafía: en la escena aparecen rótulos explicativos; se utilizan los denominados "monólogos internos" que resuenan en una grabación mecánica de la voz, mientras permanecen callados los actores en escena; se producen cambios bruscos de los cuadros; se adopta el ritmo cinematográfico, etcétera. A veces estos procedimientos se han empleado felizmente, pero en la mayoría de los casos no han aportado provecho alguno, pues lo que vale para el cine, a menudo resulta inservible en el teatro. ¿Es racional, por ejemplo, acompañar una obra teatral con subtítulos? No siempre. Los subtítulos están bien en el cine, pero en el teatro es poco probable que sean necesarios: al espectador de teatro por lo común le impiden concentrarse, no le estimulan la imaginación y traban su pensamiento.

Vivimos en una época propensa a la síntesis. Los caracteres específicos y genéricos de distintas artes suelen conjugarse felizmente en una misma obra. Y es absurdo colocar en el camino del artista limitaciones normativas y vetos tendentes a defender la pureza de un tipo o de un género de arte. Pero la amplitud del enfoque sintético no significa que se socaven los límites entre las distintas artes. Estos límites son históricamente móviles y variables, mas no por ello desaparece lo específico de cada rama del arte. Tanto los aspectos que atañen al contenido como los medios representativos de otras artes pueden y deben aplicarse, teniendo en cuenta la especificidad de cada arte dada, en la medida en que ello no conduzca a suplantar una arte por un sucedáneo de otra.

Así, pues, la necesidad de que existan artes diversas se debe a que ninguna de ellas puede facilitar con sus propios medios un cuadro artístico suficientemente amplio del mundo. Semejante cuadro pueden ofrecerlo tan sólo todas las artes en su conjunto, es decir, toda la cultura artística de la humanidad.

Cada arte tiene, sobre las demás, la ventaja de poder representar determinados aspectos de la vida desde su propio y peculiar punto de vista. Ninguna rama del arte puede expresar todo el polícromo contenido de la naturaleza con la intensidad que lo hace la pintura. Pero la pintura, con to-

da su emotividad, evidentemente es inferior a la música en cuanto a expresar de manera directa el sentimiento y la vivencia humanos. Por amplias que sean sus posibilidades, la literatura no puede proporcionar un cuadro visual de los acontecimientos representados por ella como lo hacen las artes plásticas. Aun siendo muy poderoso, el arte de la palabra carece de las posibilidades de la pantomima, y a veces el hombre, en la escena, no puede mostrar al espectador fenómenos vitales que le presenta el teatro de marionetas. Si la poesía tuviese las posibilidades de la música, si la coreografía poseyese las de la pintura, y las artes plásticas las de la literatura, no habría necesidad, como ya hemos dicho, de que existiesen artes distintas.

Pero pese a todas las ventajas que posee cada tipo de arte como tal, ninguno de ellos tiene ventaja esencial en lo tocante a la aptitud de penetrar profundamente en los fenómenos representados, según su especificidad, ni de revelar la esencia de aquéllos. Por eso son estériles y básicamente falsos los intentos de contraponer las ramas del arte entre sí.

En las publicaciones científicas actuales hallamos a menudo contraposiciones como las siguientes: ¿no se habrá anticuado la pintura realista dado el desarrollo de la fotografía artística? ¿No se hallará en su agonía la pintura de caballete, y no la estará desplazando la pintura monumental? ¿Es que un arte como el teatro, perteneciente al pasado, no cede su puesto a la cinematografía, con la cual no puede "competir"? Y así sucesivamente. Tales razonamientos nos parecen erróneos por muchos motivos. La cinematografía no puede sustituir al arte escénico, de igual manera que el teatro es incapaz de sustituir al cine. Se trata de dos artes-espectáculo distintas, aunque muy parecidas; pueden enriquecerse mutuamente, pero resuelven tareas artísticas diferentes. Sin establecer una analogía directa entre el cine y la fotografía, cabe también afirmar que así como el cine no puede sustituir al teatro, tampoco la fotografía artística puede sustituir a la pintura.

Una tesis muy importante de la Estética marxista señala la desigualdad del desarrollo del arte. Esta desigualdad,

según ha demostrado Marx, estriba en que el progreso del arte no siempre se halla en correspondencia directa con el de la sociedad, incluido el de la economía. Así, por ejemplo, los valores artísticos sin par creados en la antigüedad clásica o en el Renacimiento, son infinitamente superiores a muchos fenómenos del arte moderno, aunque ni la antigüedad clásica ni el Renacimiento pueden compararse, en modo alguno, con las fases posteriores de la evolución de la sociedad, en lo tocante al nivel de la economía o al de las relaciones sociales[5]. La desigualdad a que nos referimos se expresa, además, en que en épocas determinadas, las distintas ramas del arte adquieren un desarrollo desigual. Es notorio que en la Grecia antigua florecieron, sobre todo, la arquitectura y la escultura; en la época del Renacimiento, la pintura, y en el siglo XIX, la literatura, de donde se infiere que en cada época hay algún arte rector, que expresa con mayor plenitud las necesidades de su época y ejerce una influencia decisiva en las otras artes. Refiriéndose a la obra de los pintores de la Asociación de Exposiciones Ambulantes y a la música del "Grupo de los Cinco", el eminente crítico ruso V. Stásov indicó que el camino de esos movimientos artísticos lo abrió la literatura realista rusa. Las elevadas ideas cívicas, el afán de servir al pueblo y los principios que determinaban el carácter popular y realista de la

---

[5] La falta de correspondencia entre el progreso social y el artístico se invoca a veces para negar la propia idea de progreso artístico. Lo más frecuente, en tales casos, es que se aduzca el siguiente argumento: las obras maestras conservan su valor artístico en su forma prístina, mientras que ninguna de las creadas posteriormente es "más progresiva" que las pertenecientes a épocas anteriores. *La Divina Comedia,* de Dante, por ejemplo, no es menos progresiva que la *Comedia humana,* de Balzac. Todo eso es exacto. Pero si se examina la cuestión con más amplitud, salta a la vista que al pasar de una corriente artística a otra (por ejemplo, del romanticismo al realismo), se ensancha en alto grado la visión artística del mundo, se descubren en el arte nuevos estratos de la vida, se enriquecen las posibilidades de expresión y de representación del arte, se perfecciona su lenguaje, se elevan su función social, cosa de suma trascendencia, etc. Por eso, aunque el progreso artístico dista mucho de estar siempre en relación directa con el progreso universal, depende de él, en última instancia.

literatura rusa del siglo XIX, la convirtieron en preceptora de todas las artes de aquel tiempo.

La cultura artística de la sociedad actual comprende tipos de arte muy antiguos y otros relativamente jóvenes. Por ejemplo, las artes plásticas eran ya conocidas del hombre de la sociedad primitiva, mientras que la cinematografía es, prácticamente, una creación del siglo XX. En los últimos años han tomado cuerpo artes nuevas como la televisión y la fotografía artística. Con el desarrollo de la sociedad, de su cultura y de su técnica pueden aparecer nuevas artes.

Entre las diversas artes podemos establecer determinadas analogías, que sirven de base a su clasificación. Pero toda clasificación es relativa, lo cual se explica por el hecho de que, generalmente, los principios que se siguen para establecerla comprenden sólo ciertas facetas y aspectos característicos de distintas artes, omitiendo otros. De ahí que no exista una clasificación de las artes universalmente admitida.

Señalaremos algunos principios de clasificación de las artes, o, dicho de otra manera, de la división del arte en grupos.

La clasificación más difundida consiste en la división de sus tipos en tres grupos: espaciales o estáticas; temporales o dinámicas; y espacial-temporales.

El primer grupo comprende todas las artes plásticas y la arquitectura; el segundo, la literatura y la música; y el tercero, el ballet, la ópera, el teatro, el cine, el circo, las variedades... El órgano de la percepción del primer grupo es la vista; el del segundo, el oído; y del tercero, lo son tanto la vista como el oído.

Esta división se funda en la acertada premisa de que el arte se percibe solamente por la vista y el oído, que con justicia suelen denominarse sentidos "intelectuales". En la cognición de la realidad intervienen, en cierta medida, todos los órganos sensoriales; pero la captación artística de la realidad no está vinculada ni al tacto, ni al olfato, ni al gusto, sentidos éstos de carácter directamente "utilitario".

Esta división se basa, además, en que, en ciertas artes, todos los acontecimientos por ellas representados se desenvuelven en el tiempo, mientras que en otras se presentan en cierto modo en un aspecto estático. Decimos "en cierto modo" porque todas las artes existen tanto en el espacio como en el tiempo; la cuestión está en el carácter de la convencionalidad y en la peculiaridad de los medios artísticos que se expresan en formas espaciales o temporales.

No obstante, esta clasificación pasa por alto otros rasgos esenciales del arte, como por ejemplo, la reproducción directa del aspecto concreto de los fenómenos de la realidad percibidos sensorialmente. Hay artes que, por su naturaleza, ofrecen obligatoriamente una representación directa de los fenómenos, como lo hacen la pintura y la escultura; pero hay otras en las cuales no se da una reproducción directa del aspecto material de los fenómenos reflejados, como en la música y en la arquitectura. En este sentido, las artes se dividen en representativas y no representativas, o expresivas.

Los conceptos "representación" y "expresión" no son sinónimos. En el sentido estricto, se entiende por representación la materialización u objetivación del carácter expresivo de la idea artística. Claro es que, en este sentido, la división de las artes en representativas y expresivas resulta infundada. Sin embargo, al clasificar de manera adecuada los tipos de arte, se asigna a los conceptos "representación" y "expresión" otro sentido: ¿es que tales o cuales artes representan directamente los cuadros de la vida, o la realidad se refleja en ellas de otra manera y aparece más generalizada, suscitando determinados sentimientos, emociones, ideas o imágenes de la propia vida, etcétera, mediante la función asociativa de la mente? Está claro que tal delimitación de las artes es también convencional, pues de ninguna de ellas puede decirse que, por su naturaleza, es exclusivamente representativa o exclusivamente no representativa: en todas las artes se entrelazan estas peculiaridades de la reproducción artística, y a ninguna de ellas se la puede encasillar categóricamente en uno solo de estos grupos. Por regla general, y en determinada proporción, los

principios representativo y expresivo figuran en todas las artes. Y si no obstante, dividimos las artes en representativas y expresivas, es tan sólo por el papel dominante de uno de estos principios en tal o cual esfera de la creación artística.

La clasificación de las artes puede también hacerse partiendo de otras bases: cabe dividir los tipos de arte en espectaculares y no espectaculares, en simples y sintéticos, en utilitarios y no utilitarios, y así sucesivamente. Toda clasificación está limitada. Lo está no sólo porque toma en consideración tan sólo ciertos rasgos del arte, sino también porque al delimitar los tipos de arte, no pone de manifiesto las leyes generales que, en igual medida, son propios a toda la cultura artística en cualquiera de sus manifestaciones. Pero, al mismo tiempo, la clasificación de las artes es útil y necesaria, ya que ayuda a descubrir lo específico de cada una de ellas. Al mismo tiempo, los sistemas de clasificación contribuyen al acercamiento de las distintas artes y señalan las posibles vías de síntesis en el desarrollo de la cultura artística.

Capítulo IV

LAS CATEGORIAS ESTETICAS Y LA APREHENSION ARTISTICA DEL MUNDO

1. Carácter de las categorías estéticas

En las categorías estéticas se revelan, y aparecen en su forma más generalizada, las actitudes estéticas del hombre frente a la realidad, que son tan multifacéticas como diversa e inagotable es la práctica histórico-social, en cuyo decurso se forman los sentimientos estéticos, las necesidades y las facultades estéticas del hombre, así como su valoración estética de los fenómenos del mundo objetivo. Sin embargo, en la diversidad de las relaciones estéticas, en el aparente entrelazamiento de casualidades, en la multitud de manifestaciones individuales e irrepetibles de la actividad estética se pone de manifiesto la acción de ciertas leyes que la mente humana fija en forma de categorías estéticas. También para hacer patentes dichas categorías tiene una importancia clave la conocida definición de Lenin acerca de la esencia de las categorías científicas: "Ante el hombre se presenta una red de fenómenos de la naturaleza. El hombre instintivo, el salvaje, no se destaca asimismo de la naturaleza. El hombre consciente sí, y las categorías son peldaños de su destacarse, es decir, del conocimiento del mundo, son nudos de la red, que permiten conocerla y dominarla"[1].

Son nudos del conocimiento estético y de la valoración estética lo bello y lo elevado, lo trágico y lo cómico, si bien la esfera de las categorías estéticas no se reduce a ellos. La

[1] V. I. Lenin. *Obras Completas*, tomo 29, pág. 85.

Estética operó en el pasado y opera en el presente con un círculo más amplio de conceptos que también se consideran, fundadamente, categorías suyas. Pero parece lícito considerar las categorías anteriormente citadas como las fundamentales en Estética: en ellas encuentran su cognición más completa por el contenido y por la forma tanto las actitudes estéticas del hombre ante el mundo como los objetos de esta relación estética. Por lo que concierne a las restantes categorías estéticas, pueden reducirse a tres tipos.

Primero: categorías que, por su relativa independencia, han de considerarse, en esencia, como ramificaciones o como expresiones específicas particulares de las categorías básicas. Cabe citar entre ellas lo heroico, lo majestuoso, el gusto, el humor, etcétera, ya que lo heroico es un tipo peculiar de manifestación de lo elevado y de lo trágico, de igual manera que el humor lo es de lo cómico, y así sucesivamente.

Segundo: categorías de carácter estructural, como la medida, la armonía y otras. De ellas nos valemos a menudo como criterios de la valoración estética. Así decimos que son hermosos ciertos fenómenos porque en ellos se observa la medida o porque se distinguen por sus proporciones clásicas. Mas no debemos olvidar que algunos fenómenos a los que damos una valoración estética negativa pueden ser muy proporcionales. Con los conceptos de "medida" y de "armonía", expresamos importantes rasgos de la estructura estética de los fenómenos, pero esto aún es insuficiente para revelar la naturaleza estética de dicha estructura, su esencia estética, ni para darle una valoración estética plena.

Y, finalmente, tercero: categorías que permiten mostrar la esencia de lo estético en forma negativa. Se encuentran entre ellas, por ejemplo, lo feo y lo bajo, que, según expusimos más arriba, pueden también distinguirse por una cierta adecuación o proporcionalidad. Estas categorías revisten interés para la Estética y se convierten en objeto de estudio como antípodas de lo bello y lo elevado.

El sistema de las categorías estéticas es históricamente móvil. En la historia de las doctrinas estéticas se observan diversos tipos de clasificación de las categorías. Incluso en

una misma época pueden clasificarse de manera distinta. Y cuanto más penetra el principio estético en la práctica histórico-social, tanto mayor es la posibilidad de comprender plenamente las actitudes estéticas del hombre hacia la realidad en nuevas categorías y en otras clasificaciones categoriales.

En la Estética idealista contemporánea están muy difundidas concepciones según las cuales no existe base alguna para desentrañar puntos cruciales del conocimiento estético como son las categorías de la Estética. Ya Croce consideraba las categorías estéticas seudoconceptos sin contenido alguno. En nuestros tiempos sostienen semejante posición numerosos y conocidos estetas extranjeros como, por ejemplo, Thomas Munro. Pero renunciar a las categorías estéticas equivale a desentenderse de la sistematización teórica de los conceptos estéticos, sistematización que, para la Estética, como para cualquier otra rama de la ciencia, constituye una de las premisas esenciales de un desarrollo fecundo. En el proceso de la cognición artística de la realidad, categorías tradicionales como lo bello, lo elevado, lo trágico y lo cómico siguen siendo "armazones" fundamentales e imprescindibles del análisis estético-científico. Otra cosa es ya el desarrollo histórico de las categorías, la aparición de categorías nuevas, nacidas al ampliarse la esfera de la cognición estética del mundo y al surgir nuevos enfoques en el estudio de las categorías tradicionales.

La elaboración teórica de las categorías estéticas en las publicaciones marxistas comienza a ocupar el puesto que le corresponde desde mediados de la década del cincuenta. En esto se ha reflejado cierta regularidad: para entonces ya se habían consolidado las relaciones socialistas; las exigencias del desarrollo armónico del individuo hicieron más profunda la vida espiritual de la sociedad socialista, y se elevó el papel del arte en la existencia del hombre moderno. Con ello se hizo evidente que el arte no podía reducirse a las otras formas de la conciencia social, y se hizo imperiosa la necesidad de fundamentar teóricamente la especificidad del arte lo cual es irrealizable sin descubrir la naturaleza de lo estético. La necesidad imperiosa de un estudio teórico de

la esencia de lo estético era dictada no sólo por el desarrollo directo del arte, sino también por la amplia penetración del principio artístico en las más diversas esferas de la vida. La realidad socialista había demostrado con particular evidencia que no existen en el mundo fenómenos socialmente importantes no susceptibles de una valoración estética.

Es natural que los trabajos de los investigadores marxistas estén dedicados, ante todo, a elaborar la concepción materialista de lo estético. No se limitan a la simple crítica de los postulados idealistas y a la fundamentación teórica de la objetividad de lo bello, de lo elevado y de otras manifestaciones de lo estético, de muy diversa índole. La comprensión misma de la objetividad de lo estético da lugar en las publicaciones marxistas, a serias y fructíferas discusiones, que son consecuencia de la complejidad del objeto investigado, cuyas distintas facetas se reflejan y elucidan en juicios dispares. No obstante, y pese a la abundancia y a la diversidad de estos juicios, en los últimos años han aparecido dos tendencias fundamentales en la interpretación de la naturaleza de lo estético. Se trata de dilucidar si lo estético es idéntico a las propiedades naturales, físicas, de los fenómenos de la realidad o si está contenido en el valor social de estos fenómenos, valor derivado de la práctica histórico-social y formado sobre su base. El primero de estos dos puntos de vista se conoce con el nombre de concepción "naturalista", y el segundo con el de concepción "sociológica"[2].

El contenido racional de la concepción "naturalista" radica en que subraya y desentraña el valor de las propiedades naturales, que adquieren un carácter estético en el curso de la práctica social. La concepción "sociológica" es científicamente valiosa porque explica el papel decisivo de la práctica histórico-social en las relaciones estéticas del hombre con la realidad. En las discusiones habidas, que ponen de manifiesto la correlación entre los principios naturales

[2] El autor de la presente obra se alinea entre los adeptos de la concepción "sociológica", mas no considera que la primera concepción sea de carácter materialista vulgar. Menos aún se inclina a coincidir con quienes encuentran en la segunda una expresión de subjetivismo.

y sociales en lo estético, se tratan los problemas más complejos y difíciles de la Estética. Pero no podemos estar de acuerdo con Max Dessoir, quien asegura que estos problemas son "una cruz" que arrastran los estetas[3]. En los debates entre los representantes de las diversas concepciones va cristalizando la moderna comprensión de la esencia de lo estético y de sus diversas manifestaciones.

2. Lo bello

El problema de lo bello es uno de los principales de la Estética. Antes a la Estética solían denominarla, y a veces también hoy se la denomina, la ciencia de lo bello. Pero, tal como pusimos de manifiesto en el capítulo primero, la Estética no es la ciencia de lo bello, sino la ciencia de la cognición estética de la realidad y, ante todo, la ciencia que trata de las leyes del desarrollo del arte y la teoría de la creación artística. Sin embargo, nada tiene de casual que, a lo largo de la historia de las doctrinas estéticas, se haya formado la idea de que el objeto de la Estética se reduce a lo bello. Lo bello es la categoría básica de esta ciencia, y ningún fenómeno estético puede explicarse al margen de ella. Sin descubrir la esencia de lo bello resulta imposible comprender en su plenitud las leyes generales del arte y la naturaleza de la creación artística.

A. La esencia de lo bello

Desentrañar la esencia de lo bello no es empresa fácil. En la vida y en el arte los fenómenos bellos son extraordinariamente variados y disímiles entre sí. Resulta difícil establecer una semejanza, digamos, entre la belleza espiritual de una persona y una postura elegante, que alegra la vista, o entre las hermosas formas del cristal o de una hoja de árbol y una obra maestra del arte. Estos fenómenos pertenecen a esferas completamente distintas de la realidad, y es muy difícil, y hasta imposible, señalar rasgos formales que

[3] M. Dessoir. *Ästhetiker und Allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*. Stuttgart, 1906, S. 108.

les sean comunes y que nos induzcan a definirlos como bellos.

Destacar fenómenos bellos en la realidad circundante o citar hechos y acontecimientos que nos producen deleite estético es relativamente fácil. ¡Pero qué difícil resulta explicar por qué son bellos, qué es lo que llamamos bello en ellos y cuál es la naturaleza de lo bello! Estaba en lo cierto Platón, creador de la primera doctrina filosófica de lo bello en la historia del pensamiento estético, al referirse a la necesidad de hacer una distinción entre estas dos preguntas: ¿Qué es bello? y ¿Qué es lo bello, en qué radica su esencia?

En lo que respecta a la esencia de lo bello, la Estética materialista ocupa una posición opuesta a la idealista. Para la Estética idealista, lo bello es patrimonio exclusivo de la vida espiritual, tiene sus raíces en las profundidades de la conciencia y carece de bases objetivas. La Estética materialista atribuye enorme trascendencia al elemento subjetivo en la valoración de lo bello, tiene en cuenta y explica la variabilidad del criterio de lo bello y su condicionamiento histórico, pero parte del principio de la objetividad de lo bello, es decir, reconoce la independencia de los fenómenos bellos de la realidad respecto de la conciencia humana. Pese a la diversidad de criterios acerca de lo bello que han existido en distintas épocas de la historia del pensamiento estético, todos ellos se reducen, en definitiva, a dos concepciones fundamentales: la materialista y la idealista.

Una de las primeras doctrinas de la belleza fue formulada por Aristóteles, el insigne pensador de la Grecia clásica, y tuvo gran aceptación y desarrollo en la historia de las doctrinas estéticas, tanto sobre la base materialista como sobre la idealista, sin que haya perdido su sentido en nuestra época. La fuerza y el atractivo de la concepción de Aristóteles estriban, principalmente, en la tendencia —que le es propia— a poner de manifiesto los rasgos y los indicios objetivos de lo bello.

Aristóteles veía la esencia de lo bello en determinadas propiedades sensoriales concretas de los fenómenos y de la vida misma. Según su criterio y el de sus discípulos, lo bello descansa sobre la armonía, la proporción, la medida,

la adecuación a la ley, etcétera. "La belleza —escribía— estriba en la magnitud y en el orden, en virtud de lo cual un ser excesivamente pequeño no puede llegar a ser bello, ya que su visión, realizada en un tiempo apenas perceptible, acaba por difuminarse; y tampoco puede llegar a serlo un ser descomunalmente grande, puesto que su visión no se realiza en un instante, pero su unidad y su conjunto se pierden para el observador"[4].

En la doctrina de Aristóteles, el concepto de la medida se promueve al primer plano como criterio del fenómeno estético. Ni excesivamente pequeño, ni demasiado grande: es decir, mesurado. De ahí que Aristóteles escribiese que las formas principales de lo bello se expresan en el orden, en la proporción y en la exactitud.

Cometeríamos, sin embargo, un error si viéramos en esta doctrina una revelación de la esencia de la belleza tan sólo desde el punto de vista estructural y reprochásemos a su fundador su limitación a criterios formales, reproches que, en verdad, podrían dirigirse a algunos de los discípulos de Aristóteles, pero no a él.

El caso es que, según el espíritu de la doctrina aristotélica, aparece como medida en la base de lo bello, el hombre, con sus dimensiones, sus posibilidades y con el carácter de su percepción de la realidad. Aquí se manifiesta el vínculo orgánico de la Estética de Aristóteles con el desarrollo del arte en la sociedad grecorromana. Es natural que la idea del hombre como medida de lo bello surgiese en el magno arte de la Grecia antigua, democrático y humano por naturaleza, que, en sus proporciones y en sus dimensiones, partía del hombre.

La doctrina de lo bello, según la cual la belleza radica en la naturaleza del mundo material y se expresa en propiedades objetivas inherentes a los objetos concretos, como la proporcionalidad, la armonía, la medida, la simetría, etcétera, era, en el fondo, materialista.

Esta doctrina resultó atractiva no sólo para los estetas, sino también para los artistas, quienes estimaron que se-

---

[4] Aristóteles. *El arte de la poesía*, pág. 63.

mejante concepción permite establecer criterios objetivos de lo bello e inferir leyes y firmes reglas de la belleza, el conocimiento de las cuales podría servir de faro orientador en la creación artística.

No es casual que las concepciones de lo bello dimanantes de la Estética de Aristóteles alcanzasen tan amplia difusión en la época del Renacimiento, en las representaciones estéticas de los teóricos del clasicismo y hasta entre los ilustrados del siglo XVIII. Las concepciones que ven la esencia de la belleza en la armonía y en la proporción se presentan de las más distintas formas, y sus adeptos procuran establecer proporciones y medidas exactas en las que se manifieste lo bello. El pintor y esteta inglés del siglo XVIII William Hogarth llegó a encontrar, en su tratado *Análisis de la belleza*, una línea especial que, en su opinión, expresa la esencia de lo bello. Es una línea suave, sinusoidal, de elegante contorno, cuyo dibujo resulta grato a la vista. Según Hogarth, la encontramos en la conformación del cuerpo humano, en la estructura de una hoja de un árbol, en la forma de los objetos hechos por el hombre, y así sucesivamente.

Numerosas doctrinas estéticas de la época del Renacimiento y de nuestros días consideran las leyes del ritmo y de la simetría, de la relación armónica entre las partes y el todo y de la unidad y la diversidad como leyes de lo bello dadas por la naturaleza misma. Y de estas doctrinas han inferido y elaborado los cánones del arte, las reglas de la creación artística.

Las doctrinas acerca de lo bello como armonía, medida y proporcionalidad tenían en cuenta las propiedades objetivas de los fenómenos del mundo real. En ello radicaba su fuerza, y precisamente por eso han podido influir en la labor práctica del hombre, y, sobre todo, en la creación artística. Pero dichas doctrinas veían la propia esencia de lo bello en las propiedades de la forma exterior de los objetos, y en esto consistía su debilidad.

La Estética idealista no admitía que la belleza pudiera reducirse a proporción matemática y expresarse en la fórmula correspondiente. Los idealistas partían de la tesis de

que la belleza no se podía medir ni expresar razonadamente, puesto que, según ellos, la esencia de la belleza radica en la expresividad, y —alegaban— por mucho que los escultores del Renacimiento midiesen la escultura antigua, esforzándose por deducir el canon de la belleza del rostro humano, jamás lo habrían logrado por la medición, pues aquella belleza no se encerraba en tales o cuales proporciones ni en los rasgos puramente externos de su estructura, sino en la expresividad, en la espiritualidad, en el mundo interior del hombre transparentado en su forma externa.

Este principio —el vínculo de la belleza con la esencia espiritual— es el punto de partida de toda la Estética idealista en el examen de la esencia de lo bello en general. No sólo en el hombre se trasluce la espiritualidad: cualquier fenómeno es hermoso tan sólo cuando expresa y lleva en sí un principio espiritual, cuando en la forma externa material, en una fisonomía directamente percibida, se manifiestan vivencias, sentimientos, pensamientos, ideas. En cambio, si la forma del objeto, su aspecto, toda su apariencia no expresan contenido espiritual alguno, si en el objeto no se plasma ninguna idea, no hay motivo para hablar de lo bello. Este principio se encuentra asimismo en la base de las novísimas concepciones axiológicas y semánticas de la Estética idealista contemporánea. En las concepciones axiológicas, la belleza aparece como "valor", y el arte como expresión de este valor, el cual, por otra parte, se infiere de la vida espiritual y no se relaciona con el carácter de la práctica histórico-social ni de las necesidades por ella engendradas. En las concepciones semánticas, la belleza se considera como una propiedad, como una función o como un efecto de la influencia de la obra artística interpretada como un signo o un símbolo. El propio signo (o símbolo) también se interpreta como derivado, en última instancia, de la vida espiritual del hombre.

Diversos sistemas de la Estética idealista dan diferentes respuestas a la pregunta: "¿En qué se expresa la esencia espiritual que constituye lo bello y cómo se manifiesta esta esencia en las formas materiales externas, en la envoltura del objeto, en su corteza material?" La Estética del idealismo

objetivo y la del idealismo subjetivo responden a esta pregunta de manera distinta, aunque la diferencia entre ellas no sea de principio.

Los idealistas objetivos (Platón, Schelling, Hegel) basaban sus criterios estéticos en general, y sus ideas de lo bello en particular, en la representación filosófica general del mundo como hipóstasis material de una esencia espiritual que existe objetivamente fuera de nosotros y que se manifiesta como idea absoluta, como razón universal, o como Dios. Consideraban lo bello como lo ideal representado en formas materiales externas, y daban por bellos tan sólo aquellos objetos que traslucían más plenamente su sentido genérico, su esencia genérica, sus rasgos genéricos o, dicho de otro modo, su concepto, su "idea".

La Estética del idealismo objetivo formuló la doctrina de lo bello como lo perfecto en su género. Una rosa bella era la rosa superior en su género, la que llevaba en sí, con la mayor plenitud, los rasgos y los signos esenciales de la rosa en general. Era hermoso el hombre que encarnaba las cualidades genéricas del hombre, los rasgos característicos y las propiedades de la naturaleza humana.

En estas proposiciones de la Estética del idealismo objetivo se encuentra cierto elemento positivo. La conjetura racional de la concepción de los idealistas objetivos estribaba en considerar la perfección como rasgo esencial de lo bello. Mas como veían la perfección misma tan sólo como manifestación ideal de la esencia genérica de los fenómenos, como una mera derivación de los principios espirituales que se encuentran en la base del mundo, tal proposición tenía un sentido místico, alejado de la esencia real de lo bello.

También los idealistas subjetivos toman como punto de partida el reconocimiento de la naturaleza espiritual de lo bello. Pero, a diferencia del idealismo objetivo, la Estética del idealismo subjetivo estima que no es el espíritu universal, que no es Dios, sino la conciencia del propio hombre la que aporta el principio espiritual al fenómeno bello de la realidad.

En total correspondencia con la filosofía del idealismo subjetivo, esa Estética sostiene que el fenómeno se hace bello

porque el hombre, en su representación, transfiere a los fenómenos de la realidad los sentimientos, las vivencias y las propiedades de su mundo, y, por medio de la fantasía, espiritualiza los fenómenos de la naturaleza y de la realidad circundante. Esta proyección de la conciencia humana hacia el mundo exterior, a juicio de los idealistas subjetivos, ha repercutido, por ejemplo, en el idioma, dando lugar a la comparación entre fenómenos naturales y propiedades humanas. Decimos que el sol "sale" y "se pone", que el tiempo se torna "hosco", que el arroyo "corre", etcétera, trasladando a los fenómenos naturales propiedades del hombre. Esa es, en opinión de la Estética del idealismo subjetivo, la ley general sobre cuya base nace la belleza. Cuando transferimos a los fenómenos de la realidad emociones gratas, convertimos en bella la realidad. Por consiguiente, los idealistas subjetivos hacen de lo bello una categoría puramente subjetiva: en sus concepciones, la belleza actúa únicamente como un estado especial de la psique humana. Tales criterios están expresados con la máxima claridad en la teoría estética de "la sensibilización", de Theodor Lipps: lo bello es el resultado de "la sensibilización" con que el artista transfiere su mundo interno a los fenómenos del mundo externo que nos circunda.

Aunque hagamos hincapié en que las concepciones de la Estética idealista acerca de lo bello son, por principio, inaceptables, consideramos que, pese a su erróneo fondo metodológico general, el contenido objetivo de las obras de arte por ella estudiadas le ha permitido resolver acertadamente una serie de problemas y, en particular, formular ciertos juicios positivos sobre la naturaleza de lo bello.

Cabe destacar entre ellos el reconocimiento de lo bello como cosa substancial. La Estética objetiva idealista no ve la belleza en la forma del fenómeno, sino, ante todo, en su contenido, en su esencia interior. Para ella, la belleza no es simplemente una categoría formal, sino substancial. También merecen atención, dentro de la Estética idealista, los intentos de vincular el problema de la belleza de los fenómenos de la vida con la actitud del hombre hacia tales fenómenos. Pero estos elementos racionales, presentes en las concepcio-

nes idealistas de lo bello, están mistificados, y se desenvuelven partiendo de una base filosófica falsa.

La doctrina materialista de lo bello se contrapone al subjetivismo de la Estética idealista. Entre las teorías de lo bello expuestas a lo largo de la historia del pensamiento estético, la más afín a nuestra interpretación es la de los demócratas revolucionarios rusos, especialmente la de Chernishevski, que dedicó casi la mitad de su famosa tesis *La relación estética del arte con la realidad* a la doctrina de lo bello y a la crítica de las teorías estéticas idealistas haciendo una definición de lo bello que, en su fondo, sigue siendo válida para nuestros días.

Decía Chernishevski que lo bello es la vida tal como, a nuestro juicio, debe ser. "Es bella la criatura en que vemos la vida tal como debe ser según nuestro criterio; es bello el objeto que, en sí mismo, llama a la vida o nos la recuerda"[5]. Esta tesis señala, en primer término, la existencia objetiva de lo bello. La hermosura existe en la propia vida. Lo bello es la vida; son bellos los fenómenos en que descubrimos la plena manifestación de la vida, en que la vida se ha desenvuelto natural y normalmente en las formas perfectas que le son propias.

"Lo bello es la vida". Esta definición expresa el pathos del materialismo en la Estética. Mas, en ella no se revela aún plenamente la esencia de la belleza. Chernishevski subrayó, en su famosa definición, la idea materialista de la objetividad de lo bello, pero la complementó con un aspecto subjetivo no menos importante. Según su doctrina, no toda vida es bella, ni lo es la vida en general, sino la vida tal como debe ser, a nuestro juicio. Chernishevski afirmó la interpretación de lo bello como la vida correspondiente al ideal humano. Superando sus elementos de antropologismo, llegó a la justa conclusión de que el ideal estético estaba condicionado por factores históricos y clasistas, considerando, acertadamente, que el ideal estético es siempre de índole histórico-social, de carácter clasista. En él se reflejan las necesidades reales de la evolución social.

---

[5] N. G. Chernishevski. *Obras Completas en 15 tomos.* tomo II, pág. 10.

En la doctrina de Chernishevski sobre lo bello se unen lo objetivo y lo subjetivo. En esta unidad se pone de manifiesto la existencia objetiva de lo bello y el condicionamiento histórico-social de su percepción por el hombre. Lo bello es una categoría valorativa.

Todo lo morboso, lo caduco, lo opuesto a los conceptos humanos sobre la vida, destruye la belleza; de ahí que lo consideremos feo. Por el contrario, es bello todo cuanto corresponde a nuestros conceptos de la vida.

En el ámbito social, llamamos hermosos a todos aquellos fenómenos en los que vemos realizados nuestras representaciones y conceptos. Así, en la vida de nuestra sociedad, lo bello se nos presenta siempre como una plasmación real de las ideas más avanzadas de nuestro siglo, como una realización del sueño perenne de la humanidad acerca de una organización armónica y perfecta de la vida social.

En el arte la belleza de una obra, para decirlo con palabras de Chernishevski, no sólo está condicionada por la maestría formal, sino, en primer término, por la fidelidad con que se reproduce la realidad, por la explicación de esta realidad y por el juicio que sobre ella se formule. También aquí, la vida, tal como debe ser según nuestros conceptos, determina, ante todo, la belleza y la perfección artística de una obra.

La esfera de lo bello abarca las más diversas facetas del mundo objetivo y de la actividad humana. El hombre, artista por naturaleza, procura hacer bella toda su vida. Su afán de belleza no es pasajero, y, si bien no todo lo creado por él es bello, y algunas de sus creaciones entran en el ámbito de lo feo, estas últimas expresan negativamente lo imperfecto de la vida y engendran la añoranza de la belleza.

Explicando este fenómeno, indicaba Carlos Marx que el trabajo del hombre se diferencia radicalmente de la actividad, análoga al trabajo, de los animales. El animal siempre crea de acuerdo con las necesidades de su propia especie, sin otro norte que éstas. En efecto, la hembra del somorgujo seguirá empollando sus "huevos" aunque se los cambien por piedras. Por absurdo que resulte "empollar" piedras, el ave seguirá haciéndolo, pues actúa no tanto en fun-

ción del objeto de su actividad como de su instinto, del "programa" que le han inculcado la naturaleza y la experiencia de generaciones. En cambio, el hombre, a diferencia del animal, siempre no sólo se tiene en cuenta a sí mismo, sino que, además, tiene en cuenta el objeto que ha de asimilar. Sabe abordar cualquier objeto con el sentido de la medida que le es inherente, o sabe amoldarse a las posibilidades y propiedades objetivas del objeto. Precisamente por eso, el hombre, según la conocida expresión de Marx, crea con arreglo a las leyes de la belleza: "El animal forma la materia tan sólo con arreglo al patrón y a las necesidades de la especie a que pertenece, mientras que el hombre sabe producir según la medida de cualquier especie, y en todas partes es capaz de aplicar al objeto la medida pertinente; en virtud de ello, forma también la materia de acuerdo con las leyes de la belleza"[6].

Cuanto más complejo y trascendental es un fenómeno de la vida, tanto mayor belleza contiene. Cuanto más se eleva el hombre en su inspirado trabajo de creación, tanto mayor espacio ocupan en su actividad las leyes de la belleza. Y cuanto más perfecto es el resultado de su labor, tanto más bello es éste.

Forman las representaciones del hombre acerca de lo bello el curso todo de la vida social, el carácter del género de vida del hombre, las condiciones históricas, la estructura de clase de la sociedad, las tradiciones nacionales, etcétera.

Puede que sea en el arte donde con más nitidez se manifiesta el carácter histórico de la categoría de lo bello. Los investigadores del arte de los pueblos primitivos han establecido una evidente semejanza entre las pinturas rupestres de tribus diversas y han llegado a una conclusión certera: los principios análogos de la belleza que se dan en pueblos separados por el tiempo y la distancia son fruto de análogas condiciones de vida. D. Olderogge, en su prefacio al libro de Victor Ellenberger *El trágico fin de los bosquimanos,* dice:

"Por su carácter, su estilo y su manera representativa, así

[6] C. Marx y F. Engels. *Primeras obras.* Gospolitizdat, Moscú, 1956, pág. 566.

como por su contenido, los dibujos de los bosquimanos han sido comparados a menudo, no sin fundamento, con las pinturas rupestres de la España oriental. Remóntanse estas pinturas a la época mesolítica y, por consiguiente, median milenios entre ellas y los dibujos bosquimanos. La similitud de ambos grupos de pinturas rupestres es asombrosa y sólo puede explicarse porque las ejecutaron hombres que vivían en condiciones idénticas o, al menos, muy parecidas, y que se encontraban a un nivel similar de evolución cultural".

Para los griegos, todo el mundo era armonía y por esto era hermoso. La armonía y la belleza eran inseparables para la Estética griega. Ello no obstante, en el arte de los griegos apuntan nuevos principios de la belleza: su arquitectura incluye en la armonía elementos de desarmonía; en el ritmo, se incluye la arritmia.

En el arte de la Edad Media adquiere importancia primordial la categoría de lo elevado mientras que lo bello se relega a segundo plano, y de su contenido se elimina todo lo concreto-sensorial. Así, la interpretación medieval de la esencia de lo bello se manifiesta, por ejemplo, en el hábito de los monjes, que disimula las formas del cuerpo humano. La renuncia a la belleza del cuerpo humano, al goce de la vida floreciente, y la proclamación de lo divino, de lo ultraterrenal, de lo extrahumano, como lo único verdaderamente bello caracterizan las concepciones de lo bello predominantes entonces, y hallan su reflejo en la tendencia ascética del arte.

Los grandes humanistas del Renacimiento se rebelaron contra los principios teológicos de la interpretación de la belleza y contra la humillación del hombre. "Soy hombre, y nada humano me es extraño". Estas hermosas palabras, tan gratas a Marx, expresaban el ideal estético de aquella época. La afirmación de la belleza real, terrena, era típica de la Estética del Renacimiento; como ideal supremo de lo bello en el arte y como criterio de la belleza aparecía el hombre, con toda la riqueza de sus cualidades espirituales y de su perfección física.

La Estética del clasicismo presentó representaciones racionalmente normativas de lo bello. Se consideraba hermoso tan sólo aquello que correspondía a una norma racionalmen-

te establecida. La vida de la naturaleza en particular, se consideraba como ámbito de lo feo; y sólo se catalogaba entre lo bello la naturaleza "recortada" de los parques aristocráticos, creada artificialmente.

A diferencia de la Estética del Renacimiento, en las representaciones de los románticos sobre la belleza pasaba a ser lo más importante y rector el principio espiritual, ideal. Para los románticos revolucionarios, en lo bello no se reflejaba la esencia divina, sino la humana y terrenal.

La esfera de lo bello se amplió extraordinariamente en el arte realista, que rompió los duros marcos que la limitaban y dejó de contraponer "lo alto" y "lo bajo". Para realizar esta inmensa ampliación de la riqueza estética del mundo, el arte realista se desprendió decididamente del viejo remilgo aristocrático en la elección del objeto a representar; procedió a investigar la vida en sus diversísimos vínculos y relaciones; y, orientado conscientemente hacia la vida, el realismo reafirmó lo bello como expresión plena de la existencia, tomada en su perenne movimiento.

El realismo socialista aporta a la creación artística los elevados principios de servicio al progreso social, los principios de la ideología comunista, que, científicamente fundados, enriquecen nuestras representaciones acerca de lo bello y convierten el futuro en criterio de la belleza del presente.

La Estética marxista-leninista nos ofrece una explicación científica de la belleza como valor estético. A diferencia tanto de la Estética idealista subjetiva, que rechaza la objetividad del valor estético, como también de las teorías idealistas objetivas, en las que la objetividad del valor estético se reduce a la realidad espiritual, la Estética marxista-leninista fundamenta el carácter objetivo de la belleza como valor partiendo de la dependencia en que ésta se halla respecto de la práctica histórico-social. Las condiciones naturales y el medio geográfico ejercen, asimismo, cierta influencia sobre las representaciones de los hombres acerca de la belleza. Esto se pone de manifiesto por ejemplo, en el hecho de que el estilo arquitectónico, en diversos países, se forma teniendo en cuenta las condiciones naturales y las peculiaridades del paisaje. Esto también se percibe, por ejemplo, en

el carácter de las metáforas, que, a menudo, comparan el pensamiento humano con los fenómenos de la naturaleza y estetizan, de este modo, los fenómenos dados.

Para que el hombre sepa captar la belleza, deleitarse con ella y crearla ha de poseer facultades y sentimientos estéticos desarrollados. Marx decía que sólo gracias a la práctica histórico-social aparecieron "el oído musical y la facultad visual de percibir la belleza, o sea, sentidos idóneos para los placeres humanos..."[7] En virtud de ello, el ojo del hombre es capaz de percibir no sólo el color y configuración del objeto, sino, además, la belleza de las formas geométricas, de las proporciones, de la simetría, de la combinación de colores y tonalidades, de la factura del material y de sus propiedades plásticas; y el oído humano es capaz de apreciar la armonía y el ritmo de los sonidos.

El sentido estético es desinteresado, ajeno al cálculo y a las consideraciones mercantiles. De ello, sin embargo, no se desprende que el placer estético, la admiración de lo bello, constituya una contemplación no interesada, carente de significado práctico. En esto radica su diferencia básica de la Estética idealista y, sobre todo, de la kantiana. Fue precisamente Kant, en su *Crítica del juicio*, quien formuló la conocida tesis de la falta de interés del razonamiento estético, de la incompatibilidad del sentimiento estético con objetivos prácticamente útiles. En opinión de Kant, el sentimiento estético es "la adecuación sin objetivo"; basta que al sentimiento estético empiece a añadírsele la idea de la utilidad para que comience a destruirse[8].

---

[7] C. Marx y F. Engels. *Primeras obras*, pág. 593.

[8] El contenido de la doctrina estética de Kant es mucho más amplio y más rico que la tesis, expuesta más arriba, del desinterés del razonamiento estético. Es un mérito indiscutible del filósofo alemán su afán de delinear la esfera específica de lo bello en el arte, separándola de las esferas lindantes con ella. En su doctrina del arte, Kant no rechaza el vínculo de lo estético con lo moral, y procura, en cierto modo, rebasar los límites de las representaciones formalistas. Mas esto no cambia el carácter idealista y formalista de la concepción kantiana del juicio estético, de igual manera que no cambia el hecho bien conocido de que esta concepción se convirtió posteriormente en la base teórica del formalismo.

Por supuesto, el sentimiento estético no persigue la inmediata consecución de fines toscamente utilitarios, y cuando Hegel, criticando a los materialistas por haber establecido un vínculo entre lo bello y lo útil, decía que, al contemplar una naturaleza muerta, no era posible aprovecharse de las frutas allí representadas puesto que era imposible comerlas —cosa cierta, naturalmente—, expresaba, pese a todo, una idea errónea, ya que el vínculo entre lo bello y lo útil no se encuentra a un nivel tan bajo.

La Estética marxista-leninista parte de la tesis de que lo bello y lo útil no son antagónicos; la hermosura de un fenómeno muy a menudo surge y se desarrolla sobre la base de su significación práctica. El valor estético de una obra arquitectónica, pongamos por caso, es inseparable de su importancia utilitaria. Desde los tiempos de Vitruvio, la teoría y la práctica de la arquitectura han sostenido que la belleza, la utilidad y la construcción de un edificio son inseparables. Pero incluso cuando no es posible establecer un nexo directo entre lo hermoso y lo útil —como se puede establecer en la arquitectura, en las artes aplicadas, o en el diseño—, la belleza conserva su valor práctico en la vida del hombre, ante todo porque, al unificar los sentimientos, la voluntad y los pensamientos, ejerce una influencia extraordinaria en la formación de los sentimientos sociales y en la aspiración a un ideal social. Lo bello suscita en el hombre fuerzas vitales, afirma su voluntad de vivir, acrecienta su actividad, llena su alma de energía, de sentimientos nobles, de ímpetu para la acción. La Estética marxista rechaza de plano la idea de la denominada "belleza pura", del sentimiento estético pretendidamente desligado de fines políticos y de principios morales. Así como la Estética es inseparable de la política, también lo es el sentimiento estético respecto de las ideas políticas, filosóficas y morales. Lo bello es inseparable de lo moral, y la hermosura, del bien. Naturalmente, la esfera de lo bello es más amplia que la del bien puesto que aquélla abarca los fenómenos naturales, no susceptibles de valoración moral. Pero en la vida social y en el arte, lo estético y lo ético se hallan indisolublemente entrelazados.

La Estética del modernismo opone lo estético a lo ético.

Desde este punto de vista, los fenómenos inmorales, los hombres y sus actos pueden descollar por su belleza y constituir un valor estético. Con su lema de que el arte debe difundir la hermosura, no el bien, la Estética del modernismo se convierte, prácticamente, en una apología de la inmoralidad en el arte. A su vez, la renuncia a lo ético destruye lo estético, y una buena prueba de ello nos la ofrece el decadentismo, que conduce a la destrucción de la trama de las obras artísticas. Semejante arte provoca una impresión antiestética.

La revolución socialista ha desempeñado una magna función histórica en el desarrollo estético de la humanidad. Habiendo liberado a las masas populares de su preocupación exclusiva por las necesidades utilitarias, contribuyó decisivamente al despertar y al progreso multilateral del sentimiento estético del hombre, a fomentar en él la facultad y la necesidad de deleitarse con la belleza. Según la acertadísima expresión de Máximo Gorki, en la base misma de la revolución proletaria se encuentra el ansia de libertad y de belleza inherente al pueblo. Bajo el socialismo, lo bello penetra en toda la vida social y en el diario vivir de la gente. El ámbito de acción de las leyes de la belleza se hace realmente ilimitado en el régimen socialista.

B. Lo bello en el arte

El arte constituye una esfera peculiar y específica de lo bello. En la vida hay fenómenos hermosos y feos. En el arte, todo es belleza. El arte y la fealdad son conceptos incompatibles, lo cual no significa, desde luego, que el arte reproduzca tan sólo las manifestaciones bellas de la realidad. En el arte se reflejan fenómenos hermosos y feos, trágicos y cómicos, elevados y bajos, toda la infinita diversidad de la vida. Aunque los prototipos utilizados puedan provocar repulsión, las imágenes del arte son siempre bellas.

Entre las imágenes magníficas, tan abundantes en la dramaturgia de Shakespeare, no figuran tan sólo Julieta u Ofelia, sino también Yago, Shylock y lady Macbeth. No sólo *La Virgen de San Sixto* de Rafael es hermosa; lo son,

asimismo, los rostros de viejos y viejas de los cuadros de Rembrandt, contrahechos por la vida y, en ocasiones, feos. Bellezas creadas por el arte son la Venus de Milo y las quimeras de la catedral de Nuestra Señora de París; la lírica y delicada Esmeralda de Víctor Hugo y su Quasimodo; el conmovedor y atractivo hombrecillo de las películas de Chaplin y la inhumana imagen de dictador creada por el, en toda su repulsividad; *La Desconocida* de Kramskói y su retrato de Suvorin, que Stásov definió como una obra maestra, añadiendo que el cuadro era hermoso precisamente porque en él podía contemplarse, como en un espejo, la vileza, la astucia y la bajeza de Suvorin.

Lo bello en el arte, se manifiesta en dos sentidos. Es evidente que se expresa en la reproducción de lo que es bello en la vida. En este sentido, la fuente de lo bello en el arte reside en la belleza de la propia realidad. Pero la belleza, en el arte, no es una copia pálida de la belleza de la vida. *El arte es una concepción de la belleza del mundo real; destaca y pone de relieve los rasgos bellos de los fenómenos representados, acentúa la acción de los mismos sobre el hombre, forma en éste la facultad de reconocer la belleza de la propia vida, penetrando en ella profundamente, y la necesidad de deleitarse con ella.* Hegel sostenía, en su *Estética* que, "lo bello en el arte está por encima de la belleza natural" en la misma medida en que el espíritu y sus obras están por encima de la naturaleza y de sus fenómenos[9]. Por supuesto, no podemos admitir tal afirmación. Pero sería igualmente errónea la conclusión de que la belleza de la propia realidad raya a mayor altura que la creada por el arte. No nos parece serio ni siquiera el planteamiento de la pregunta: "¿Cede en belleza la famosa madonna de Rafael a una mujer real y es menor el placer estético que producen los lienzos de los marinistas que el de la contemplación real de la vida del mar?" La belleza de la realidad y la del arte tienen propiedades específicas. La primera no complementa la segunda, de igual manera que la belleza del arte no puede suplantar la de la vida. Pero con la hermosura artís-

[9] Hegel. *Estética,* tomo I, Moscú, "Iskusstvo", 1968, pág. 8.

tica afirmamos la de la realidad, y el reflejo de lo bello de la vida por el arte posee la peculiaridad de interpretar ideológica y estéticamente la belleza.

Anatole France, en *La rebelión de los ángeles*, cuenta que allá en la tétrica época del medioevo, cuando parecía que nunca volverían a la tierra la alegría y la belleza, unos obreros encontraron junto a las murallas de Roma un sarcófago de mármol con escenas en relieve de los juegos de Cupido y los triunfos de Baco. Al abrir el sarcófago apareció dentro una doncella hermosísima, extraordinariamente lozana, que parecía sonreír en sueños. La gente, contemplándola asombrada, esperaba a ver si se desvelaba el alma divina de aquel maravilloso cuerpo. Al cabo de tantos años de barbarie, la belleza clásica apareció por un solo instante, pero bastó para que se grabase en los corazones de los hombres, despertando en ellos una apasionada ansia de amor y de saber. Marx, admirador de Lucrecio, le calificaba de airoso, audaz y poético soberano del mundo. ¿No será el arte bello un soberano poético semejante?

Hemos hablado hasta ahora de lo bello en el arte principalmente como un reflejo artístico de la hermosura de la vida. Pero lo bello del arte tiene otra forma de manifestarse: en la belleza inherente al arte mismo. En el arte, la aprehensión estética de la realidad actúa en sus formas perfectas. Produce siempre deleite estético y suscita la sensación de lo bello gracias a la maestría del artista, que libremente pone de manifiesto la vida de los fenómenos representados y domina el material según las leyes de la armonía del contenido y de la forma.

La comprensión estético-ideológica, la perfección artística, la armonía y el libre fluir de la vida en el arte, sorprenden, cautivan y producen una emoción similar a la inspiración que vive en la obra. Con ello, el arte suscita en nosotros el mismo sentimiento del artista, y en ello radica su grandiosa fuerza.

El arte es bello y revela lo bello de la vida; es más, expresa bellamente, o sea, artísticamente, cualquier fenómeno de la realidad, incluso fenómenos que distan mucho de ser hermosos. No sólo refleja la belleza, sino que la crea.

Ahora bien, en la historia del pensamiento estético y en flagrante contradicción con la práctica del arte han existido representaciones cuyos partidarios consideraban que la belleza del arte está determinada por el hecho de representar, el arte, exclusivamente los fenómenos hermosos de la realidad. Resultaba, pues, que el arte, al representar la belleza de la vida, se hacía hermoso él mismo.

Tales representaciones encontraron su expresión más plena en la Estética normativa del clasicismo. Es sobremanera significativo que la Estética clasicista, basada en la denominada teoría de la imitación, aportase a esta teoría una enmienda esencial: modificó la antigua fórmula: "El arte es la imitación de la naturaleza", y le atribuyó el valor de una norma invariable: "El arte es la imitación de la naturaleza bella".

Elevada al rango de ley, esta tesis hizo que el clasicismo limitase el interés del arte a la vida de las esferas cortesanas y aristocráticas y prohibiese representar a gente sencilla, aspectos cotidianos de la vida, etcétera.

De acuerdo con la Estética del clasicismo, el arte deja de ser arte en cuanto deja de representar tan sólo la belleza. De este modo, la hermosura de la vida en el arte y la hermosura del propio arte resultan ser idénticas.

Esta limitada comprensión de la dependencia de la belleza del arte respecto de la belleza de la propia vida fue criticada ya por Lessing en la época de la Ilustración, y en Rusia lo fue también, de la manera más plena, por Belinski, Chernishevski y Plejánov, quienes demostraron que la belleza del arte no guarda relación directa con lo que se representa precisamente en él. Una cosa es representar un fenómeno hermoso y otra cosa es representar bellamente un fenómeno. Decía Plejánov que dibujar muy bien a un anciano con barba no significaba aún dibujar a un estupendo anciano con barba. Representar un rostro bello significa reproducir un bello fenómeno de la propia realidad, mientras que reproducir magníficamente un rostro equivale a crear una magnífica obra de arte.

Cualquier fenómeno, hermoso o feo, puede representarse magníficamente. Por el contrario, un magnífico fenómeno

puede ser tergiversado y deformado en una obra, de lo que ofrecen un perfecto testimonio, por ejemplo, las deformidades del arte decadente. En este caso, la representación de lo bello se vuelve antiartística y conduce al rompimiento con el arte.

Aquí surge, sin embargo, una pregunta: si el arte puede representar bellamente fenómenos de la realidad hermosos o deformes, y, al contrario, pueden existir obras antiartísticas, que adulteran feamente los fenómenos más hermosos de la vida, ¿cómo se determina y de qué depende la belleza del propio arte?

Una obra de arte es hermosa en virtud de la justa conjugación de muchos factores, pero el papel decisivo lo desempeña el ideal estético del artista expresado en ella. Y puesto que el arte no debe representar, obligatoria y exclusivamente, fenómenos hermosos, debe ser una expresión de las representaciones y de los conceptos del artista acerca de lo bello, una plasmación y una realización de su ideal estético.

En el arte, el ideal estético se afirma de diversas maneras. Puede expresarse en imágenes de personajes positivos, poniendo con ello de manifiesto la belleza en sus manifestaciones directas, y descubriéndola en la propia vida.

Los artistas de los países socialistas afirman su ideal estético, ante todo, en imágenes de personajes positivos y crean un tipo de arte que cautiva a sus contemporáneos con la belleza de la vida misma. Sin embargo, no expresan el ideal estético tan sólo en forma directa ni mediante la representación directa de los fenómenos de la vida que corresponden a dicho ideal. Incluso cuando las imágenes artísticas expresan aspectos negativos de la realidad y la vida de personajes deformes, el ideal estético se pone de manifiesto en la apreciación que el autor hace de semejantes fenómenos.

Ciertas obras literarias y artísticas creadas en los países socialistas tropiezan con una actitud negativa del público. En tales casos, la crítica burguesa empieza a "explicar" este fenómeno afirmando que en la sociedad socialista no se tolera la representación de las facetas sombrías de la vida. Huelga

decir que no se trata de eso. Por regla general, las mejores imágenes del arte socialista encierran agudos problemas. La cuestión está en que se explican erróneamente los defectos, en que se valora de manera falsa su lugar en la vida, en que se apartan de la verdad de la vida, en que se hacen falsas generalizaciones. Al mismo tiempo, según consignamos más arriba en relación con otro problema, los objetos a representar no son indiferentes para la valoración estética. Ya en la elección misma del tema se pone de manifiesto la actitud del artista ante la vida, y a menudo el ideal estético se expresa con más plenitud y libertad mediante la representación de lo bello en la vida de la sociedad socialista. Pero, ni que decir tiene, el objetivo principal del artista no estriba en la simple representación de un fenómeno hermoso o feo, sino en la valoración de cualquier fenómeno desde el punto de vista de su ideal, para reafirmarlo. Y, naturalmente, esta valoración depende de la posición estético-ideológica del artista.

Cuando el arte rompe con los ideales de vanguardia, pierde su máxima cualidad: la belleza. A la vez, tergiversa la verdad de la vida. Es precisamente la renuncia a esta verdad lo que con más frecuencia conduce a la destrucción de la belleza. Pero cabe también otro camino: la destrucción de la belleza lleva al artista a apartarse de la verdad, de lo cual es elocuente testimonio la praxis del modernismo contemporáneo.

Tiene razón el escultor alemán F. Cremer. Opone el arte socialista a la adulteración formalista de la verdad y a la destrucción de la belleza, y dice: "En el arte, por lo menos en el arte socialista, es imposible separar la belleza de la verdad. Las llamadas bellas artes no son siempre verídicas, pero el arte verídico es siempre bello".

Encierran un profundo sentido las inmarcesibles palabras de Shakespeare:

Lo bello es cien veces más bello
Aureolado por la preciada verdad.

Ya hemos consignado que la presencia de un ideal estético en una obra constituye el factor principal —aunque no

el único— que determina su belleza. La belleza de una producción artística, al igual que la de cualquier fenómeno de la realidad creado por el hombre, es obra también de la perfección y del virtuosismo de su artífice. Este virtuosismo, expresión del talento y brillante revelación de las fuerzas creadoras del hombre, en el arte se manifiesta, ante todo, en la unidad del contenido y de la forma, en la habilidad del artista para crear unas formas y encontrar unos medios de expresión que nos parecen los únicos posibles, y que influyen en el hombre con intensidad, brillantez y eficacia excepcionales.

En las publicaciones de Estética, la belleza del arte se ha definido, a veces, como la unidad de la idea y de la imagen, del contenido y de la forma. Esta definición no es errónea, mas peca de inexacta y de incompleta. La correspondencia entre la forma y el contenido no basta para que una obra sea necesariamente bella. La unidad del contenido y de la forma puede darse en una obra de contenido fútil y de forma deficiente, en una obra en que un contenido débil engendra una forma mediocre. Por consiguiente, la belleza del arte no estriba en la unidad del contenido y de la forma de por sí, sino en el contenido, que, inspirado en un ideal hermoso, proporciona un reflejo verídico y profundo de la realidad y la plasma en formas artísticas perfectas, acordes con tal contenido.

3. Lo trágico y lo cómico

El lugar y la importancia de lo trágico y de lo cómico en la Estética se determinan, de una parte, por el hecho de que en estas categorías se expresa una valoración estética de fenómenos esenciales de la realidad y, de otra, por el de que, en la vida, lo trágico y lo cómico, junto a lo bello, pertenecen a los objetos fundamentales del arte.

La esfera de lo trágico y de lo cómico en el mundo objetivo es más restringida que la de lo bello. Lo trágico y lo cómico existen únicamente en la vida de la sociedad y no son propios de la naturaleza, de igual modo que ésta ignora el bien y el mal y no conoce las lágrimas de lo trágico ni

la risa de lo cómico. Los fenómenos de la vida se tiñen con tonalidades trágicas o cómicas según su contenido social.

Esta peculiaridad de excepcional importancia sugiere a ciertos investigadores la conclusión de que lo trágico y lo cómico no son categorías estéticas, sino éticas. Indiscutiblemente, hay en lo trágico y en lo cómico un contenido que requiere también una valoración moral. La unidad de lo estético y de lo ético se manifiesta con particular relieve en las tragedias y en las comedias. Pero los acontecimientos, los caracteres y los conflictos trágicos y cómicos encuentran en el arte su comprensión más plena y su más brillante plasmación. No es en los conceptos morales, sino en las producciones artísticas, en la vida patente, concreta y sensorial de los caracteres individuales y de los acontecimientos donde se revela, con extraordinaria profundidad, la esencia de lo trágico y de lo cómico.

Lo trágico y lo cómico no son idénticos a la tragedia y a la comedia, que se formaron, inicial y principalmente, en los ámbitos de la dramaturgia y el teatro, aunque es en ellas donde se plasman con mayor plenitud. El significado de lo trágico y de lo cómico es más amplio: constituyen, según quedó expuesto más arriba, categorías para la valoración estética de los fenómenos trágicos y cómicos de la vida, criterios y principios de la plasmación artística de dichos fenómenos.

Las colisiones trágicas y los lances risibles, los caracteres trágicos y los cómicos, encuentran expresión en casi todos los géneros del arte.

Por su género específico, la novela se diferencia sustancialmente de la tragedia, pero en *El noventa y tres*, de Víctor Hugo, y en *El Don apacible*, de Mijaíl Shólojov, están plasmados con fuerza colosal conflictos, colisiones y caracteres trágicos, engendrados por la magna época de la transformación revolucionaria de la vida. Por otra parte, la magnífica obra de Alexandr Tvardovski *Vasili Tiorkin* abunda en brillantísimas escenas cómicas, aunque se trata de un poema. Los más diversos géneros de la literatura y de la cinematografía, de la música y de las artes plásticas reflejan

fenómenos trágicos y cómicos de la vida, empleando en gran escala los procedimientos artísticos adecuados.

Lo trágico y lo cómico son categorías que contrastan de manera tajante y, a primera vista, se excluyen mutuamente. No hace falta poseer nociones especiales de Estética para relacionar el dolor y el sufrimiento con lo trágico, y la alegría y la risa con lo cómico. En el arte, lo trágico guarda relación con los impulsos más sublimes del alma y está grávido de ideas filosóficas, mientras que lo cómico, por el contrario, aparece vinculado a "lo cotidiano", a la vida diaria, a "los géneros chicos". Dijérase que nos hallamos ante dos polos opuestos e incompatibles. Pero lo trágico y lo cómico, el dolor y la alegría, la risa y el sufrimiento, "lo alto" y "lo bajo", están vinculados a menudo y avanzan juntos por la vida. Lo trágico y lo cómico a veces se hallan tan íntimamente entrelazados —en la vida y en el arte—, que resulta difícil definir el matiz que predomina en ciertos fenómenos. En consecuencia, por opuestos que sean lo trágico y lo cómico, están unidos entre sí como fenómenos estéticos, por cuanto en ambos se encierra un contenido de importancia social.

La vida es compleja, y, en determinadas circunstancias, lo trágico puede tornarse cómico, y viceversa. En la existencia real, raramente se encuentra lo uno o lo otro en estado puro. Lo más frecuente es que se complementen y estén representados en determinadas combinaciones: un fenómeno profundamente trágico contiene una faceta cómica, y lo cómico suele llevar el sello de lo trágico. El contraste que se produce en tales casos acentúa, a menudo, y acusa con mayor relieve los diversos aspectos tanto de lo trágico como de lo cómico. Esta concatenación se exterioriza tanto en situaciones agudamente dramáticas como en los fenómenos cotidianos y habituales de la vida. "Observemos —escribió Pushkin— que la alta comedia no se sustenta únicamente en la risa, sino en el desarrollo de los caracteres, y que, con frecuencia, se acerca mucho a la tragedia". La risa a través de las lágrimas es un fenómeno característico de muchos especies y géneros de arte, pero se hace sentir con especial

intensidad en la dramaturgia y en el teatro, en la literatura épica y en ciertos géneros de la cinematografía.

Shakespeare suele presentar bufones en sus tragedias, y en la propia elaboración del tema trágico emplea procedimientos artísticos de lo cómico. Las películas de Charles Chaplin son comedias, pero en ellas se muestra con extraordinario vigor y con gran poder de convicción la tragedia del "hombrecillo" de la sociedad capitalista. Chaplin, el más eminente comediógrafo del cine contemporáneo, aprecia por igual la fuerza de la risa y la de las lágrimas.

Según la acertada afirmación del gran crítico ruso Nikolái Dobroliúbov, lo que tienen de común lo trágico y lo cómico en el arte consiste en que en ellos se expresan de manera distinta aspectos diversos de un mismo proceso vital y, pese a su polaridad, tienen raíces comunes: "Lo común entre la tragedia y la comedia —escribió el crítico— estriba en que el contenido de la una y de la otra se saca de un estado de cosas anormal y en que ambas tienen por objetivo salir de esta situación anómala. Pero lo distintivo de la tragedia es representar situaciones que dependen de circunstancias externas, de aquello que los antiguos denominaban "destino", y no de la voluntad del hombre. La comedia, por el contrario, pone en ridículo precisamente los afanes del hombre por evitar apuros creados y mantenidos por su propia estulticia". Esto significa que, según la opinión de Dobroliúbov —a la que en principio podemos adherirnos—, lo trágico y lo cómico emanan de la contradicción entre la inmensidad de las aspiraciones humanas y la limitación histórica de las posibilidades del hombre, contradicción que, en última instancia, encierra no sólo una colisión trágica, sino también una situación cómica.

Así, pues, los fenómenos trágicos y cómicos se dan pocas veces en estado puro, en la vida. Otra cosa es en el arte. Ni en las tragedias de Eurípides, ni en el cuadro de Rembrandt *La vuelta del hijo pródigo*, ni en la *Sinfonía heroica* de Beethoven, encontramos el menor matiz de comedia. Pero cuanto más diversa es la realidad, cuanto más polifacéticas son las relaciones sociales, cuanto más activo es el movimiento de las clases y de los grupos sociales en la lucha por

el progreso, tanto más difícil resulta reflejar la realidad sólo en los géneros puros de la tragedia y de la comedia. Así se explica la tendencia del arte actual hacia un mayor entrelazamiento de lo trágico y lo cómico: para tratar fenómenos de la vida profundamente trágicos, el arte emplea con creciente frecuencia los procedimientos y los matices de la comedia, y en la reproducción de lo cómico muestra el sello de auténtico dramatismo que a menudo lleva impreso. El famoso filme de S. Kramer *La nave de los tontos* reproduce acontecimientos de la vida llenos de profundo dramatismo. Pero la película contiene aspectos y rasgos cómicos y trágicos a la vez. Hay en ella risas y lágrimas, dramatismo y comicidad.

Como en cualquier categoría estética, en lo trágico y en lo cómico hay que distinguir las facetas objetiva y subjetiva. Lo trágico y lo cómico existen objetivamente en la propia realidad y tienen como base conflictos sociales de un carácter determinado. Por lo demás, el mismo fenómeno puede ser interpretado como tragedia por ciertas gentes, y provocar la risa de otras, ya que los fenómenos de la existencia son interpretados por los hombres de acuerdo con unos ideales condicionados por su posición social, su concepción del mundo y su psicología y nacidos en un terreno histórico concreto.

La aprehensión estética del mundo abarca el descubrimiento, por el arte, de la naturaleza de lo trágico y de lo cómico, de la esencia de las colisiones trágicas y de las situaciones cómicas, de los caracteres propios de la tragedia y de la comedia.

Por consiguiente, lo que tienen de común lo trágico y lo cómico se expresa en la existencia, en cada una de estas esferas, de algunos rasgos similares susceptibles de interpenetrarse. Pero, más allá de estos límites empiezan diferencias substanciales. Las categorías de lo trágico y lo cómico desentrañan la naturaleza de diversos fenómenos de la vida y del arte y reflejan facetas disímiles de la riqueza estética del mundo. Lo trágico y lo cómico son categorías estéticas distintas, cada una de las cuales requiere un examen independiente.

A. Lo trágico

El concepto de lo trágico suele relacionarse con infortunios humanos, con sufrimientos, con lúgubres sucesos sangrientos o con la muerte. Pero si la auténtica esencia de lo trágico se redujera a esto, constituiría una insensata frivolidad incrementar las desgracias humanas representándolas en escena. Fue precisamente este argumento el que esgrimió contra el arte de la tragedia, en la antigua Grecia, el famoso filósofo Platón. Sin embargo, la humanidad no le escuchó, y ha continuado contemplando tenazmente los conflictos más agudos y trágicos de la vida, tanto en las tragedias clásicas del mundo grecorromano como en las de Shakespeare, de Corneille, de Racine, de Byron, de Pushkin y de otros grandes artistas.

Está claro que no es posible reducir la naturaleza de lo trágico a su simple identificación con la desgracia humana. En lo trágico se revelan las principales colisiones y los más profundos conflictos de la vida de la sociedad. No es casual que el arte de la tragedia alcance su máximo desarrollo en los períodos de cataclismos sociales y de estallidos revolucionarios, cuando se ponen al desnudo con la máxima evidencia las contradicciones sociales principales.

"...La tragedia —escribía Aristóteles— no es una imitación de los hombres, sino de la acción y de la vida, de la dicha y del infortunio"[10]. Conviene entender estas palabras en el sentido de que la misión de la tragedia no consiste en representar la vida particular de ciertos hombres, tomada al margen de los problemas radicales de su tiempo, sino en reproducir las colisiones trágicas reales, los conflictos de gran sentido social, el choque de "la felicidad" y "el infortunio" en su expresión generalizada.

La historia de un amor frustrado de dos jóvenes ha sido frecuente argumento de numerosas creaciones literarias de los más diversos géneros, pero sólo muy pocas de ellas han alcanzado el rango de tragedia auténtica. ¿Por qué? Comparemos, por ejemplo, la suerte de Tristán e Isolda con la

---

[10] Aristóteles. *El arte de la poesía*, pág. 58.

de Romeo y Julieta. La primera historia está relatada por un poeta del medioevo como poema estrictamente lírico, sin relación con el movimiento social de su época. Shakespeare, gran dramaturgo del Renacimiento, presenta los amores de Romeo y Julieta en estrecha vinculación con los conflictos feudales intestinos de los Montescos y los Capuletos. La inconciliable contradicción entre el apasionado amor de los dos jóvenes y los arraigados prejuicios medievales da lugar a la colisión trágica que conduce a la muerte de los personajes. La muerte de Romeo y Julieta no se atribuye a motivos fortuitos: se desprende orgánicamente de la esencia antihumanista de la época descrita por Shakespeare.

En el arte de la tragedia están representados de manera generalizada, sumamente concentrados y en gran tensión, los rasgos esenciales de toda una época, las leyes de la existencia de grandes grupos sociales, y hasta de sociedades enteras. La famosa tesis de Pushkin (la misión de la tragedia es la de representar el destino del hombre, el destino del pueblo) estriba precisamente en que, aunque el agudo conflicto de la vida se pone de manifiesto, en el arte de la tragedia, a través del dramatismo de vidas aisladas, el destino de un hombre expresa, en la tragedia, el de todo un pueblo. Por eso precisamente, aunque la tragedia ha ido modificándose de manera substancial a lo largo de su evolución histórica, tanto por su contenido como por su forma, sus mejores imágenes han partido invariablemente de ideas de significado y dimensión universales, capaces de sobrevivir largamente a su tiempo y de conservar un valor perenne para las generaciones posteriores. El pueblo es inmortal, y lo es también el arte que plasma sus destinos.

La tragedia es un arte auténticamente filosófico, de profunda dimensión, rico en meditaciones sobre la esencia del ser, sobre el sentido de la vida y sobre la alta misión del hombre.

En las cartas de Marx y Engels a Lassalle con motivo de haber escrito éste su tragedia *Franz von Sickingen*, hallamos una profunda explicación de la naturaleza de lo trágico. Marx y Engels parten de la tesis de que todo fenómeno trágico se basa en conflictos histórico-sociales que se

producen y se desarrollan con el rigor de una ley y que expresan un choque de fuerzas antagónicas inconciliables. Aunque la definición que Engels hizo de la tragedia como una colisión "entre una exigencia históricamente necesaria y la imposibilidad práctica de su realización"[11], no tiene carácter universal y se refiere tan sólo a dramas históricos de un tipo determinado, nos ofrece la clave para comprender cualquier tragedia. Precisamente en virtud de tales colisiones perecieron trágicamente Razin y Pugachov, jefes de insurrecciones campesinas en Rusia, y el príncipe de Dinamarca en la tragedia de Shakespeare. Una colisión semejante, que terminó con la derrota de la legendaria rebelión de los marinos rusos de la flota del Mar Negro en 1905, sirvió de base de composición para la película *El acorazado "Potiomkin"*; lo mismo podemos decir acerca de los héroes de la insurrección de Varsovia y de la película *El canal,* de A. Wajda. La colisión trágica en el arte refleja el carácter de los conflictos trágicos de la propia vida.

Huelga decir que el carácter del conflicto trágico es una categoría histórica. En diversas épocas de la historia, la fundamentación objetiva de la tragedia, su contenido concreto, los procedimientos de su plasmación artística, el carácter de la solución del conflicto y la comprensión de su esencia por el hombre llevan el sello de su tiempo. Existe una diferencia radical no sólo entre las tragedias clásicas grecorromanas y las de Shakespeare, o entre las de Corneille y Racine, respecto a la tragedia contemporánea, sino incluso en el marco de un período relativamente limitado, y más aún: hasta en una misma época, pueden darse —y se dan— diversos tipos de tragedias, con soluciones artísticas distintas. Por otra parte, lo trágico tiene leyes generales que, en su expresión específica, actúan en todas las épocas.

Las magnas creaciones trágicas de Esquilo, de Sófocles, y, sobre todo, de Eurípides —el más trágico de los poetas, según expresión de Aristóteles— conservan su admirable fuerza artística en nuestros días no sólo por su valor cognoscitivo e histórico. La representación escénica de las tra-

---

[11] C. Marx y F. Engels. *Obras*, tomo 29, pág. 495.

gedias de Sófocles y de Eurípides durante los últimos años en la Unión Soviética y en otros países, ha hecho nuevamente afines, comprensibles e interesantes a los personajes de aquellos dramas inmortales, no sólo porque el espectador moderno ve triunfar al Destino, sino porque el *Edipo* de Sófocles es el *Edipo* de Sófocles y el de los artistas de hoy, que lo han encarnado en el teatro contemporáneo. Mas no ofrece duda que la reinterpretación moderna de la tragedia clásica hubiera sido imposible de no haberse hallado su posibilidad en los mismos problemas que inspiraron a los grandes poetas trágicos. Recordemos la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado.* Pletórica de ardor y de protesta contra los dioses, canta la potencia titánica y la fuerza inmortal del espíritu del héroe que, impávido, a despecho de los soberanos del mundo, arrostra la muerte física en aras de la felicidad del género humano. Marx consideraba que en esta tragedia los dioses de Grecia sufrieron una herida trágica y mortal.

La tragedia griega nació en el seno de la sociedad de su tiempo, de la que nos separan milenios. Reflejó los conflictos trágicos de su época en las formas características de entonces y con la mentalidad propia de aquel entonces. En la trágica suerte de los héroes de *La Orestíada,* en el conflicto entre Orestes, que mata a su madre para vengar a su padre, y las Erinias, que le persiguen, vio Engels el reflejo de un cambio profundo en la vida de la sociedad: el matriarcado cedía el paso al patriarcado. Pensaba Engels que la solución dada al conflicto trágico —la derrota de las Erinias y la absolución de Orestes— reflejaba en el arte el triunfo del principio paterno sobre el materno, característico de la vida de aquella época. Las tesis de Engels fueron el resultado de un profundo análisis de la tragedia griega, de la confrontación de esta última con la vida y del descubrimiento de las colisiones vitales que la engendraron. Aunque dichas tesis se referían a *La Orestíada,* tienen un valor mucho más general y de principio. Poseen carácter metodológico, pues enseñan a descubrir los conflictos de la vida, que figuran en la base de las colisiones del arte trágico.

Sin embargo, estos conflictos de la vida, estas contra-

dicciones reales comprendidas por nosotros, eran incomprensibles para los hombres de la antigua sociedad griega. "La ignorancia —escribía Marx— constituye una fuerza demoniaca, y tememos que origine muchas tragedias todavía. No en vano los más ilustres poetas griegos, en sus dramas estremecedores acerca de la vida de las casas reales de Micenas y de Tebas, representan la ignorancia en la forma de un destino trágico"[12].

Cierto, en las representaciones del individuo del antiguo mundo griego, la tragedia surgía del choque del hombre con los designios fatales del Destino omnipotente. El hombre era un instrumento. En *El rey Edipo*, Sófocles muestra la vida de un hombre a quien el destino ha condenado a cometer una horrible fechoría: matar a su padre y hacer vida marital con su madre. Antes de que Edipo naciera, su suerte había sido decidida ya por los dioses: perpetraría su crimen para vengar una injusticia cometida por su progenitor. Y no podía rehuir su destino, determinado por la voluntad de los dioses.

Este era el tipo clásico de la tragedia. Lo principal en ella no es, por supuesto, la fuerza del Destino, de cuyo poder comienzan a librarse ya los personajes de Eurípides, sino el hecho de que en la tragedia clásica, en épocas diversas, en formas absolutamente distintas, y con una interpretación artística diferente, se muestra la acción de las leyes indestructibles de la vida, independientes de la voluntad del hombre.

Sófocles escribió su *Edipo* hace dos mil quinientos años. Pero en nuestros días, Jean Anouilh escribe su *Antígona*. Tiene tras de sí un larguísimo camino histórico de evolución del género: cambio de sus rasgos y señales, transformación de las representaciones acerca del carácter del personaje trágico, de los medios de desenlace, etcétera. Y, sin embargo, no rebasa los límites de un círculo determinado: no hay nada casual, la acción sigue un curso ineluctable y tiene un desenlace sangriento, derivado de un grave y trágico error o fruto de una "culpabilidad" trágica, cuyo portador

[12] C. Marx y F. Engels. *Obras*, tomo 1, pág. 112.

es de todo punto inocente. Ciertas peculiaridades y rasgos esenciales de lo trágico en el arte siguen siendo válidos para cualquier época.

Casi todas las teorías estéticas tienen como misión característica la de descubrir en lo trágico profundísimas leyes de la vida. Pero, naturalmente, el descubrimiento de la naturaleza de lo trágico ha sido peculiar en cada una de dichas teorías. Esa peculiaridad dependía tanto del carácter de las colisiones trágicas de la época como del nivel del arte de la tragedia. La Estética hegeliana, en la cual, en forma generalizada, halló su reflejo el arte de la tragedia de la era moderna, desde Shakespeare hasta los románticos, cifraba el sentido de lo trágico en el conflicto inconciliable entre las circunstancias objetivas de la vida y la personalidad humana. A juicio de Hegel, no podía darse una situación trágica si las fuerzas en lucha eran capaces de llegar a la conciliación. "Por eso —escribía— si los intereses son de tal índole que, propiamente hablando, no vale la pena sacrificar por ellos a los individuos, puesto que éstos, sin renunciar a sí mismos, pueden hacer dejación de sus objetivos o llegar a un acuerdo mutuo, el fin no ha de ser obligatoriamente trágico"[13].

El conflicto trágico no puede solucionarse mediante la conciliación del hombre con las circunstancias que le son hostiles, a menos que se traicione a sí mismo. Pero justamente porque el hombre, permaneciendo fiel a sí mismo, no puede vencer las circunstancias adversas y tampoco dejar de combatirlas, el sufrimiento se hace tan inevitable como la muerte del héroe de la tragedia. De aquí dimana la tesis de "la culpabilidad trágica" que no radica en las cualidades subjetivas del hombre, sino en la naturaleza objetiva de la colisión trágica, en la naturaleza propia del personaje trágico. Esta culpabilidad —que, hablando con más propiedad, debiera denominarse desgracia— ha sido engendrada por "el estado del mundo" en que vive el personaje y contra el cual no puede no revolverse. Los sacrificios, los sufrimientos, y

---

[13] Hegel. *Estética*, tomo III, Moscú, "Iskusstvo", 1971, págs. 610-611.

hasta la muerte del personaje trágico, representan la expresión de una necesidad histórica. El personaje es un inocente culpado.

No obstante su interés y su profundidad, las tesis de Hegel sobre lo trágico no llegan a superar la interpretación idealista ni la limitación, socialmente clasista, de sus concepciones filosóficas. La valiosa idea de que las colisiones trágicas tienen el carácter de un fenómeno sujeto a ley se convierte en una actitud fatalista respecto de las circunstancias de la vida. Dado que las leyes ineluctables y las circunstancias de la vida por ellas determinadas, se encierran, según Hegel, en la naturaleza de la idea absoluta, expresando su autodesarrollo, cualquier intento de modificarlas por parte del hombre está condenado al fracaso y conduce inevitablemente a la tragedia. La limitación clasista de la teoría hegeliana de lo trágico se hizo notar en su negación del valor estético del dramatismo de la vida de la gente del pueblo, de las clases "bajas". Hegel negaba a Miller, el protagonista de la tragedia de Schiller *Perfidia y amor*, el derecho a considerarse personaje trágico. También se lo negaba a Karl von Moor, héroe de otra tragedia de Schiller, *Los bandidos*, que, aunque no era de extracción popular, había roto con su medio. Hegel no hallaba en los actos de hombres como Miller o Moor una culpabilidad trágica, sino un trágico error que tiene sus raíces en las intenciones subjetivas de tales personajes. El lugar de los hombres del pueblo no estaba en la alta tragedia, sino en la comedia... De esta suerte, el más eminente de los estetas idealistas explicaba las leyes de lo trágico excluyendo de la esfera de la tragedia su objeto fundamental: el pueblo.

Esta teoría idealista de lo trágico fue sometida a examen crítico en la Estética de los demócratas revolucionarios rusos, particularmente en la de Chernishevski, quien, a diferencia de Hegel, tomaba como objeto principal de lo trágico la vida del hombre sencillo, los sufrimientos de la gente humilde, el drama profundo de la vida del pueblo. Chernishevski veía la fuente de las colisiones trágicas en las inmorales condiciones de la vida de la sociedad, en la injusta y "antinatural" organización de la vida. Relacionaba lo trá-

gico de la vida rusa con el régimen "artificial" imperante, con la dominación de la aristocracia y de los mercaderes, con la existencia del "reino de las tinieblas".

Pese a ciertos ribetes de antropologismo, la teoría de Chernishevski señalaba como causas de lo trágico las circunstancias sociales. Chernishevski rechazaba decididamente "la culpabilidad" del hombre, considerando "cruel" la idea de la culpa del personaje trágico: "No acuséis al hombre. Pensad primero si es él quien tiene la culpa de lo que le achacáis o si las culpables son las circunstancias y las costumbres de la sociedad; fijaos bien, pues acaso no se trata de culpa suya, sino únicamente de su desgracia"[14]. También para Hegel, la culpabilidad trágica era más bien una desgracia, pero Chernishevski, a diferencia del pensador alemán, descubría el origen de esta desgracia en el carácter de la vida de la sociedad y, lo que tiene mayor importancia, no consideraba fatal e inevitable la existencia de las condiciones sociales que engendraban lo trágico de la vida: "Lo que se necesita no es castigar a una persona determinada, sino modificar las condiciones de vida de todo un estamento"[15]. En la teoría de lo trágico de Chernishevski se generalizaba la práctica del arte del realismo crítico con su ardoroso ímpetu de lucha por la felicidad del hombre sencillo. En este *pathos* radicaba el lado fuerte de la concepción de lo trágico de Chernishevski, quien, en este sentido, rayaba a mayor altura que Hegel. Sin embargo, aunque en este aspecto le superaba, era inferior en otro: veía las colisiones y los momentos trágicos como una expresión de lo fortuito en la vida, como un resultado de la alteración del curso natural de las cosas. En esto se hacía sentir su antropologismo. Partiendo de su interpretación del hombre y de la naturaleza humana "en general", Chernishevski negaba que lo trágico en el arte actuase como una manifestación de una ley. "...Es dudoso el grado de justicia con que actúa el arte —escribía Chernishevski—, presentando este horror casi siempre como inevitable, cuando en realidad, no es inevi-

[14] N. G. Chernishevski. *Obras Completas en 15 tomos*, tomo I, págs. 165.

[15] Ibíd.

table en la mayoría de los casos, sino simplemente fortuito. . ."[16]

Si confrontamos las concepciones de Hegel y de Chernishevski veremos que ni la Estética idealista ni la vieja Estética materialista premarxista podían ofrecer una explicación auténticamente científica de la naturaleza de lo trágico a causa de su limitación histórica y clasista. Los estetas anteriores a Marx hicieron numerosas y serias observaciones, generalizaciones muy inspiradas, descubrieron facetas esenciales de lo trágico, pero es sólo la Estética marxista-leninista la que da una explicación íntegra de su naturaleza y descubre sus profundas colisiones trágicas.

Ya antes de Marx, el pensamiento estético había establecido el hecho básico de que los caracteres, las situaciones y los conflictos trágicos tienen sus raíces en las circustancias de la vida, mas no pudo revelar con acierto la naturaleza de las circunstancias y de las condiciones sociales generadoras de lo trágico de la existencia. Lo hicieron los fundadores de la doctrina marxista, quienes demostraron convincentemente en sus obras que a partir del momento de la división de la sociedad en clases, las contradicciones antagónicas entre ellas constituyen el principal origen de los conflictos trágicos.

El análisis clasista y el descubrimiento de la naturaleza de los fenómenos trágicos concretos, teniendo en cuenta su esencia clasista, su lugar y su papel en la lucha de clases, constituyen un rasgo digno de atención de la interpretación marxista de la tragedia. Sabido es que no todo lo horrible ni toda desgracia tienen un carácter trágico. Lo trágico está vinculado al desarrollo progresivo de la sociedad, a los dolores y penalidades en que nace una sociedad nueva, a la muerte de hombres y a fenómenos que afirman el triunfo de los principios luminosos de la vida. De ahí que Marx y Engels considerasen como expresión suprema de lo trágico la heroica tragedia revolucionaria.

Sin embargo, también puede haber rasgos de tragedia en los sufrimientos propios de las fuerzas caducas si es que aún no se ha agotado el contenido positivo que encierran.

[16] N. G. Chernishevski. *Obras Completas en 15 tomos*, tomo II, pág. 30.

Marx escribía en su *Introducción a la crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*: "*Era trágica* la historia del viejo régimen mientras fue, éste, soberano secular del mundo, y la libertad, por el contrario, era una idea profesada por pocas personas, o sea, mientras el viejo régimen creía y debía creer en su legitimidad. Dado que el *ancien régime*[17], como orden existente, luchaba contra un mundo aún en trance de nacer, este *ancien régime* descansaba sobre un error no individual, sino histórico y universal. De ahí que su muerte fuese trágica"[18]. Un error histórico-universal o, dicho de otro modo, un error fatalmente determinado por circunstancias históricas objetivas, en el que se refleja un grado de desarrollo de la conciencia social históricamente indispensable, es trágico. Esta tesis de Marx es historicista, en ella se muestra cómo debe apreciarse un fenómeno según las condiciones históricas concretas de su existencia y de su evolución. La naturaleza de lo trágico está determinada en el sentido clasista y en el histórico.

Así lo prueba también la conocida opinión de Engels acerca de los caballeros alemanes del siglo XVI. Sabido es que "la caballería" era la portadora de la idea de la reunificación nacional de Alemania, mientras que la burguesía alemana, progresista para aquella época, se oponía a la reunificación por todos los medios. Dado que una clase caduca trataba objetivamente de cumplir una tarea histórica progresiva, la unificación nacional del país, Engels veía en su hundimiento una manifestación de lo trágico. Los caballeros, representantes de una clase reaccionaria, resultaban, al mismo tiempo, portadores de un determinado principio progresivo. Precisamente por eso, el intento de Lassalle (fallido, por cierto) de convertir a Franz von Sickingen en héroe de una tragedia era históricamente legítimo.

El historicismo en la valoración de las tragedias reales de la vida constituye la clave para comprender los diversos tipos de tragedia en el arte. Al margen del historicismo resulta difícil comprender, por ejemplo, por qué es trágica la

---

[17] Viejo régimen. En francés en el original.

[18] C. Marx y F. Engels. *Obras*, tomo I, pág. 418.

vida de personajes de Shakespeare tan distintos como Hamlet y el rey Lear. Pero el análisis histórico-social descubre aquí diversos tipos de colisiones trágicas. En la primera obra, la colisión expresa el conflicto "entre una exigencia históricamente necesaria y la imposibilidad de su realización"; en la segunda, la colisión se basa en "el error histórico-universal" de la vida de los personajes. Mas también este tipo de colisión es trágico porque lleva en sí una grande y tensa meditación filosófica sobre la vida, sobre sus problemas capitales "eternos". En el proceso de la resurrección espiritual del rey Lear "se leen" también tragedias de nuestro tiempo, en las que el hombre empieza a ver claro en encarnizado conflicto con un mundo inhumano y cruel, y ello a costa del sacrificio, de los sufrimientos y de la sangre de millones de seres.

Constituye un rasgo substancial de cualquier tragedia auténtica el que en ella se dé un elemento que sea una afirmación de la vida. No compartimos la difundida opinión de que la antigua tragedia clásica es, en su fondo, pesimista y desesperada.

Es de suma importancia tener en cuenta la forma peculiar en que se manifiesta el principio afirmador de la vida en la tragedia a lo largo de las diversas etapas de la evolución del arte. La tragedia del mundo grecorromano se diferencia cualitativamente de la del Renacimiento, y la interpretación de lo trágico en el clasicismo no coincide con su interpretación romántica. Entre los antiguos predomina el Destino; el problema central de la tragedia del clasicismo radica en el conflicto entre el sentimiento y el deber, entre los principios de lo individual y de lo social en el hombre; la tragedia romántica refleja el estado anímico del "dolor universal", la angustia del espíritu, el abismo entre un ideal sublime y una realidad miserable, la inaccesibilidad del ideal. Y, al mismo tiempo, toda tragedia de altura resuena no sólo como una protesta vigorosa contra una realidad hostil al ser humano: exalta, además, el arrojo, ensalza las fuerzas espirituales del hombre, plantea ante él los más grandiosos problemas de la época y le exhorta a ser digno de la grandeza de estos problemas.

Si examinamos las imágenes de la tragedia clásica de la que es costumbre decir, no sin razón, que representa el poder del Destino sobre el individuo, incluso en ellas observamos que, en el fondo, no proclaman la impotencia del hombre ante las fuerzas ciegas de la naturaleza, sino que glorifican al propio hombre, las insondables profundidades de su mundo interno, sus excelsos impulsos espirituales y sus posibilidades titánicas. La tragedia puede representar condiciones de vida inhumanas, pero siempre canta y afirma la vida, no la muerte. El personaje trágico es siempre activo; su elemento es la lucha, y la famosa "sentencia sabia" de la segunda parte de *Fausto:*

Sólo son dignos de la vida y de la libertad
Quienes luchan por ellas cada día...

expresa precisamente el estado de ánimo que se encierra en la tragedia.

El arte modernista de hoy dedica un espacio colosal a los horrores de la vida: asesinatos, violaciones, saqueos, fenómenos psicopatológicos... Los ejemplos más patentes de ello son el fenecido teatro parisino *Guignol* o las películas de terror que llenan las pantallas norteamericanas; pero no son las únicas muestras de semejante arte. Hay en ellos representación de calamidades, pero ni un atisbo de tragedia.

La acumulación de horrores se parece a la tragedia como el aborto al parto. No es casual la destrucción del género trágico en el arte burgués; en ella se refleja la crisis de la propia vida, la carencia de altos ideales. Estamos muy lejos de creer que el principio trágico haya desaparecido del arte contemporáneo. Hay numerosas obras excelentes que expresan con gran fuerza las tragedias reales del hombre de hoy. Baste recordar la descripción artística del destino de "la generación perdida", que, destrozada y maltrecha por la vida, se ha desilusionado y, carente de ideales, dilapida sus fuerzas vitales sin objeto alguno. Es la generación formada entre las dos guerras mundiales, pero su tragedia, recogida, por ejemplo, en los libros de Hemingway o de Aldington, sigue emocionándonos hasta el presente. Estas obras con-

tienen arte auténtico, que a menudo alcanza dimensiones de tragedia.

Cuando nos encontramos con la angustiosa vida de los personajes de numerosas obras; cuando conocemos los padecimientos y las calamidades de las anónimas obreras sin trabajo del filme de Giuseppe de Santis *Roma a las once,* víctimas de sus puras esperanzas y de una catástrofe horrible; cuando vemos sufrir y perecer a los soldados que regresan vencedores en la película francesa *Los cinco,* representantes de una nueva "generación perdida", o cuando nos compadecemos de la protagonista de *Las noches de Cabiria,* de Federico Fellini, al verla defraudada en sus ilusiones y observar cómo se pisotea la dignidad humana ante nuestros ojos, no podemos por menos de percibir el latido de la tragedia. Las siguientes palabras de Chéjov poseen un profundo sentido: "...en la vida, la gente no se dispara un tiro a cada momento, ni se ahorca, ni hace una declaración de amor... La gente almuerza, y mientras almuerza se labra su felicidad o se destroza su vida". Lo trágico de la vida cotidiana, sin estallidos, sin apoteosis, lo trágico que impregna toda la existencia del hombre, se nos presenta en las mejores producciones del arte de los países capitalistas.

Mas no siempre posee este arte el *pathos* trágico necesario. En la novela de Remarque *El arco de triunfo,* el doctor Ravic se tortura y sufre porque es el único que calibra en su verdadero valor el peligro de la guerra que se avecina. Las circunstancias de su vida son trágicas; no así él mismo, carente de la particularidad principal del carácter trágico: el dinamismo. Indolente por completo, ni siquiera consigue alertar a la gente. *El arco de triunfo,* con ser una obra humanística, no suscita aquel sentimiento radiante y puro que en la *Poética* de Aristóteles recibió el nombre de catarsis.

Es sabido que Aristóteles consideraba una de las más esenciales peculiaridades de la tragedia su facultad de realizar, "por medio de la compasión y del temor, la purificación de semejantes afecciones"[19]. Esa es la catarsis. Pero el contenido de esta tesis no está explicado en la *Poética* con

---

[19] Aristóteles. *El arte de la poesía,* pág. 56.

suficiente claridad, lo cual ha originado interpretaciones distintas en las publicaciones sobre Estética, y especialmente en la teoría de lo trágico.

A nuestro entender, la interpretación que más se acerca a la verdad es la que Lessing nos ofreció en su *Dramaturgia de Hamburgo.* Mantenía Lessing la idea de que "la purificación de semejantes afecciones" debía comprenderse en el sentido moral: mediante la compasión, la tragedia libera de vicios al espectador, limpia su alma de bajas pasiones y le familiariza con la elevada estructura de los sentimientos. La tragedia pule el alma humana con "semejantes afecciones", es decir, con pasiones similares a las que pueden vivir en el alma del espectador. La tragedia constituye un poderosísimo instrumento del arte, capaz de "infiltrarse" en el mundo espiritual del hombre con fuerza suficiente como para expulsar de él todo lo ruin y aportar la salud anímica y moral a su alma. Sufriendo y compadeciendo, el espectador se purifica, se eleva el estado anímico de su propia vida.

"La purificación de semejantes afecciones" equivale al tratamiento del alma humana con la pujante fuerza del arte. Según la acertada observación de André Bonnarde en *La civilización griega,* llorar con lágrimas trágicas equivale a meditar. En el concepto de la catarsis se revela el papel activo, social y educador de la tragedia, que suscita una emoción compasiva por los sufrimientos y por la situación del personaje trágico y que transforma el estado del propio espectador.

Las colisiones trágicas de la realidad no pueden por menos de producir sufrimientos humanos, sucesos sangrientos y siniestros, calamidades y muertes. Pero la misión de la tragedia en el arte no consiste en estetizar el dolor humano, sino en exaltar el triunfo inevitable de los principios nobles, de las fuerzas progresivas de la sociedad.

Hemos señalado en más de una ocasión que lo trágico presupone siempre, si no la muerte, duros sufrimientos del héroe, lo cual no significa que todo personaje que sufra o muera sea trágico. Hay en el arte personajes repulsivos, cuya muerte se considera un castigo justo, pero no se siente como una tragedia. Al final de las tragedias shakespearianas mue-

ren Otelo y Yago, Hamlet y Claudio, pero sólo Otelo y Hamlet son personajes trágicos; no hay tragedia alguna en la muerte de Yago y de Claudio.

Se debe esto a que el héroe trágico lleva en sí un contenido social valioso y responde a los rasgos sustanciales de un ideal. Por eso es siempre, en mayor o menor grado, un personaje noble y bello, aunque en determinadas circunstancias y situaciones sea contradictorio y horrible.

No todo héroe que se inmola es trágico; ni siquiera lo es toda inmolación de un héroe bello y noble. No puede considerarse trágica una muerte casual, que nada dice ni expresa, ni guarda relación con el contenido esencial de la vida y del desarrollo de aquellas colisiones en las que se halla inserto el protagonista. En lo trágico se manifiesta siempre la dialéctica de lo casual y de lo necesario. La casualidad entra a formar parte de lo trágico cuando conduce a la necesidad y la descubre. Los sufrimientos trágicos y la muerte son fenómenos sujetos a ley. Los han engendrado las circunstancias indispensables de la misma vida. Pero esta necesidad y esta regularidad aparecen en la superficie de las cosas como una cadena de casualidades. La esencia y el sentido de la vida se revelan siempre en una casualidad trágica. Precisamente este tipo de casualidad tiene lugar en las colisiones del arte trágico.

La práctica artística del realismo socialista recoge en su seno ricas tradiciones del arte de la tragedia, tradiciones auténticamente innovadoras. La índole innovadora de la tragedia soviética consiste, ante todo, en que refleja las colisiones trágicas originadas por la revolución. Marx estimaba que la tragedia heroico-revolucionaria era la más elevada en su género. En sus anotaciones sobre la *Estética* de Fischer, escribió: "El tema genuino de la tragedia es la revolución".

Precisamente éste es el tema principal y decisivo en el arte soviético de la tragedia, no sólo porque trata nuevos conflictos trágicos, sino por el modo de resolverlos. La tragedia soviética afirma lo trágico como heroico y humanístico, y su carácter innovador se manifiesta en el nuevo tipo de afirmación de la vida. A diferencia de la tragedia clá-

sica, la soviética pone de manifiesto la evidente regularidad y la inevitabilidad del triunfo de los principios más nobles, no en una lejana perspectiva histórica, ni tampoco sobre la base de la transición de un régimen a otro, sino dentro de los límites de nuestra época socialista. La tragedia soviética afirma el ideal como movimiento progresivo de la vida.

El protagonista de la película de M. Romm y D. Jrabrovitski *Nueve días de un año,* un ingenioso físico apellidado Gúsev, muere sin saber siquiera con exactitud si sus trabajos han sido coronados por el éxito y si su sacrificio se ha visto recompensado por un descubrimiento. Pero el filme es optimista en la mejor acepción de la palabra; el espectador se despide del protagonista, enfermo sin esperanza de salvación; pero lleva en el alma aquel sentimiento del que dijo Pushkin: "Mi pena es radiante". El filme es optimista no porque sus personajes hayan obtenido un triunfo visible, sino porque muestran al público un mundo espiritual puro y humano, de incalculable riqueza. ¡Qué profundidad filosófica y qué humanismo tan radiante palpitan en esos nueve días de la vida del protagonista, heroicos y trágicos al mismo tiempo! ¡Y cómo se diferencian, en el sentido positivo, de esas películas sensibleras de consabido desenlace feliz!

Evidentemente, en la sociedad socialista desaparecen los conflictos trágicos que antaño eran engendrados por los antagonismos sociales. No queda ya lugar para tragedias determinadas por la lucha de los explotados contra los explotadores y, por consiguiente, no existen tales tragedias en el arte socialista.

Pero en la realidad actual quedan no pocas fuentes de hechos trágicos, contenidos no sólo en los agudos conflictos del mundo moderno más allá de los límites del mundo socialista. También en la nueva sociedad la vida incita al artista a la interpretación trágica de ciertos fenómenos reales. Alexéi Tolstói llegaba a considerar que únicamente un mundo joven, pletórico de fuerzas vitales, puede conocer "la plenitud de la tragedia". Los antiguos objetos de expresión trágica desaparecen, pero la tragedia como género y lo trágico como categoría de valoración estética, no los acompa-

ñan en su desaparición. En la nueva sociedad, lo trágico puede estar vinculado no sólo a la interpretación artística de procesos y fenómenos tan profundos como lo elevado y lo heroico; puede también surgir en la lucha del hombre contra la naturaleza y en los dramas de la vida privada, a los que el arte es capaz de comunicar un contenido humano universal.

Y, por grande que sea la diversidad de los objetos de la tragedia, su interpretación artística comporta un principio común: mantener la fe en el triunfo de las fuerzas nobles, afirmar una sensación optimista del mundo. En ello consiste un rasgo esencial de todo arte trágico, donde la inmortalidad se afirma por medio de la muerte y donde el sentido de la vida se manifiesta a través de la muerte del héroe: pese a la derrota del combatiente, se afirma el ideal social.

La Estética marxista-leninista fundamenta la legitimidad de lo trágico en el arte del realismo socialista y aprecia lo trágico como testimonio de la madurez del arte. Sin embargo, la tragedia, con ser un importantísimo género artístico, no es el único, y no se puede pintar todo el arte con tintas trágicas. La tragedia misma no está llamada a abrumar al hombre mostrándole calamidades y sufrimientos de todo tipo, sino a inculcarle valor y heroísmo, fuerza de carácter y estoicismo espiritual.

En el arte socialista, la tragedia contribuye a expresar artísticamente las contradicciones básicas del desarrollo histórico del mundo moderno, a reafirmar el ideal comunista como acción y sentido de la vida.

B. Lo cómico

La categoría de lo cómico, por su valor ideológico y estético, no es menos importante y trascendental que la de lo trágico, y la comicidad ocupa en el arte un lugar tan notable como la tragedia, pues con ella pueden expresarse procesos sociales, momentos cruciales de la historia y profundas contradicciones de la vida tan importantes como con lo trágico. Por paradójica que parezca, es profundamente acertada la expresión convertida en proverbio: "La risa es

asunto serio". Como se decía ya en la antigua Roma, quien se ríe de lo risible toma la risa en serio.

Con frecuencia la Estética idealista ha considerado la comedia como un arte de segunda fila. En numerosas obras dedicadas a fundamentar la artificiosa jerarquía de los tipos de creación y géneros del arte, la comedia suele ser clasificada entre los géneros "bajos", atribuyéndosele la esfera de los sentimientos y afanes bajos y primitivos.

Por lo que a nosotros respecta, rechazamos en principio la oposición entre distintos generos de arte. No creemos que puedan sustituirse mutuamente y afirmamos que para que el arte refleje la vida por entero hay que fomentar todos sus géneros.

La risa constituye un instrumento temible. Lo es hasta para quienes se tienen por omnipotentes, pues el ridículo mata. Las fuerzas sanas de la sociedad siempre han tenido en cuenta el poder de la risa. Engels consideraba de suma importancia poner al desnudo no solamente lo antihumano y lo brutal del enemigo, sino también sus aspectos irrisorios a fin de ponerlo en ridículo. Así, por ejemplo, aconsejaba desenmascarar la ideología militarista de Bismarck, pero también sugería hablar del enemigo con desdén y con burla, llamar a Bismarck y compañía asnos, canallas, homúnculos impotentes ante el avance de la historia. Y veía una ventaja de los comunistas en el hecho de que el enemigo fuese incapaz de privarles del humor. En una conversación con Lunacharski, Lenin se refirió a la misión del arte soviético e indicó que la propaganda artística de la ideología socialista debía no sólo llamar la atención del país sobre aquellos fenómenos de la vida en los que se notaba el desarrollo alentador de todo lo nuevo y bueno, sino también marcar con el sello del ridículo y fustigar todo lo que merecía burla, tanto en nuestra sociedad como en la vida de los demás países.

Pero la risa no es sólo acusación; es, asimismo, fuente inextinguible de alegría, de optimismo, de afirmación de la vida. Como síntoma de fuerza que es, no nace de la derrota, sino de la victoria en la lucha. La risa expresa un estado anímico radiante, elevado y jovial.

La categoría de la comicidad (y del humor) ha causado innumerables apuros a aquellos investigadores que pretendían "encajarla" en el duro marco de las definiciones y concretar sus rasgos formales. Cicerón y Quintiliano consideraban lo cómico como "un Proteo sin forma e inaprehensible". El esteta italiano Sacchetti ha escrito: "Lo cómico es como el azogue: no hay manera de enmarcarlo un solo instante en unos límites determinados, porque encuentra los menores resquicios y escapa de las manos que pretenden apresarlo". Cuando M. Eastman expuso a B. Shaw su intención de escribir un libro acerca del humor, oyó la siguiente respuesta: "No hay síntoma tan peligroso para quien escribe como la tentación de escribir sobre el ingenio y el humor. Esa tentación indica que él carece totalmente del uno y del otro".

Tras todas estas manifestaciones, medio en broma, medio en serio, se oculta una tendencia: la de declarar imposible la interpretación teórica de lo cómico e incognoscible su naturaleza.

La Estética marxista-leninista, basándose en la larga tradición del estudio de lo cómico, investiga en primer término las propiedades objetivas de aquellos fenómenos de la vida que se reflejan en el concepto de "comicidad".

Entre los principales objetos de lo cómico se encuentran los fenómenos de la vida caducos ya o en vías de caducidad. Los fenómenos que han agotado su contenido positivo, perdiendo el derecho a la existencia, pero que ocultan celosamente su verdadera esencia, se castigan con la risa. Al poner al descubierto esta contradicción, la risa ayuda a superar lo caduco. "La risa —escribía Herzen— representa uno de los instrumentos más eficaces contra todo lo que, habiendo caducado, se sostiene todavía Dios sabe cómo, en la forma de una orgullosa ruina, impidiendo el crecimiento de una vida lozana y atemorizando a los débiles".

La comicidad se basa siempre en la contradicción existente entre la forma pretenciosa, pseudoimportante y "trascendental", y el contenido huero, vano y caduco de un fenómeno. El elemento cómico no es lo sencillamente burdo, sino lo burdo con pretensiones de sublime; no es lo simplemente viejo, sino lo viejo disfrazado de joven; no es lo sim-

plemente caduco, sino lo caduco con ínfulas de moderno; no es lo simplemente insignificante, sino lo insignificante que se da tono y quiere deslumbrar. Gógol incitaba a reírse no de una nariz torcida, sino de un alma torcida. La imperfección física o la simple fealdad no pueden ser objeto de burla entre hombres moralmente sanos. Pero si quien tiene "una nariz torcida" se cree un Apolo, pasamos de la observación de las cualidades físicas del hombre a la esfera de lo espiritual, donde lo ridículo adquiere sus derechos. ¿No habéis tenido ocasión de contemplar a hombres que, con gravedad acusada en el continente y en el andar, se conducen como quien lleva una vasija rebosante de un elixir inestimable? Pues miradlos por dentro y los encontraréis vacíos. ¿No halló La Rochefoucauld en estas observaciones el motivo de su irónica sentencia: "La gravedad es una artimaña inconcebible del cuerpo inventada para ocultar la falta de inteligencia"?

Por regla general, los estetas y los teóricos del arte creyeron siempre que lo cómico era una expresión de determinadas contradicciones. Pero las discrepancias entre ellos nacieron a la hora de esclarecer de qué contradicciones se trataba. Para Aristóteles, por ejemplo, lo cómico era un producto de la discordancia, del contraste, entre lo feo y lo bello. La comedia, dice Aristóteles, construye "la reproducción de la peor gente, mas no en toda su imperfección, sino en forma ridícula". Lo risible es una fealdad que no causa al hombre sufrimientos ni daños. A diferencia del pensador griego —"el Hegel del mundo antiguo", según lo definió Marx—, el Hegel de la época moderna descubrió en lo cómico la contradicción entre un fenómeno y un ideal estético. Pero Hegel se interesó por lo cómico no tanto en la realidad como en el arte. De ahí que, para poner de relieve una situación cómica, centrara su atención en la contradicción existente entre la idea y la imagen. Su predecesor Kant creía encontrar la esencia de lo cómico en la contradicción existente entre lo bajo y lo elevado. Jean Paul y Schopenhauer veían la base de lo cómico en la contradicción entre lo absurdo y lo razonable; Schütze, en la contradicción entre lo libre y lo limitado (no libre); Bergson, en la contradic-

ción entre lo automático y lo vivo; Sully, en la contradicción entre lo acostumbrado, lo habitual, y lo reñido con la costumbre; Volkelts, en la contradicción entre lo valioso y lo que presume de tal, etcétera, etcétera. Aunque dichos juicios contienen observaciones serias y determinado contenido positivo, no pueden alcanzar valor metodológico a causa de su limitación metafísica e idealista.

En la Estética premarxista fueron los demócratas revolucionarios rusos quienes penetraron más profundamente en la naturaleza de lo cómico, que no era para ellos una categoría estética abstracta. Se ocuparon de su elaboración teórica ante todo porque la comedia, la sátira y la risa constituían un importantísimo instrumento de lucha social. Antes de Marx, el problema de lo cómico nunca apareció, en las publicaciones estéticas, tan directa y orgánicamente relacionado con las contradicciones sociales, con las tareas de la lucha de liberación, como en las publicaciones de los demócratas revolucionarios rusos del siglo XIX. Remitámonos una vez más a Herzen: "Sin duda alguna, la risa es uno de los instrumentos más poderosos de destrucción. La risa de Voltaire fustigaba y quemaba como un rayo. La risa derriba ídolos, hace caer coronas y convierte al milagroso icono en una estampa ennegrecida y dibujada como a brochazos". Y Saltikov-Schedrín, muy acertadamente, veía la alta misión de la comedia en "arrojar todo lo caduco al reino de las tinieblas".

Desde las posiciones de la concepción materialista de la vida de la sociedad, Marx descubrió la esencia profunda de los fenómenos cómicos que surgen en el curso de la historia, tomando como ejemplo la transformación del antiguo orden feudal alemán de fenómeno trágico en cómico y ridículo. Anteriormente citamos la idea de Marx sobre la trágica muerte de las fuerzas que quedan cautivas de errores "históricos universales". Ese fue el caso de la sociedad feudal alemana mientras su limitación histórica no cedió el paso a la codicia clasista. Mientras esta sociedad luchó contra el nuevo régimen que entonces nacía, la predestinación de su hundimiento tenía, a juicio de Marx, carácter trágico. Pero cuando la inevitabilidad del triunfo del nuevo régimen se

hizo evidente, y el viejo régimen perdió su razón de ser, Marx calificó de manifestación cómica de la historia su resistencia a las fuerzas de la vida nueva. He aquí lo que escribía: "...el actual régimen alemán, este anacronismo, este flagrante desafío a axiomas universalmente reconocidos, esta indigencia de un *ancien régime* exhibida ante el mundo entero, tan sólo se imagina que confía en sí mismo y exige al mundo que se imagine lo mismo. Si verdaderamente creyese en su propia *esencia,* ¿iba a ocultarla bajo la *apariencia* de una esencia extraña e iba a buscar la salvación en la hipocresía y en los sofismas? El *ancien régime* actual no pasa de ser un comediante de un mundo cuyos verdaderos héroes han muerto ya"[20].

No sólo observando la evolución de la sociedad alemana, sino también estudiando las leyes de la historia universal, Marx llegó a una importantísima generalización teórica en la que se expone la lógica de una posible transformación de lo trágico en cómico en la vida real de la sociedad. Y dicha generalización representa la clave para entender lo cómico en la creación artística. "La historia —escribía Marx— actúa a fondo y atraviesa multitud de fases hasta llevar a la sepultura la forma caduca de la vida. La última fase de una forma histórica universal es su *comedia.* Los dioses de Grecia, heridos ya una vez mortalmente, y en forma trágica, en el *Prometeo encadenado,* de Esquilo, tuvieron que morir por segunda vez —en forma cómica— en los *Diálogos,* de Luciano. ¿Por qué es así el curso de la historia? Esto es necesario para que la humanidad se despida *alegremente* de su pasado"[21].

Así, pues, la esencia social de lo cómico se encierra en las pretensiones de las fuerzas y de las formas sociales agonizantes de un régimen social. El desenmascaramiento artístico de estas pretensiones ayuda a la humanidad a desembarazarse de las supervivencias del pasado, a destruir las tradiciones de generaciones muertas, asestándoles golpes tan contundentes como para que cesen de gravitar sobre la

---

[20] C. Marx y F. Engels. *Obras,* tomo I, pág. 418.
[21] Ibíd.

mente de los vivos. Decía Mark Twain que nada resiste el asalto de la risa. Con ello señalaba la fuerza colosal del arte cómico, esta crítica y esta autocrítica sociales de orden tan peculiar, emocionalmente expresadas en brillantes imágenes artísticas, cuya acción es irresistible. El arte de la comedia es dinámico, está siempre en campaña, siempre está combatiendo.

Usamos en el presente trabajo el concepto de "comedia" y de "sátira", no como ese género variado que se nos muestra en la comedia de caracteres, en la comedia de situaciones, en la comedia satírica, en la comedia lírica, en el vodevil, en la farsa, etcétera. Lo cómico es una categoría axiológica, es un principio determinado de generalización artística de los fenómenos de la vida. Por eso, repetimos, encontramos caracteres cómicos y situaciones cómicas en obras de diversos géneros.

Lo cómico provoca risa, lo cual constituye la reacción subjetiva más en consonancia con su naturaleza. Sin embargo, lo cómico y lo risible no son la misma cosa. La risa originada por una excitación fisiológica o por una conmoción nerviosa no está relacionada con lo cómico ni representa un fenómeno estético. La risa adquiere el valor de fenómeno estético tan sólo cuando tiene un matiz social.

Lo cómico es siempre risible. Pero lo risible es cómico únicamente cuando, como en todo fenómeno estético, a través de la forma externa se expresa el sentido, la naturaleza interna de un fenómeno, la cual se valora desde las posiciones de un ideal estético determinado.

Ya Hegel estableció una diferencia esencial entre lo cómico y lo risible diciendo que la risa sirve tan sólo para expresar un estado de ánimo alegre, mientras que en lo cómico se manifiesta la valoración estética de un fenómeno, valoración que expresa la falta de concordancia entre el fenómeno y el ideal.

También Belinski, refiriéndose a la esencia de lo cómico en el arte, consideraba indispensable deslindar lo risible de lo cómico. "Existe una ingeniosidad vacía, fútil, mezquina. . .", decía Belinski, quien consideraba dañina para el arte semejante ingeniosidad. Pero existe otra, propia del

arte genuino: la ingeniosidad "que procede de la habilidad de ver las cosas en su verdadero ser, de captar sus rasgos característicos y de revelar sus facetas risibles"[22].

Si en una obra se mezcla lo cómico y lo risible, ésa adquiere rasgos antiartísticos. Existen, por desgracia, comedias cuyos autores suponen que cuanto mayor es el número de trucos, aunque no vengan a cuento, tanto mayor es la amenidad de la obra y mayor el placer del espectador. Evidentemente, la comedia debe ser graciosa, ya que su fuerza y su arma están en la risa. Pero si ésta no contribuye a exteriorizar la idea de la obra ni enriquece los pensamientos de la misma, si distrae al espectador del fin principal perseguido por la comedia, la amenidad externa significa, en esencia, suplantar lo cómico por lo meramente risible.

En lo cómico, igual que en cualquier otra categoría estética, encontramos el principio objetivo y el subjetivo. Quien carece del sentido de la comicidad es pobre y limitado espiritualmente. El desarrollo armónico de la persona humana presupone una cultura emocional que comporta el desarrollo del sentido del humor. Pero la base de lo cómico radica en la naturaleza objetiva de las cosas. En la risa misma aparece no sólo el objeto de la ridiculización, sino también el carácter de quien se ríe. Goethe observó que el carácter de un hombre no se revela en nada con tanta fuerza como en lo que encuentra risible. En la percepción, en el descubrimiento y en la reproducción de lo cómico siempre se manifiesta un ideal estético que posee un carácter social y está relacionado con la concepción que el hombre tiene del mundo.

Lenin dijo a Gorki: "El humor es una cualidad magnífica y sana". Todo principio genuinamente cómico en el arte —y la risa por él provocada— se distingue por su "cualidad sana". Mas, para el arte auténtico, el origen de lo cómico no es la estetización de las deformidades de la vida, sino la lucha contra tales deformidades. La risa puede ser dulce o temible, reprobatoria o aquiescente, pero hasta la más dura y condenatoria, siempre que lleve en sí la correspondiente

---

[22] V. G. Belinski. *Obras Completas en 13 tomos*, tomo II, pág. 136.

"dosis" de comicidad, puede no sólo anatematizar las fuerzas caducas de la sociedad, sino afirmar un principio positivo.

La gran película de Charles Chaplin *El dictador* contiene una medida de lo cómico admirablemente exacta. El propio Chaplin dijo: "Los dictadores son ridículos. Quiero que la gente se ría de ellos".

En efecto, la situación cómica, montada sobre el parecido de Hynkel, dictador de Tomania —en el que todo el mundo reconoció a Hitler sin el menor esfuerzo— con un barbero judío, es extraordinariamente ingeniosa; el espectador no cesa de reír. Chaplin utiliza con profusión el picante aderezo de lo cómico para mofarse sin piedad del "gran" dictador, de su rival italiano y de los ministros de uno y otro. Sin embargo, ni por un instante, viendo el filme, abandona al espectador la sensación trágica del terrible peligro que se cierne sobre el mundo. La genialidad de Chaplin se manifestó, en parte, en la mezcla de lo cómico y lo trágico: aunque en la pantalla se desarrolla una comedia, el espectador no puede liberarse del trágico fluir de la vida.

Tiene esta película un final nada corriente. Como si saliera de la imagen del barbero y del dictador, cuyos papeles representa el eminente actor, Chaplin, que ya no es protagonista de la obra, sino artista y ciudadano, hace un patético llamamiento a la humanidad: "Me dirijo a todos cuantos puedan oírme. ¡No perdáis la esperanza! ¡Luchad por la libertad!... Pueblo: puedes construir una vida libre y hermosa; puedes hacerla radiante... Luchemos por un mundo nuevo y luminoso que asegure a la juventud el porvenir y preserve de la miseria a los viejos..."[23]

Uno ya no tiene ante sí al maniaco dictador con sus abracadabrantes discursos, ni al hombrecillo de las viejas películas de Charlot, perdido en un mundo cruel, sino al propio Chaplin que exhorta a combatir el fascismo, la guerra, lo antihumano.

Las leyes del género han sido vulneradas en la película, pero las leyes de la vida han sido más fuertes y han de-

---

[23] Ch. Chaplin. *My Autobiography*. New York, 1954, pp. 399-400.

terminado el perfil artístico de la obra. El propio Chaplin declaró que no pudo obrar de otro modo: daba risa, todos se reían a más y mejor; pero finalmente había que dejar las bromas y decir a la humanidad, a voz en cuello, la palabra más necesaria.

El curso del pensamiento artístico de Chaplin en esta película se asemeja a la idea que del arte cómico tenía Máximo Gorki, quien recomendaba a los artistas captar los aspectos ridículos del enemigo y estigmatizarlo por medio de la risa. A su entender, el simple descubrimiento de la esencia cómica del enemigo y su ridiculización afirmaba su inevitable caducidad histórica.

Entre la alta comedia seria y la simplemente divertida existe la diferencia de que aquélla no se sustenta sobre los vínculos externos de los fenómenos ni sobre lo inesperado de las situaciones. Los procedimientos y las situaciones cómicas externos actúan en la comedia como medios de desentrañar el sentido interno de la risa y de penetrar en el fondo de los fenómenos. Una comedia de ese estilo abarca ampliamente las diversas pasiones, las virtudes y los vicios del hombre, sus méritos y sus defectos, y refleja los distintos vínculos humanos y las facetas de la vida. Aunque la misión principal de la comedia radica en la denuncia, no se circunscribe a ella.

Saltikov-Schedrín consideraba que la sátira (y esto, substancialmente, es aplicable al arte cómico en general) se distingue no sólo por su carácter crítico, sino porque contiene un principio positivo, un ideal positivo en nombre del cual se ejerce la crítica; y ello equivale a decir que la ridiculización de lo caduco y la afirmación de lo nuevo en el arte cómico son dos aspectos de un todo indivisible.

En cierto modo, esto es inherente a toda comedia. Cualquier comedia buena contiene cierto principio positivo, haya o no haya en ella personajes positivos. El concepto de héroe positivo y el de personaje positivo no son idénticos. El héroe positivo de una obra puede ser no sólo un personaje concreto; el principio positivo puede ponerse de manifiesto a través de todo el tejido ideológico e icástico de la obra y hasta radicar en la reacción negativa del espectador.

La peculiaridad distintiva de la comedia estriba en que las más de las veces afirma el ideal estético no mediante la exhibición directa de los nuevos fenómenos de la vida o mediante la revelación directa del contenido positivo de dichos fenómenos, sino por vía indirecta, ridiculizando todo cuanto se contrapone al ideal o le impide consolidarse. Esta es una de las particularidades esenciales de lo cómico en general.

Una de las principales peculiaridades de la percepción del arte —su dinamismo— se hace sentir en el arte cómico con sumo vigor.

En sus *Cuadernos filosóficos,* Lenin cita con simpatía a Feuerbach: . . . "La gracia en el escribir consiste, entre otras cosas, en conceder un margen de inteligencia al lector, en no expresarlo todo, en permitir al propio lector explicarse a sí mismo las relaciones, las condiciones y las limitaciones con que una tesis dada puede tener valor y ser concebible"[24]. En estas palabras se expresa uno de los aspectos más trascendentales de la creación artística. Su sentido metodológico general aparece con especial claridad al analizar la naturaleza de los medios cómicos del arte. Estos medios se basan en la confianza en el espectador, presuponiéndole claridad de pensamiento, agudeza de percepción, sentido del ridículo y la facultad de complementar con su imaginación el cuadro que se presenta en la obra. A juicio de Lenin, sólo un escritor vulgar considera al lector incapaz de pensar por su cuenta. Cuando un comediógrafo se equipara al escritor vulgar deja de ser comediógrafo.

Belinski consideraba el arte de hacer reír más difícil que el de emocionar. A primera vista, esto parece una paradoja, pero contiene una partícula de profunda verdad. Provocar la reacción fisiológica de la risa es bastante fácil; lo difícil es descubrir lo risible en el propio objeto que ha de ridiculizarse. El arte de hacer reír tiene sus "secretos". Uno de ellos estriba en que cuanto más se esfuerza el artista por hacer risible su creación, tanto menor es el efecto cómico en el espectador. El célebre actor soviético V. Toporkov

---

[24] V. I. Lenin. *Obras,* tomo 29, pág. 63.

cuenta que, durante los ensayos de *Tartufo*, y haciendo el papel de Orgon, sólo consiguió plasmar la imagen cuando renunció al intento de resultar chistoso. La comicidad se puso de manifiesto apenas Orgon comenzó a tomar en serio todo cuanto ocurría en su casa. El actor, dotado de un magnífico sentido del humor y de una experiencia profesional de muchos años, llegó a la firme conclusión de que no conviene "estrujar" ni hacer "resaltar" los pasajes ridículos. Lo risible parece tanto más risible cuanto mayor es la seriedad con que se transmite.

Aunque se trata de un ejemplo particular, en él se encierra una ley: no hacer reír, sino descubrir los aspectos risibles de los fenómenos. Y cuanto más seriamente viva el actor en la imagen cómica, tanto más risible resultará la imagen misma. "Lo ridículo —escribió Gógol en relación con su comedia *El casamiento*— se exterioriza de por sí en la seriedad con que representa su papel cada uno de los personajes de la comedia".

Recordemos las inimitables situaciones cómicas en que se encuentra Charles Chaplin en *Tiempos modernos* o en *La quimera del oro*. ¿Cómo y con qué procedimientos logra el efecto cómico? Ante todo con la fe del personaje en la verdad de la vida de la imagen. Naturalmente, el gran artista se vale de los medios más diversos, y la variedad de sus colores es ilimitada. Pero tanto cuando sus héroes son extraordinariamente emotivos, como cuando son intrépidos o cómicos, el actor no intenta especialmente hacer reír: su inagotable humor, su inextinguible caudad de ironía y su estremecedor sarcasmo siempre se derivan de la lógica de la imagen. Por eso su risa resulta dramática, trágica, elevada y expresión de la alegría humana habitual: parece que no hay ninguna faceta de lo cómico que no domine el artista.

Cuando los actores cómicos más eminentes dan a sus imágenes aire de comedia, hacen que el espectador ría o llore, se alegre o medite, no sólo porque penetran profundamente en el fuero interno de la imagen, sino porque, desenvolviéndose libremente en el elemento cómico, se compenetran con su naturaleza y con sus leyes.

Es de suma importancia encontrar el límite de lo cómico en cada fenómeno y, en consonancia con ello, determinar los medios de lo risible. La ridiculización sarcástica requiere exagerar, destacar, hipertrofiar ciertos rasgos. De ahí que en la comedia, y especialmente en la sátira, se recurra con frecuencia a lo grotesco, a la caricatura tajante, a la exageración ostensible. Lo grotesco no es, de por sí, un fin, pero encierra un importante medio de revelar la imagen satírica.

Los procedimientos cómicos son diversos, y las manifestaciones de lo cómico en el arte no tienen límite. Pero entre sus medios y sus géneros artísticos, ocupan un lugar preponderante el humor y la sátira.

El humor representa la manifestación más general de lo cómico. Ni la sátira, ni la parodia, ni la ironía, ni la farsa, ni la caricatura, ni comedia alguna son posibles sin el humor. Ahora bien, el humor mismo aparece tanto en la vida como en el arte, sin fundirse obligatoriamente con ninguna otra manifestación determinada de lo cómico. Es una categoría universal no sólo en el arte de la comedia. El sentido del humor constituye una cualidad inalienable de cualquier artista. Así como es imposible crear sin poseer talento y gusto artístico, tampoco cabe practicar el arte sin recurrir al humor.

Es este un término que penetra en las publicaciones de Estética allá por el siglo XVIII. Y a lo largo de dos siglos se intenta determinar el lugar que ocupa el humor entre las otras categorías estéticas, poniéndolo en relación no sólo con lo cómico, sino también con lo trágico, con lo emotivo, etcétera.

A juicio de diversos autores, el rasgo común de las obras de arte humorísticas estriba en la unión de lo cómico (ridículo, divertido, jocoso, absurdo, insensato, irracional, intrascendente, etcétera) con lo serio (Schopenhauer); con lo sublime (Latzarus, Lipps); con lo trágico (Solger, Jean-Paul); con lo emotivo (Stern); con lo grande, lo importante, lo racional, etcétera. La percepción de las obras humorísticas produce el correspondiente complejo de sentimientos contradictorios: burla y compasión, jocosidad y pena, optimismo y pesimismo. F. Schiller caracteriza este complejo de

sentimientos como un sentimiento especial en el que se conjugan la mofa, el respeto y la tristeza.

Heinrich Laube describía gráficamente dicho sentimiento como "la amargura y la alegría besándose", como la Andrómaca de Homero, riendo entre lágrimas, o como la sonrisa triste de Shakespeare. Latzarus decía que el humor ríe con un ojo y llora con el otro. Esta misma idea va implícita en las famosas palabras de Gógol: "una risa visible a través de unas lágrimas invisibles para el mundo".

Pese a la unión contradictoria de sentimientos positivos y negativos en el humor, el "balance" general de su percepción es el de agrado. Así se percibe el humor en la vida y en el arte, pero en el arte este agrado tiene siempre un aspecto estético.

Las señales de las obras humorísticas descritas más arriba, señales que sirven de base objetiva para que nazcan los sentimientos caracterizados anteriormente, presuponen que el humorista posee ciertas cualidades subjetivas, "riqueza de espíritu", según expresión de Hegel. El humorista debe distinguirse por su ansia de conocer la vida. Esta facultad consiste, principalmente, en la habilidad de percibir la compleja dialéctica de aquellas propiedades y facetas de la realidad cuya unión contradictoria caracteriza la obra humorística.

La peculiaridad específica de esta facultad implica necesariamente tanto en el autor como en el lector o el espectador una actitud moral determinada y ciertas cualidades asimismo morales. Chernishevski dijo: "Se inclinan hacia el humor quienes comprenden toda la grandeza y todo el valor de lo elevado, de lo generoso, de lo moral, quienes están animados por su amor apasionado hacia él. . ."[25] Quien carece del sentido del humor adolece de "un defecto ético", según la feliz expresión de N. Hartmann.

Algunos investigadores, aún reconociendo la naturaleza social del humor, a veces subestiman su función social. El científico soviético N. Srétenski establece una justa distinción entre el humor y la sátira, pero se equivoca al declarar ca-

---

[25] N. G. Chernishevski. *Artículos escogidos*, Moscú, 1951, pág. 104.

tegóricamente que el humor, "con todos sus matices, desde la sutil bonachonería hasta la sombría y triste reflexión, es una risa depresiva, angustiada y refleja contradicciones sociales que el individuo es incapaz de eliminar"[26]. Muchas especies de humor no tienen vínculo alguno con la desesperación o el pesimismo; lejos de ello, llevan el sello de un optimismo, que, por regla general, tiene una base social. Esta clase de humor, según observa acertadamente Charles Chaplin, "eleva nuestra vitalidad y ayuda a conservar el sentido común. Gracias al humor arrostramos con más facilidad los avatares del destino. El humor nos permite aquilatar la auténtica correlación de las cosas..."

El humor ocupa un lugar destacadísimo en la vida. Ya hemos señalado que al hombre se le puede juzgar viendo de qué se ríe y cómo se ríe. En este sentido, el humor es comparable a unos rayos X que radiografían la esencia espiritual del hombre. Para el ilustre historiador ruso Kliuchevski, una mente alegre, burlona y bondadosa constituía el don más preciado de la naturaleza. La risa es un sutil educador de la cultura emocional del hombre. La carencia del sentido del humor representa una expresión de pobreza espiritual. Dicho sentido nos ayuda no sólo a pensar que en nuestros defectos "se prolongan" nuestros méritos, sino también a alegrarnos de que nada humano nos resulte ajeno.

Otra forma importante de lo cómico es la ironía. Al decir de Schopenhauer, mientras que lo típico del humor es la seriedad oculta tras la broma, a la ironía, por el contrario, le es inherente la burla escudada en la seriedad. Cuando la burla es inocente, pícara, y hasta triste, y va dirigida no sólo contra otro, sino contra uno mismo, la ironía se aproxima al humor. En cambio, si la mofa irónica adquiere un carácter ponzoñoso y malévolo se convierte en sarcasmo, el cual contiene una crítica demoledora en forma de exagerado elogio. Igual que el humor, la ironía constituye una variedad de lo cómico y uno de los medios estilísticos de su realización.

---

[26] N. Srétenski. *El humor*. Gran Enciclopedia Soviética, 1ª ed., tomo 65, 1931, pág. 188.

Las facetas cómicas de la vida son variadas. Para criticar los defectos nos valemos no sólo del humor y de la ironía. Allí donde lo cómico se convierte en instrumento de lucha contra fenómenos caducos o contra un enemigo, adquiere forma de sátira.

Entendemos el concepto "sátira", en un sentido estético general, como un principio artístico de representación de la realidad ampliamente utilizado en diferentes especies y géneros. La sátira es una risa temible, cruel, implacable, que se transforma en denuncia airada. Precisamente en este sentido puede hablarse de la sátira como la forma suprema, la más hiriente, de la crítica. Es a la sátira a la que le son propios, en mayor medida que a otros géneros del arte cómico, lo punzante, la exageración, la hipérbole, lo grotesco. La precisión tajante y destructiva de su valoración crítica se manifiesta por estos medios. La sátira es intolerante con todo aquello que no corresponde a los ideales sociales, morales y estéticos de vanguardia. Los procedimientos satíricos se ponen de manifiesto, no sólo en la delineación de los caracteres, sino, además, en la agudeza del conflicto y en la peculiaridad del lenguaje de los personajes. Sin embargo, también aquí, como en los restantes tipos de arte, sobre todo en las comedias de caracteres y de situaciones, dichos procedimientos no son importantes de por sí, sino en la medida en que revelan la esencia y los caracteres de los personajes.

La sátira tiene un rasgo distintivo: siempre va dirigida contra hechos que se dan en la vida contemporánea. Si el satírico fustigase fenómenos inexistentes o intrascendentes correría el riesgo de convertir su propia obra en objeto de burla para otros satíricos. De ahí que incluso cuando un satírico trata de fenómenos que se tienen por caducos y anticuados, como los de la comedia satírica clásica, por ejemplo, les da una interpretación moderna, con lo que hace pensar en fenómenos actuales.

La diversidad de las manifestaciones de lo cómico obedece a la diversidad de la propia vida, pero también depende de la posición ideológico-social y estética del artista y de su talento. Las obras de Swift son sarcasmo, sátira dura

e implacable; las de Rabelais, risa jugosa, lozana, algo tosca a veces; las de Beaumarchais, humor chispeante, de excepcional agudeza; las de Voltaire, ironía sabia y punzante; y las de Chéjov, sonrisa sutil, de ligera tristeza y penosa meditación. En cada artista, la representación de las facetas cómicas de la existencia adquiere un matiz propio.

Tal vez la esencia social de la risa pueda observarse con más evidencia en las obras de artistas que vivieron y crearon en la misma época y que reprodujeron fenómenos similares en forma cómica. Gavarni y Daumier fueron caricaturistas contemporáneos el uno del otro. El primero ridiculizaba los defectos de la sociedad bonachonamente, a veces con ironía, mientras que el segundo hería y fustigaba sin piedad, condenando al mezquino filisteo que, mortalmente empavorecido, no sólo se ha quedado al margen de los temibles acontecimientos revolucionarios, sino que tiene miedo hasta de oírlos nombrar.

Belinski decía que "la risa suele ser un excelente instrumento para distinguir la mentira de la verdad"[27]. Añadiremos, por nuestra parte, que es un medio no sólo de distinguir la mentira, sino de condenarla, de rechazarla, y de afirmar la verdad y el bien. Una risa enjundiosa nunca es imparcial: no testimonia, lucha.

La sátira es necesaria porque existen elementos dignos de ridiculización satírica; lo es, además, por el carácter de las fuerzas sociales que combaten el mal. Su existencia ha sido condicionada por causas objetivas y subjetivas; y su agudeza depende, por una parte, del grado de putrefacción interna de los fenómenos que combate, y, por otra, de la sanidad moral de las personas interesadas en destruir lo caduco. Cuanto más plenamente se realizan nuestros ideales, tanto mayor es la intolerancia del hombre respecto a cualesquiera manifestaciones del mal. La sátira no sólo es necesaria hoy, se conservará también en el futuro. La sociedad socialista, una sociedad joven y sana, no teme la crítica de sus defectos por medio del arte de la comicidad; lejos de

---

[27] V. G. Belinski. *Obras Completas en 13 tomos*, tomo X, pág. 232.

ello, tiene un interés vital en el desarrollo de dicha crítica, porque el porvenir le pertenece.

La sátira es un género difícil. Los prototipos se reconocen a sí mismos en las imágenes satíricas, se enojan y, en la mayor parte de los casos, ofrecen resistencia y protestan. Ante la prohibición del *Tartufo,* Molière dijo al rey: "Los Tartufos se han granjeado la confianza de vuestra majestad y han conseguido que se prohíba su copia". Aunque han transcurrido siglos desde la época de Molière, los personajes de la sátira permanecen fieles a sí mismos.

Pero, naturalmente, la sátira es un arma de dos filos. El célebre médico Paracelso dijo que todo es veneno y todo es medicina, según la dosis en que se administre. También la sátira es siempre veneno y medicina. Quiere decirse que conviene emplearla con suma precaución, o sea, con habilidad y maestría, ya que sólo una sátira bien orientada alcanza el fin ideológico que persigue. La comedia satírica es un género dinámico y agresivo, en el que siempre desempeña un importante papel la posición del autor: se requiere claridad en el objetivo y precisión en el golpe.

El arte del comediógrafo, del satírico y del caricaturista es uno de los más dinámicos y honrosos. En su fomento y desarrollo está la garantía de la pureza y de la fuerza de la sociedad socialista, que avanza segura de sí misma, eliminando todo cuanto puede dificultarle el avance hacia su magno objetivo. El arte cómico contribuye a consolidar el ideal social-estético de vanguardia.

Capítulo V

EL METODO DE CREACION DEL ARTE SOCIALISTA

El realismo socialista constituye la expresión estética más completa y perfecta de la vida de la sociedad actual. A más de representar una nueva etapa, más elevada, en la historia de la cultura artística universal, es un nuevo tipo de pensamiento artístico. Naturalmente, no se puede desvincular del viejo arte realista, pues entre ellos existe una relación sucesoria. En el realismo socialista encuentran su continuación y su desarrollo ulterior las mejores tradiciones del arte realista mundial. Pero, no obstante su fidelidad a estas tradiciones, el realismo socialista es un arte auténticamente innovador, engendrado en la lucha de las masas populares por la transformación socialista del mundo. Acorde con las necesidades estéticas de las masas populares, este arte expresa y afirma, dentro de su ámbito, la misión histórica universal de la clase obrera. El realismo socialista ha significado un avance colosal en el desarrollo artístico de la humanidad precisamente porque reproduce "la obra cotidiana" de un pueblo que ha emprendido la reestructuración revolucionaria de la vida, porque canta la majestad, la hermosura y la nobleza de sus actos y porque refleja la formación del carácter, de la psicología y de la moral de un hombre nuevo.

Inicialmente, el realismo socialista se consolidó en el arte soviético, y ahora va conquistando sólidas posiciones en el de los restantes países socialistas. Incluso dentro de los Estados capitalistas, los artistas avanzados, aquellos que vinculan su obra a los destinos de las masas revolucionarias del

pueblo, se aproximan al realismo socialista, incorporándose a él. Baste recordar a tan eminentes maestros de la pluma como Romain Rolland, Henri Barbusse, Martin Andersen Nexö, Bernard Shaw, Heinrich Mann, Thomas Mann, Theodore Dreiser y otros. Cada uno de ellos, por su camino propio, pasó a ocupar posiciones de vanguardia, auténticamente revolucionarias, para describir los acontecimientos de nuestro tormentoso siglo. Conviene tener presente que el realismo socialista no puede ocupar una posición dominante en el arte de la sociedad capitalista, pero su aparición y su desarrollo en ella son completamente lógicos: el arte del realismo socialista ha adquirido carácter internacional.

En la sociedad capitalista contemporánea, el realismo socialista no tiene la exclusiva del arte humanista. Las diversas manifestaciones del realismo crítico no son patrimonio privado del siglo XIX. Su vigencia en nuestra época, dentro de los países no socialistas, constituye un fenómeno natural y progresivo, pues desempeña un papel positivo en la denuncia de las formas caducas de la vida social poniendo al desnudo el agotamiento espiritual y moral de las mismas.

Aunque el realismo crítico no se eleva hasta el nivel del realismo socialista, aquél y éste no son adversarios ni antípodas en las lides ideológicas actuales. En el simposio de la Asociación Europea de Escritores, celebrado en Leningrado en 1963, se dijo, muy acertadamente, que un escritor humanista podrá no ser comunista, pero no puede ser anticomunista. Añadiremos, por nuestra parte, que no puede ser anticomunista porque el humanismo consecuente de nuestros días no puede por menos de conducir al comunismo. Por analogía nos parece oportuno declarar que el realismo crítico del siglo XX no coincide, por su naturaleza, con el realismo socialista, pero no puede contraponerse a él; un realismo consecuente, que no se aparta del reflejo verídico de la existencia, conduce inevitablemente el arte por la lógica de su desarrollo hacia la ideología artística socialista.

El arte del realismo socialista surge como una fase profundamente natural del desarrollo del propio arte sobre la base del movimiento liberador del proletariado; mas, por otra parte, responde a los intereses vitales de las amplias

masas populares y tiene un carácter auténticamente humano. El futuro le pertenece.

El realismo socialista tiene dos facetas: la subjetiva y la objetiva. No constituye tan sólo el método creador del arte socialista, sino también la propia cultura artística de la sociedad socialista. Se trata de un concepto multifacético, que encierra la esencia y los principales problemas de creación del arte de los países socialistas.

1. El método de creación. El realismo

El método de creación representa una categoría específica en el arte. Este se distingue no sólo porque posee su propio objeto de reflejo, sino también por el carácter mismo de su reproducción de los fenómenos de la realidad. Sin embargo, el método de creación —o, dicho de otro modo, el método artístico— en el arte no se expresa simplemente en que, a diferencia del método del conocimiento científico, conduce al artista por el camino del reflejo de la realidad, en su peculiaridad estética, mediante imágenes artísticas. El sistema de representación por imágenes no es un método de creación artística, sino una forma específica de reflejar la realidad en el arte. Y esta forma es universal: caracteriza el arte de todos los tiempos y pueblos, y es propia de diversas corrientes artísticas. Refiriéndose a las bellas letras, el científico polaco Jan Parandowski señaló, con gran acierto, que en ellas podía cambiar todo excepto la forma de expresión por la imagen. "La imagen —dijo— constituye el elemento más esencial de la poesía, y acaso el único al que no amenaza nada: ni el tiempo, ni la moda poética. Cambian las tendencias y las corrientes, los temas y los argumentos, los motivos y los estados anímicos; cambian, asimismo, los condicionamientos que determinan la elección del léxico y la versificación, pero la imagen queda siempre, ya sea en forma directa, en metáfora o en comparación. La imagen es la sangre de la poesía". Y de todas las artes, agregamos nosotros.

El método artístico representa una categoría histórica concreta. En diversos períodos de la evolución del arte, y hasta en una misma época, las distintas corrientes se diferencian entre sí por su método creador. Evidentemente, en cualquier método de creación hallan también su reflejo las leyes generales del desarrollo del arte, pero el método artístico se destaca, en primer término, por descubrir los problemas básicos de la creación de una manera propia, distinta de la de los otros métodos. En el método creador encuentra, asimismo, su solución el problema del objeto predominante del interés del arte, el de la elección de los fenómenos de la vida dignos de reproducir, el del carácter de las síntesis artísticas, el de los medios de expresión, el de las tareas del arte y el de los fines de la creación, que Stanislavski definió con el concepto de "archisupertarea". *El método artístico representa un conjunto de principios creadores en los que se inspira el artista durante el proceso de selección, generalización y plasmación de los fenómenos y hechos de la vida en imágenes artísticas. Sin embargo, no se trata únicamente de "un conjunto de principios" que representa, en forma de definiciones lógico-abstractas, características puramente conceptuales. El método artístico, que tiene valor metodológico para cualquier actividad creadora, constituye una realidad objetiva estética que posee, con respecto a los hechos incorporados al arte, no sólo una virtud normativa, sino una universalidad sensorial concreta.* Pero, por supuesto, la definición teórico-general y conceptual es necesaria: es esta definición precisamente la que permite establecer en forma analítica la divisoria entre las distintas corrientes artísticas y el método inherente a cada una de ellas y a cada tipo determinado de pensamiento artístico, tal como tuvo lugar, en la historia del arte, entre el clasicismo, el romanticismo y el realismo. *El método artístico representa un determinado tipo de orientación hacia el objeto del arte, hacia la realidad reflejada, de la cual es su análogo artístico, mientras que el estilo actúa como sistema o principio de organización de una forma rica en contenido, es decir, como expresión artística*; y en ello consiste la característica cualitativa del método, que permite distinguirlo con relativa fa-

cilidad del estilo artístico. El método no existe fuera del estilo o manera individual, pero tampoco la manera o el estilo existen al margen del método. Es evidente que el método es al estilo —y el estilo a la manera— lo que lo general es a lo peculiar, y lo peculiar a lo individual. El método es un concepto más amplio que el estilo y más aún que la manera individual del artista o, dicho de otro modo, que su rasgo creador.

El estudio de la categoría de "método artístico" es una tarea muy actual de la Estética y de la crítica de arte marxistas. Es un hecho notable que, en este ámbito, aparecen constantemente nuevos trabajos y se buscan nuevas maneras de aproximarse a diversos problemas. Con tal motivo, nos parece oportuno analizar la posición del científico soviético B. Reízov, quien se manifiesta contra el encuadramiento de las obras artísticas en una determinada corriente y en un determinado método de creación, dado que los propios conceptos de "método" y "corriente" los concibe como una abstracción huera, exenta de todo contenido real histórico-concreto. Desde su punto de vista sólo existe realmente la obra. B. Reízov escribe: "...Balzac es realista cuando describe a Gobseck; es romántico revolucionario cuando describe a un revolucionario republicano; y es romántico reaccionario cuando ensalza, por ejemplo, al "médico rural", al "cura de aldea" (en las novelas homónimas), o al legitimista Darteze, pues éstos últimos son fenómenos en vías de caducidad.

Por consiguiente, en una misma creación y hasta en una misma novela puede emplearse el método del realismo, el del romanticismo reaccionario y el del romanticismo revolucionario. ¿Qué significa esto? Significa que las definiciones psicológicas (aquí hay, por lo visto, una errata, y debe leerse "tipológicas". —*A. Z.*) de las tendencias históricas reales en la literatura conducen natural e indefectiblemente al absurdo, ya que no son adecuadas a la realidad"[1]. Desde luego el método y la tendencia no existen al margen de la obra, de igual modo que, por ejemplo, no existe una fruta

[1] B. Reízov. *De las corrientes literarias.* "Cuestiones de literatura", Nº 1, 1957, pág. 94.

que no se llame manzana, o pera, o de otro modo. Pero, como es sabido, la ciencia de la naturaleza viva no comienza cuando se registra sencillamente la existencia de la manzana, sino cuando surge el concepto de especie biológica. Y la ciencia del arte presupone, de igual manera, el examen tipológico de los fenómenos del proceso artístico; en esto se expresa el enfoque genuinamente científico. Ni que decir tiene que existen diferencias cardinales entre artistas que representan la misma tendencia; y, por si fuera poco, en la creación de un mismo artista se observa —como señala muy acertadamente B. Reízov— en distintas obras, cierta gravitación hacia diversos principios artísticos, cosa que siempre requiere que se la estudie. Mas esto no confirma, en modo alguno, la legitimidad del enfoque antitipológico en el estudio del arte. Lejos de ello, hay que descubrir lo general en lo individual. Limitarse a reconocer la realidad de una obra, a estudiar únicamente su peculiaridad individual, sin revelar sus rasgos tipológicos y su pertenencia a determinada corriente o a determinado método, conduce a negar la dialéctica de lo general y de lo particular, al nominalismo estético. Por mucho que se diferencien entre sí Balzac y Stendhal, Gógol y Tolstói, Repin y Kramskói, Chaikovski y Músorgski, todos estos artistas se atuvieron a un mismo método: el realista.

En un amplio sentido gnoseológico, el método realista se basa en la veracidad de la representación, en la correspondencia entre el arte y la vida. Semejante definición tiene, empero, un carácter demasiado general, y, para poner de relieve de manera más concreta la esencia del método realista, necesita puntualizarse. El requisito de la veracidad ha sido promovido no sólo por el método realista, sino por otros métodos de creación y por otras tendencias, como, por ejemplo, el clasicismo o el romanticismo, y, en una época posterior, por el naturalismo. Ahora bien, el concepto de "verdad artística" se ha interpretado por artistas de diversas tendencias no sólo de distinta manera, sino, a veces, en flagrante contraste y discordancia.

El descubrimiento realista de la verdad es contrario no sólo al esquematismo abstracto, al subjetivismo y a las di-

ferentes manifestaciones de formalismo, sino también al simple registro naturalista de los hechos de la vida. Y se comprende, pues el naturalismo no representa un realismo empeorado, sino un formalismo vuelto del revés.

Cierto que la veracidad en el arte realista no presupone la exacta representación externa, sino la concordancia de la imagen con la esencia interna del fenómeno representado. Los fundamentos de la interpretación realista de la verdad no son el objeto desnudo o la arbitrariedad subjetiva, sino la realidad tomada en sus manifestaciones substanciales e interpretada ideológica y estéticamente por un artista cuya filosofía ha sido engendrada por las condiciones históricas concretas de la vida del pueblo[2]. La interpretación de la verdad en el arte realista se encuentra en la célebre definición de Engels: "...El realismo presupone, además de la veracidad de los detalles, la reproducción verídica de los caracteres típicos en las circunstancias típicas"[3]. El método realista se caracteriza por su facultad de penetrar de la manera más profunda en los aspectos esenciales de la realidad, e implica un tratamiento completo de los fenómenos de la vida, una exposición veraz de "los caracteres típicos" y de "las circunstancias típicas" y una representación concreta. El arte realista constituye una analogía artística de la vida misma. Precisamente por exigir que el artista se oriente hacia la realidad, el método realista le ayuda a representar verazmente la vida, incluso, en ocasiones, a despecho de sus simpatías o antipatías subjetivas. La fuerza del método realista en la historia del arte se ha puesto de relieve, con bastante frecuencia, en la considerable ayuda que ha prestado a los artistas para vencer su limitación clasista y, pese a sus prejuicios de clase, crear cuadros de la realidad profundos, precisos y veraces. Justamente por esto hablaba Engels del gran triunfo del realismo en la obra de Balzac, quien, pese a sus prejuicios políticos, se vio obligado no sólo a comprender la inevitabilidad del derrumbamiento de los aristócratas, tan

---

[2] Véase el apartado "La verdad artística" en el capítulo "La imagen artística".

[3] C. Marx y F. Engels. *Obras*, tomo 37, pág. 35.

caros a su corazón, sino incluso a describirlos como gente indigna de mejor suerte.

Conviene establecer una diferencia entre el realismo, como método característico para definir una corriente histórica concreta en el arte, y el realismo como facultad de reflejar verídicamente la vida, inherente a todo arte genuino. Visto en este último aspecto, el realismo se encuentra en la naturaleza misma de la creación artística.

El problema del realismo, uno de los principales en la Estética y en la teoría del arte, es actualmente objeto de una empeñada lucha ideológica: se ha convertido en campo de batalla. Las publicaciones reaccionarias sobre Estética han sometido el realismo a fieros ataques. Sus más diversos portavoces niegan el realismo en el arte, predican la independencia de éste respecto de la realidad, proclaman "la libertad ilimitada" de la creación artística, que, en esencia, y a su juicio, significa el derecho del artista a renunciar a la reproducción veraz de la vida, y ensalzan el antirrealismo. Al tiempo que predica lo antirrealista, el arte reaccionario burgués se aleja de la vida del pueblo y de sus problemas candentes, se retira hacia el ámbito de la psicopatología y vilipendia las ideas del humanismo, con la consiguiente humillación del hombre, abjurando del alto destino del artista. "El hombre —dice el crítico cinematográfico francés Henri Agel— es un ser imperfecto, que se arrastra a gatas por un mundo inestable. No se le debe representar en sus momentos de grandeza, sino en los de depresión y desesperanza, cuando sus dudas ponen en peligro el valor... de su alma". Sin embargo, el antirrealismo del arte burgués se manifiesta, con frecuencia, en formas más "suaves": el artista representa cuadros de la vida, pero no se cree obligado a reproducir verazmente los fenómenos, sino sólo a afirmar su criterio subjetivo sobre los acontecimientos representados. El crítico inglés Baura sostiene que el arte no debe "analizar y explicar", sino representar el mundo tal como lo ve el artista, sin reparar en que su visión corresponda o no a la verdad objetiva de la vida. El arte que se atiene a tales recetas puede hasta parecer realista, pero no pasa de ser una imitación del realismo; es antirrealista, por carecer de principios ideológicos.

En el *Diccionario de Arte Moderno,* de Knaurs (República Federal de Alemania), de gran aceptación en muchos países, el concepto de "realismo" se analiza en dos aspectos: como representación del mundo externo y como una concepción determinada de la vida espiritual. La primera interpretación es característica del impresionismo; la segunda, del cubismo. Hay, pues, según Knaurs, dos tipos de realismo: la interpretación directa de la realidad y la reproducción del mundo basada principalmente en medios de expresión metafóricos y abstractos. En el arte contemporáneo, la más en boga es la segunda concepción, y el autor se extraña de que, a veces, se la tache de antirrealista. En consecuencia, el Diccionario no considera el realismo como un método de creación, sino como un sistema determinado de medios de expresión.

Naturalmente, el realismo no se impone ninguna limitación en el lenguaje artístico: los procedimientos metafóricos fueron empleados por él, con bastante profusión, en el pasado, y siguen empleándose en nuestra época. Pero es imposible no darse cuenta de que, al predicar la indiferencia hacia los medios de expresión o al circunscribir la esencia del realismo moderno a un sistema determinado de medios descriptivo-expresivos, se corre el riesgo de suplantar el realismo por una falsa apariencia suya o el de disolverlo en fenómenos del arte que no corresponden a su naturaleza.

La Estética marxista-leninista tiene la misión principalísima de fundamentar el realismo, de combatir sin tregua las manifestaciones antirrealistas en el arte y las tentativas de justificar teóricamente el antirrealismo.

Pero la lucha contra el antirrealismo contemporáneo se interpreta en algunas obras de Estética y de Historia del Arte —injustamente, por cierto— como la expresión de una ley más general: la de la lucha entre el realismo y el antirrealismo, supuestamente inherente a toda la historia del arte. No resulta aceptable semejante criterio porque contradice el verdadero contenido del proceso histórico-artístico. El aserto de que toda la historia del arte es la de la lucha de dos corrientes o de dos métodos —el realismo y el antirrealismo— no contribuye en el menor grado a descubrir

verdaderamente las leyes del desarrollo del arte. No es lícito hacer extensión a todo el arte en general y a su historia rasgos privativos de un solo período, que es precisamente el del arte contemporáneo.

Representaciones tan erróneas tienen su origen en una equivocada comprensión de la lucha entre el materialismo y el idealismo en la historia de la filosofía. Ahora bien, ¿es permisible ver la historia del arte de manera análoga a la historia de la filosofía? ¿Es lícito establecer una analogía entre los conceptos "materialismo — idealismo" en filosofía y "realismo — antirrealismo" en arte? Semejante analogía es incompatible con lo específico del arte.

Repetimos: en un sentido amplio, se llama realismo el reflejo verídico de la vida. Pero todo arte reproduce verazmente la realidad en mayor o menor medida, abarcando más o menos fenómenos de la vida y penetrando más o menos en ella. Desde este punto de vista, el realismo constituye una propiedad general del arte.

Los fenómenos antirrealistas aparecen a veces entrelazados con importantes facetas de la creación. A la pregunta de si las corrientes antirrealistas se encuentran dentro de la esfera del arte, respondemos negativamente. Pero hemos de distinguir las corrientes antirrealistas y la obra concreta de los artistas adictos a ellas. La naturaleza creadora del artista se rebela, a veces, espontáneamente contra las tendencias del antirrealismo, lo cual determina que en la creación de numerosos modernistas nos encontremos con un proceso extraordinariamente complejo y contradictorio.

Caben tres situaciones: el antirrealismo repercute de manera funesta en la creación del artista, quien, abandonado por el talento, deja de producir arte; el artista, con el vigor de su talento destruye las representaciones antirrealistas y se coloca en el camino del realismo; o bien, cosa que sucede con la mayor frecuencia, la creación del artista es contradictoria, con diversas facetas: el arte genuino se combina caprichosamente con fenómenos antiartísticos.

El destino del realismo en el siglo XX ha sido y sigue siendo una lucha constante contra las corrientes antirrealistas en el arte, unificadas, habitualmente, bajo el concepto

general de "modernismo". Pese a lo aleatorio de este término, se utiliza legítimamente para designar aquellos fenómenos de la cultura artística de la sociedad capitalista en los que se refleja la crisis de la conciencia burguesa y el antihumanismo propio de ella.

El análisis marxista del arte modernista y la crítica de su estética son tareas sobremanera actuales. Los múltiples intentos de suavizar las contradicciones entre el realismo y el modernismo, de aproximarlos o de "enriquecer" el primero con los descubrimientos artísticos del segundo forman una peculiar variedad estética de "la teoría de la convergencia" que, en la esfera estética, no es menos reaccionaria y peligrosa que en cualquier otro ámbito de la vida ideológica.

El modernismo como fenómeno, está enlazado con la desintegración del arte en la sociedad imperialista. Huelga decir que el modernismo contemporáneo se diferencia en mucho del modernismo de comienzos de siglo, o de los años veinte, e incluso más tarde. Estas diferencias se manifiestan directamente en la sustitución de ciertos sistemas artísticos por otros. Tal como consignamos antes con otro motivo, el abstraccionismo —un arte atemático, que hasta hace poco fue rector en el movimiento modernista— pronto perdió el aliento y, como suele decirse, se vio obligado a recoger velas. En la década del sesenta se puso de moda un movimiento "temático" representado por los denominados arte pop y arte op, que hasta Salvador Dalí, cabeza visible de una tendencia modernista como el surrealismo, calificó de "triunfo de la chapucería". Sin embargo, entre el viejo arte no figurativo del abstraccionismo y el "tematismo" del arte pop o del cinetismo, no existe, prácticamente, una diferencia de principio. En cierto modo, el arte pop, el arte op y el cinetismo constituyen una especie de abstraccionismo vuelto del revés. La esencia del modernismo no reside sencillamente en los procedimientos que le son propios, ni en sus medios de expresión, distintos del lenguaje del arte realista, sino en su especial tendencia social y estético-ideológica.

El modernismo fue siempre un arte individualista, antipopular, lo cual se reflejó en su negativa a dirigirse al gran público y en su orientación hacia una *élite* de entendidos.

En nuestra época, su carácter antipopular ha llegado a límites extremos, y hoy, con mayor fuerza que nunca, el modernismo actúa como expresión de irracionalismo y deshumanización, predicando el absurdo y abjurando de las ideas progresistas. "Nuestra vida se ha convertido en una novela de ciencia ficción. Hoy están anticuadas todas las ideas revolucionarias y los métodos habituales de influencia sobre la mente humana". En esta declaración del poeta norteamericano Allen Ginsberg, uno de los líderes de los *beatnicks* en otros tiempos, se contiene el credo del modernismo. La ideología modernista es funesta para el artista, ya que le persuade, como decía el crítico de arte inglés John Berger, de que "la Cultura, la Ciencia, la Razón y todos los valores que escribimos con mayúscula han muerto... y en su lugar se han colocado la superstición y los ídolos de la fábrica comercial de sueños". Imponer semejantes sueños al público, o, parafraseando al crítico norteamericano Richard Costelanetz, suscitar "una sensación ensordecedora, cegadora, abrumadora" y matar la fe en el hombre y en su razón es la función social —mejor dicho, antisocial— del modernismo.

Pero repetimos, la obra de algunos artistas eminentes que pertenecieron a alguna corriente modernista no se ha limitado siempre, ni mucho menos, a la tendencia indicada y sólo a ella. La evolución ideológico-artística de Paul Eluard, de Bertolt Brecht, de Johannes Beher, de Ferdinand Léger y de Pablo Picasso, así como la de muchos otros artistas que antaño militaron en el modernismo, pasando luego a las posiciones del arte progresista, es muy significativa y aleccionadora.

Para hacer una crítica seria del arte modernista se requiere explicar la naturaleza y el valor social del realismo. El arte genuino es siempre realista, pero el término "realismo" no es unívoco. Según consignamos más arriba, el realismo no constituye tan sólo la reproducción verídica —inherente a todo arte auténtico— de la realidad. Damos también el nombre de realismo a una corriente concreta histórica que posee un método de creación propio. Y, en este último sentido, resulta que el realismo no existió siempre,

sino que hizo su aparición al llegar el arte a una determinada fase de su desarrollo. Se puede y se debe usar el concepto "realismo" en el sentido gnoseológico (el realismo es la verdad de la vida en el arte). Pero si nos limitáramos a ello desaparecería la peculiaridad estética de los fenómenos históricos concretos en el arte.

No es lícito encuadrar todos los fenómenos artísticos en el concepto de "realismo" con que se expresa una determinada corriente histórica concreta. Han existido en la historia del arte manifestaciones admirables que no eran antirrealistas, mas tampoco pertenecían a la corriente realista. De ahí que la historia del arte no sea la historia del realismo y que no proceda considerar la evolución de la cultura artística únicamente como la historia de las diversas etapas del realismo. No basta que declaremos el clasicismo o el romanticismo etapas del realismo para que quede clara la esencia de estas corrientes o para que se revele su peculiaridad artística.

Podemos coincidir con aquellos investigadores que consideran que las tendencias realistas siempre fueron inherentes al arte. Pero el realismo, como método de creación que amplió extraordinariamente el campo visual artístico del mundo, se diferencia substancialmente de las tendencias artísticas que lo precedieron. El realismo se caracteriza, en particular, por haber liberado el arte de las formas de pensar mitológicas y por haber ampliado en gran escala la esfera de los fenómenos de la vida abarcados por el arte, implantando el análisis social de la realidad, un sistema especial de medios artístico-icásticos.

No es lícito reducir los principios de creación del realismo a un estilo determinado, pero tampoco lo sería contraponer el método realista al estilo o a la manera de hacer del artista. Quien reduce el realismo a un estilo determinado y lo limita a la fidelidad a los detalles, interpretándolo como una mera reproducción de la realidad "en formas de la propia vida", lo que hace es empobrecerlo, restringiendo sus posibilidades de utilizar diversos medios expresivos, etcétera. Tan propia del realismo es la verosimilitud de los fenómenos reproducidos como la falta de fidelidad a las

formas externas de la realidad o la utilización de diversos procedimientos convencionales. La esencia del realismo no depende de sus medios artísticos: su objetivo es alcanzar las profundidades de la vida. Una producción artística puede parecer muy verosímil y ser interiormente falsa, tergiversadora de la realidad. Por el contrario, el reflejo objetivo y fiel de la realidad va acompañado con frecuencia, de una infracción de la verosimilitud externa, de la negativa a seguir la reproducción verosímil de los detalles. Pero al método realista no le son indiferentes las formas en que crea el artista ni los procedimientos icásticos de que el artista se vale. El realismo presupone la utilización de medios artísticos y de imágenes que responden más plenamente a su naturaleza y a los requisitos de su método de creación.

La diferencia radical entre el realismo y cualquier otro método creador se pone de relieve tanto en la selección de los fenómenos de la vida dignos de ser objeto de representación como en el carácter de plasmación artística de dichos fenómenos, en la lógica del desarrollo de la imagen artística, en la ley del movimiento de los acontecimientos en la obra, o en el modo de resolver un conflicto. En virtud de su profunda penetración en la vida y de la amplitud de los fenómenos que abarca, el realismo consecuente permite al artista, en mayor medida que cualquier otro método de creación, mostrarse objetivo y librarse de ilusiones, extravíos y prejuicios. En este sentido, el caso de Dostoievski es sobremanera significativo. Fueron precisamente el realismo implacable, el profundo psicologismo y la fidelidad al método realista los que alcanzaron un triunfo grandioso en las creaciones del poderoso artista que supo, a la postre, desprenderse, en sus mejores obras, de las ideas reaccionarias predominantes en su concepción del mundo. Pero hasta un gran artista del realismo suele encontrarse incapacitado para rebasar, en su creación, los límites de un círculo de ideas erróneas si se halla cautivo de una falsa concepción del mundo. El método realista entra en colisión con esta falsa concepción del mundo y no siempre puede salir vencedor. Durante los primeros años de existencia del régimen soviético visitaron nuestro país John Reed y Herbert Wells. Los dos

eminentes escritores tuvieron oportunidad de contemplar la Rusia revolucionaria en toda su grandeza. Reed vio *Diez días que estremecieron al mundo,* iniciación de una nueva era histórica y aurora de un futuro esplendoroso. En cambio, Wells, escritor de obras, de ficción científica que había sabido imaginar la lucha de los mundos, la máquina del tiempo y los viajes a otros planetas, fue incapaz de intuir las grandes transformaciones revolucionarias del futuro, y vio tan sólo *Rusia en tinieblas.* El entusiasmo de Reed le resultó inaccesible a Wells. Una concepción del mundo equivocada fue, en el caso que nos ocupa, obstáculo insalvable en el camino del reflejo realista de la vida.

El realismo socialista está orgánicamente vinculado a la concepción marxista-leninista del mundo. La concepción socialista del mundo pertrecha al artista con la comprensión del sentido interno de los acontecimientos históricos y con el conocimiento de las perspectivas del desarrollo social, hace que su actitud ideológica sea clara y precisa. Alexéi Tolstói ha dicho: "No puedo abrir los ojos al mundo antes de que mi conciencia entera esté embargada por las ideas de este mundo; entonces el mundo se me presenta como algo comprendido y orientado hacia un fin. Como escritor soviético, estoy embargado por las ideas de la reestructuración del mundo y de la edificación de otro nuevo. Así es como yo abro los ojos. Veo las imágenes del mundo, comprendo la significación de estas imágenes, su interconexión, su relación conmigo y mi actitud ante ellas".

El método del realismo socialista se basa en el principio de la verdad consecuente de la vida y en la representación histórico-concreta de la realidad. Pero esta definición del método creador del arte socialista no expresa toda su esencia. El artista que se guía por el método del realismo socialista no puede limitarse a reflejar la vida: ha de irrumpir activamente en ella para ayudar, con su arte, al pueblo a construir una sociedad nueva. El arte socialista está llamado a levantar el velo que cubre el mañana, para lo cual debe representar la vida en su desarrollo revolucionario. Según Gorki, el artista tiene que abarcar tres realidades: el pasado, el presente y el futuro; debe saber ver el presente desde

las posiciones del futuro. A su juicio, el requisito indispensable del artista —ver y representar la vida en su desarrollo revolucionario— constituía un mandato revolucionario de la época. Para estar a la altura de semejante tarea, el método del realismo socialista exige que el artista conozca profundamente la vida de sus contemporáneos y penetre en la creación histórica de las masas.

También en el viejo arte realista encontramos rasgos como el reflejo verídico de la vida, la penetración en ella y su representación en su desarrollo revolucionario. Tenía razón Músorgski al afirmar que el artista no puede por menos de cantar el futuro, pues este futuro vive en él. El método del realismo socialista aprovecha las tradiciones del realismo de los siglos pasados, enriqueciéndolas y desarrollándolas de acuerdo con las circunstancias de nuestra realidad socialista; pero hace suyas no sólo la experiencia del viejo arte realista, sino también las tradiciones progresivas de otras tendencias artísticas. Así un rasgo inherente al método del realismo socialista —el romanticismo revolucionario, entendido como un principio artístico determinado— se basa en tradiciones formadas, principalmente, dentro del arte romántico revolucionario. Pero el realismo socialista difiere esencialmente del realismo del pasado, pues le son propias algunas peculiaridades y facetas nuevas, originadas por la nueva actitud del arte hacia la realidad. Discrepamos del criterio, un tanto extendido, de que el método del realismo socialista puede ser dividido en dos partes: la primera es el realismo, procedente del pasado, de las viejas tradiciones; y la segunda, el socialismo, fruto de la naturaleza innovadora de la sociedad socialista. Pero la cuestión está en que la calidad misma de la cognición realista de la vida en el arte socialista se distingue substancialmente del viejo realismo. No podemos combinar los términos "realismo" y "socialista" por simple analogía con "tradición" e "innovación", aunque haya en ello cierta dosis (sólo cierta dosis) de verdad. Lo fundamental consiste en que el propio realismo, dentro del arte socialista, aparece como fenómeno innovador en máximo grado precisamente porque se ha convertido en socialista.

No somos nosotros solos quienes observamos estas peculiaridades nuevas del método socialista: las proclaman también los amigos de nuestro arte en el extranjero. Romain Rolland, por ejemplo, veía una continuación de las tradiciones realistas de la literatura rusa del siglo XIX en las mejores obras de los escritores soviéticos en primer término, porque en éstas se manifiestan la amplia visión y el criterio objetivo del artista que refleja la vida sin deformarla, porque estas obras tienden "a ocultar al artista y a descubrir el objeto de su arte"[4], y porque son cuadros en los que se nos presentan grandes fragmentos de la vida de la humanidad. "Pero la joven literatura soviética —dijo también Romain Rolland— renueva estos rasgos fundamentales de la gran literatura rusa de todos los tiempos no sólo porque estudia otra materia —un mundo nuevo que se construye en plena lucha—; es nueva también porque se inspira en otra fe: el espíritu de la colectividad y el ímpetu ardoroso que empuja a millones de seres hacia el magno objetivo de la construcción socialista".

El método creador del arte socialista implica una actividad del artista claramente acusada, un estado anímico optimista y un interés apasionado por la edificación de la

---

[4] Hasta en ciertos trabajos de autores marxistas se expresa hoy la idea de que el propio artista es el contenido de la obra artística en mucho mayor grado que el objeto de su reproducción. Según afirmamos con anterioridad, nos parece esencialmente erróneo, y también inconveniente para la interpretación teórica del arte, el dilema de qué es lo más importante: el mundo representado por el artista o el artista que representa este mundo. La subvaloración de cualquiera de los dos principios conduce al rompimiento con el realismo. Pero hay algo indiscutible: la riqueza espiritual del artista es estéticamente significativa en el arte realista en la medida en que es capaz de expresar la esencia del mundo en que vivimos. Las discusiones acerca de la correlación entre los principios "abierto" y "oculto" en el arte contemporáneo ponen de manifiesto su tendencia básica: a menudo, el artista interviene directamente en el curso de los acontecimientos que se desarrollan en la obra, y no siempre procura "ocultarse" a sí mismo. Sin embargo, esto no menoscaba en modo alguno la tradición del arte realista: cuanto mayor es la riqueza creadora del artista, en tanto mayor medida tiende éste a ofrecer un cuadro objetivo del mundo, aun a despecho de su preferencia subjetiva.

nueva vida, mientras que el arte del realismo crítico reviste un carácter oposicionista, hostil a la sociedad que le rodea, dirigido no contra algunos de los defectos de ésta, sino contra sus propios fundamentos, contra su naturaleza misma. El *pathos* del arte del realismo socialista radica en su afirmación de la vida; esto determina la actitud del artista ante la representación de la nueva realidad y su apreciación estético-ideológica de los fenómenos. Por el contrario, el *pathos* del arte del realismo crítico reside en la idea de la negación de la realidad circundante y, sobre todo, de la injusticia social. Bajo el capitalismo, la realidad es hostil al arte, pero tampoco éste acepta la realidad burguesa.

En el arte del realismo socialista desaparece la ruptura —característica de tiempos pasados— entre el ideal y la realidad. La veracidad de la obra de los artistas de antaño solía inducirles a representar los fenómenos de la vida como inevitablemente contrarios a sus ideales. Los intentos de presentar el medio circundante como algo acorde con el ideal conducían al alejamiento de la verdad, a la tergiversación de la vida y a la falsedad artística. Esa fue la tragedia de numerosos artistas de otros tiempos. En este sentido es harto significativo el ejemplo de Gógol. ¡Qué diferencia tan asombrosa, por sus valores ideológicos y artísticos, la existente entre la primera y la segunda partes de *Almas Muertas*! La primera, en la que el autor expresaba una gran verdad respecto al mundo señorial y burocrático de su tiempo no contenía un solo personaje positivo. La segunda, en la que Gógol se propuso presentar terratenientes como personajes positivos, constituía un falseamiento de la verdad histórica, y por ello resultó artísticamente falsa.

La revolución socialista eliminó esta tragedia del viejo arte y el antagonismo entre el ideal y la vida real. El artista del realismo socialista se inspira en ideales realizables, y que, verdaderamente, se realizan en el desarrollo de la sociedad socialista. De ahí que el artista, al representar la verdad de la vida, representa, al mismo tiempo, su belleza y viceversa: al afirmar su ideal, expresa, natural y libremente, la verdad de la vida. En la sociedad socialista se hace otra la relación estética del arte con la vida: la realidad

socialista, en su desarrollo revolucionario, se reafirma como la más plena expresión de lo bello.

Uno de los principios creadores más importantes en el arte del realismo socialista consiste en que las masas trabajadoras, que llevaron a cabo la revolución y que han emprendido la construcción de un nuevo régimen social, se convierten en objeto principal de representación. Esto no significa, naturalmente, que siempre y en toda producción artística hayan de representarse directamente las transformaciones revolucionarias. El conjunto de temas y de objetos susceptibles de representación en el arte son tan ilimitados como la propia vida. Existen en el arte socialista grandiosos cuadros épicos y minúsculas poesías líricas, obras de alcance trágico y comedias divertidas, poderosas e inspiradas sinfonías y coplillas intrascendentes. Parafraseando las conocidas palabras de Voltaire: "Todos los géneros son buenos, salvo los aburridos", podríamos afirmar que todos los temas son buenos y que es lícita la representación de cualquier fenómeno si en el carácter de su plasmación se expresan con acierto los rasgos del hombre nuevo y se refleja profundamente la vida del pueblo. El arte del realismo socialista constituye, ante todo, una crónica artística de una intensa vida histórica, de los hechos y de la lucha de las masas revolucionarias del pueblo, una biografía artística de las masas. El método del realismo socialista ha hecho que, por primera vez en la historia del arte, el pueblo aparezca no sólo como fuerza destructora, sino también como elemento constructor, como principal motor del progreso social.

El método del realismo socialista trata el tema del trabajo en concordancia con lo expresado más arriba. En el arte del realismo crítico, el trabajo aparece como algo hostil al hombre, a sus intereses y aspiraciones, a su afán de belleza. El arte soviético muestra el trabajo como la principal esfera de actividad del ser humano, como la fuerza que estimula sus posibilidades creadoras y como un factor que ejerce influencia decisiva en la formación del carácter del hombre. El arte soviético exalta el papel creador y ennoblecedor del trabajo, presentándolo como la expresión perfecta de lo bello de la existencia. Esta era, precisamente, la idea

de Gorki cuando dijo que la esencia del método del realismo socialista podía compendiarse en las palabras de Engels: "Ser es hacer".

Los estetas revisionistas, haciendo caso omiso de las diferencias cualitativas existentes entre el realismo crítico y el socialista, sostienen que el realismo, sean cuales fueren las circunstancias, tiene como misión fundamental la de denunciar y criticar la realidad. Esta idea expresa una de las versiones más difundidas y preferidas, aunque profundamente erróneas, acerca de la misión del arte: la literatura fue siempre crítica, por su propia índole, y seguirá siéndolo; la misión del arte consiste en denunciar las manchas "oscuras" de la nueva sociedad; en el ámbito del arte, el pesimismo es más importante que el optimismo, el cual, por supuesto, es "oficial", etcétera. ¡Qué antihistorismo tan desesperanzado! No se quiere comprender que el realismo, como tal, en estado puro, no existe, y se hacen extensivos mecánicamente los rasgos del arte viejo al arte de la sociedad socialista. El arte socialista jamás renunció a criticar nuestros defectos, pero su *pathos* ha sido y será siempre la afirmación y la glorificación de la vida nueva, de los ideales socialistas, de la moral comunista. El método del realismo socialista requiere que se expresen en toda su plenitud los sentimientos —ya sean de alegría o de tristeza—, pero el arte socialista ha sido y será siempre afirmador de la vida, optimista, porque la propia sociedad socialista está llena de una fe inextinguible en la vida y en su porvenir.

Al fundamentar el papel rector del ideal positivo en el arte del realismo socialista, la Estética marxista no sólo reconoce la legitimidad del principio crítico, sino incluso su necesidad. Ahora bien, este principio reviste, dentro del arte socialista, un carácter profundamente distinto, ocupa un lugar secundario y contribuye al desarrollo de los valores positivos de la vida.

El nuevo tipo de relaciones del arte con la realidad en la época socialista da lugar al surgimiento de rasgos cualitativamente nuevos en el método realista. Pero sería equivocado dogmatizar dichos rasgos y convertirlos en un canon estético inmutable. El arte del realismo socialista no se crea

por receta: es, ante todo, una rica experiencia de creación, de la cual nos ofrece una cumplida idea el conjunto de las mejores obras de quienes trabajan en los más diversos géneros del arte socialista. El realismo socialista son libros, obras teatrales, películas, cuadros, esculturas, óperas, sinfonías que han inmortalizado a los hombres y a la época de la grandiosa transformación revolucionaria y han constituido una colosal aportación a la cultura artística mundial.

Los adversarios del realismo socialista ven el punto vulnerable del mismo en que, al decir de ellos, el realismo socialista unifica la creación, ahoga la individualidad del artista y lleva a la uniformidad del arte. Semejante infundio tiene su mejor refutación en los hechos. Basta contrastar la obra de representantes tan notables del realismo socialista en la literatura soviética como A. Tolstói y A. Fadéiev, M. Shólojov y K. Fedin, I. Ehrenburg y F. Gladkov, A. Tvardovski, K. Símonov, L. Martínov y muchos otros para comprobar cómo estos escritores se diferencian entre sí por su irrepetible individualidad y por la factura propia de su creación.

¿Qué hay de común, desde el punto de vista del estilo, del género, y, en ocasiones, del objeto inspirador, entre *Tinieblas y amanecer* y *La derrota,* entre *Campos roturados* y *Un verano extraordinario,* entre *La tempestad* y *Cemento,* y así sucesivamente? En otros aspectos del arte soviético observamos una situación análoga. El gran Stanislavski y, a su lado, Nemiróvich-Dánchenko, Meyerhold y Taírov, V. Kachálov y A. Ostúzhev, B. Schukin y N. Jmeliov, M. Kédrov y N. Ojlópkov, Y. Zavadski, R. Símonov y G. Tovstonógov, en el teatro; S. Guerásimov y B. Yóganson, M. Sarián y P. Korin, K. Yuon y A. Plástov, S. Konénkov y V. Mújina, en las artes plásticas; S. Prokófiev y B. Asáfiev, D. Shostakóvich y D. Kabalevski, T. Jrénnikov y A. Jachaturián, en la música: ¡Qué multitud de artistas de talento, tan brillantes y tan diferentes el uno del otro!

Esta diversidad ha vuelto a manifestarse de un modo nuevo en la obra de las generaciones más jóvenes de artistas soviéticos. Los nombres de Ch. Aitmátov, de V. Bíkov y de S. Zalíguin en la prosa; los de S. Narovchátov, M. Lukonin,

A. Voznesenski y E. Evtushenko en la poesía; los de O. Efrémov, A. Efrós e Y. Lubímov en el teatro; los de G. Chujrái, M. Jutsíev y L. Kulidzhánov en el cine, son un brillantísimo testimonio de la asombrosa riqueza de individualidades creadoras excepcionales existentes en la URSS. Cada una de ellas posee su propia visión del mundo, su fuente de inspiración artística, su lirismo, su estilo y su modo de hacer, pero todas las une la comunidad del método artístico, que es una comunidad ideológica. Aunque distintos como artistas, son, en esencia, correligionarios en el arte. El reconocimiento que el público otorga a estos artistas, tan diferentes el uno del otro, testimonia que el arte del realismo socialista produce un profundo placer estético no sólo por su verídico reflejo de la vida, altamente artístico, sino también por su diversidad y policromía. El realismo socialista constituye un método de creación, no un estilo artístico único con medios descriptivos y expresivos constantes, obligatorios para cada artista.

El realismo socialista no es un dogma muerto, sino un método creador, vivo y en desarrollo. Su avance y su perfeccionamiento están orgánicamente vinculados a la evolución de la propia sociedad, a las grandiosas transformaciones de la vida que el pueblo realiza. Por otra parte, este método no sólo fecunda la creación artística, sino que, además, se enriquece él mismo con la experiencia del arte.

Son muy aleccionadoras las discusiones teóricas, durante las cuales se matizan y puntualizan diversos aspectos del método creador del arte socialista. En los últimos años, en algunos trabajos de crítica literaria se ha expresado la idea de que es conveniente delimitar los conceptos de "arte soviético", "arte socialista" y "arte del realismo socialista". Se arguye que el arte socialista es más amplio que el realismo socialista, puesto que abarca algunos fenómenos artísticos que se distinguen por su tendencia socialista, pero que no se han creado sobre la base de la aprehensión realista de la vida, sino, pongamos por caso, sobre la base de la aprehensión romántica. De ahí que el arte socialista pueda incluir en su seno corrientes similares por su esencia filosófica, pero diferentes por su método, como el realismo socialista y el

romanticismo socialista. Cabe aceptar que la diversidad ideológico-artística de la literatura y del arte durante los primeros años de la época soviética no quedara totalmente inserta en el concepto de "realismo socialista". En los años veinte había en el País de los Soviets no pocos artistas que se adhirieron con toda el alma a la revolución y que se incorporaron a la ideología socialista con más emoción que conciencia. Sus obras aparecían saturadas de democratismo, se distinguían por sus búsquedas humanistas y marcaban el avance hacia el realismo socialista. Pero nos parece imposible aceptar que, en principio, pueda existir en una sociedad socialista desarrollada, un arte que, siendo socialista por su contenido ideológico, no sea realista por su método. El artista que se guía consecuentemente por la ideología socialista infiere sus ideales estéticos de la propia realidad, los hace concordar con ella, y su método de creación es lógicamente realista. La diversidad de estilos o de géneros en el arte soviético no habla de la existencia de diversos métodos de creación en su seno, sino, por el contrario, de la riqueza estética que se encierra en la naturaleza del realismo socialista. En efecto, a lo largo del último decenio, el arte socialista se ha enriquecido, con una serie de valiosas obras creadas en la Unión Soviética y en otros países socialistas, y también con obras de los artistas progresivos del mundo capitalista. Basta citar producciones de escritores soviéticos como la trilogía de K. Símonov sobre la Gran Guerra Patria o las novelas de Ch. Aitmátov *¡Adiós, Gulsari!* y *La nave blanca* para hacer patente que la práctica artística contemporánea añade nuevo contenido histórico concreto a los principios de creación del realismo socialista, tanto en lo que concierne al estilo como al género, y, lo que reviste mayor importancia, demuestra que, basándose en tales principios, los artistas soviéticos penetran con profundidad cada vez mayor en los acontecimientos históricos actuales. El hecho de que Aitmátov, en *La nave blanca,* utilice, para construir el modelo artístico de los fenómenos reales reproducidos por él, principios distintos a los de la trilogía de Símonov, no puede inducirnos a enmarcar a estos dos escritores en corrientes y métodos artísticos distintos. En la obra de artistas diferentes

repercute de manera diversa la preferencia por tales o cuales medios de expresión, y se hace notar como rasgo predominante la entonación "más prosaica" o "más poética" (o romántica, si se quiere) en la percepción y en la plasmación de la vida, así como el predominio del interés por un determinado tipo de fenómenos de la existencia, pero nada de ello habla de la "limitación" del realismo socialista; por el contrario, demuestra la excepcional amplitud de sus posibilidades estético-ideológicas.

2. El realismo socialista

El arte del realismo socialista comenzó a formarse en una época crucial, en la época del derrumbamiento de la vieja sociedad capitalista, la del imperialismo y de las revoluciones proletarias. Después de alcanzar, por primera vez, un desarrollo bastante completo bajo el régimen soviético, el realismo socialista se convirtió en expresión artística de la cultura socialista.

A. Lunacharski decía que en la persona de Gorki —fundador del arte del realismo socialista— la clase obrera adquirió conciencia de sí misma artísticamente, de igual manera que en la obra de Marx, Engels y Lenin adquirió conciencia de sí misma política y filosóficamente. En su valoración de las creaciones de Gorki, Lunacharski reveló, en esencia, la naturaleza social del realismo socialista, en el que vio una expresión de la toma de conciencia artística de la clase obrera y de las masas trabajadoras agrupadas en torno a ella.

Las premisas históricas del realismo socialista se encontraban ya en los profundos procesos de la vida político-social de la segunda mitad del siglo XIX y de comienzos del XX. El nacimiento del realismo socialista tuvo lugar en una época en que se agravaron las contradicciones sociales, cuando ya se había configurado la honda crisis de la sociedad capitalista y de su cultura. El desarrollo inicial del realismo socialista coincidió con el ascenso de la lucha de clases del proletariado y de los pueblos oprimidos de los países coloniales por su emancipación del yugo económico y social y

por su independencia nacional, así como con el incremento de la conciencia socialista de los trabajadores. La aparición del nuevo método creador fue condicionada, asimismo, por las leyes del desarrollo del propio arte, muy necesitado, en aquellas circunstancias históricas, de los principios artísticos pertinentes para representar la nueva realidad y los nuevos hombres.

Las fuentes del arte proletario pueden descubrirse ya en el siglo XIX: la poesía revolucionaria de los chartistas, los versos de Herwegh y de Weerth, la creación poética del autor de *La Internacional,* Eugène Pottier, las canciones revolucionarias rusas, etcétera. La lucha revolucionaria de la clase obrera encontró su reflejo en la literatura inglesa, en la francesa, en la alemana y en la rusa del siglo XIX. Mas, pese a la relación de determinadas creaciones artísticas con el movimiento proletario, aquéllas no representaban todavía una nueva tendencia artística. Eran tan sólo el embrión del realismo socialista.

Este, como nueva etapa del arte realista, surgió en Rusia a comienzos del siglo XX, circunstancia que se explica, en primer término, porque en aquella época el centro del movimiento revolucionario mundial se había desplazado a Rusia, y la clase obrera de este país, al encontrarse en la vanguardia de la lucha del proletariado internacional, creó las premisas sociales e ideológicas más propicias para el desarrollo del arte socialista.

El enorme temple revolucionario del proletariado ruso, la existencia de un partido de vanguardia, marxista-leninista, el aislamiento político de la burguesía rusa, que se apoyaba en la autocracia y buscaba protección en ella, todo en su conjunto contribuyó al nacimiento de una nueva ideología artística, a la formación de un arte nuevo: el del realismo socialista.

En el surgimiento de este arte desempeñaron un papel destacado las tradiciones progresistas de la cultura artística rusa y las ideas liberadoras y revolucionarias del arte ruso y del arte clásico universal. Todos los rasgos fundamentales del realismo del siglo pasado: su ímpetu social, su humanismo, su democratismo y su poderoso afán de poner al des-

nudo las relaciones sociales en un régimen de explotación, contribuyeron también al nacimiento del realismo socialista.

Dentro de la literatura rusa, el método artístico del realismo socialista comenzó a formarse durante el período en que se preparó y realizó la primera revolución rusa. *El canto del halcón* y *El canto del albatros* de Gorki, su obra teatral *Pequeños burgueses,* (con la figura del maquinista Nil, prototipo del hombre en el que germina la conciencia revolucionaria) y su novela *La madre,* tan elogiada por V. I. Lenin, constituyeron las primeras obras del arte del realismo socialista. Mas también en las creaciones artísticas de Mayakovski, de Demián Biedni, de Serafimóvich y de algunos otros escritores proletarios se insinúa ya el nuevo método artístico. Este tuvo su iniciación en las bellas letras, pues en otros aspectos del arte sólo comenzó a formarse durante la época soviética, si bien las premisas de su nacimiento se crearon ya antes de la revolución. Entre las premisas artísticas a que nos referimos pueden citarse las canciones revolucionarias en el ámbito de la música; y en el de la pintura, las obras de Kasatkin, de Arjípov y de A. Ivanov, hombres fieles a los principios ideológicos de la Asociación de Exposiciones Ambulantes, quienes trazaron, con su arte, nuevas sendas que conducían al realismo socialista.

Después de la revolución de octubre de 1917, ya en los años veinte, el realismo socialista progresa impetuosamente y se afirma en la literatura y en el arte soviéticos. Como resultado de una pugna de numerosas corrientes y grupos artísticos, se afirma sin lugar a dudas la línea del arte realista. El nuevo realismo soviético se inspira en las ideas del espíritu del partido y de lo popular en el arte.

Nikolái Tíjonov declaró en la sesión plenaria de la dirección de la Unión de Escritores Soviéticos, celebrada en enero de 1965: "El realismo socialista no es una elucubración o un precepto de nadie: lo hemos dado a luz entre todos, y cada uno de nosotros en particular; es carne viva de nuestros afanes y de nuestros logros ideológicos y artísticos a lo largo de más de medio siglo".

El término "realismo socialista" apareció en las publicaciones a comienzos de la década del treinta. No obstante,

es evidente que el nuevo arte y su método creador surgieron mucho antes de que en nuestra crítica de arte se emplease en gran escala aquel concepto teórico. No olvidemos que antes de 1932 habían visto ya la luz las obras de Máximo Gorki, fundador del realismo socialista; había resonado la potente voz poética de Vladímir Mayakovski; había progresado la nueva literatura soviética y se había consolidado el realismo socialista en las artes plásticas. Antes de 1932 representó el Teatro de Arte de Moscú, *El tren blindado 14-69*, de Vsévolod Ivanov; el Teatro Maly, *Liubov Yarovaya*, de K. Treniov; el Teatro Vajtángov, *La ruptura*, de B. Lavreniov; El teatro de sindicatos de Moscú, *Tempestad*, de B. Bill-Bielotserkovski; y el Teatro Meyerhold, *El último y decisivo*, de V. Vishnevski, espectáculos que constituyeron un hito notable y significativo en el camino de la formación del arte del realismo socialista en el teatro. Y antes de 1932 se exhibieron ya las películas triunfales de Eisenstéin y de Pudovkin.

Es oportuno recordar que la crítica de arte soviética buscó durante los años veinte un término que definiese los rasgos característicos del nuevo arte. No fue, ni mucho menos, una labor ociosa, ya que el joven arte soviético entonces en proceso de formación ya no encajaba en el marco de ninguna de las tendencias anteriores. Además de los críticos de arte, se ocuparon del asunto los grandes artistas. Alexéi Tolstói propuso dar al nuevo arte el nombre de "realismo monumental". Pero esta denominación, igual que la variante "realismo heroico", no prendió y fue desechada por constituir una restricción y un empobrecimiento del concepto del arte. Hubo críticos que sugirieron definir el arte soviético como "realismo proletario", término que apareció por analogía con los conceptos "arte proletario" y "cultura proletaria", muy difundidos en la década del veinte, pero ya en la del treinta, el pensamiento social de la URSS fue relegando a segundo plano conceptos como "cultura proletaria", "ideología proletaria", etcétera, y reemplazándolos por "cultura socialista" e "ideología socialista", que reflejaban la esencia de los progresos operados en la vida espiritual de la sociedad soviética a raíz de la victoria del régimen

socialista. En la Estética soviética arraigó, por ley natural, el concepto de "realismo socialista", generalización teórica que expresaba científicamente las peculiaridades substanciales del arte soviético, y que era más amplia y de mayor contenido que el término "realismo proletario", usado en la década del veinte por el pensamiento crítico y caído poco a poco en desuso. La Estética soviética llegó a esta generalización en virtud de una larga observación del desarrollo del arte y de la propia teoría estética.

No podemos estudiar la génesis del concepto "realismo socialista" al margen del conjunto de problemas teóricos que se planteaban ante la Estética y la crítica de arte soviéticas en los años veinte y treinta. El estudio de las etapas fundamentales del pensamiento estético en la URSS pone de manifiesto la total inconsistencia de los "sovietólogos" burgueses y de los revisionistas, que pretenden contraponer artificiosamente unas etapas a otras.

Durante la década del veinte, el pensamiento estético soviético se desarrolló en pugna con el antihistoricismo de las concepciones culturológicas burguesas, de las ideas formalistas y de la teoría sociológica vulgar del determinismo automático en la esfera del arte. La tendencia sociológica vulgar, por su sectario esquematismo, tropezó con resistencia desde los años subsiguientes a la revolución de Octubre de 1917, tanto en la política cultural del Estado soviético como en el terreno de la teoría. A fines de la década del veinte, la sociología "académica" del arte entró en punto muerto. Sus concepciones estaban cada día en mayor contradicción con los procesos objetivos de consolidación ideológica y creadora que iban operándose en el arte soviético.

Sin embargo, las bases filosófico-metodológicas de las concepciones sociológicas vulgares en el arte no fueron puestas suficientemente al desnudo durante aquel decenio. Esta obra se realizó tan sólo en los años treinta, cuando la Estética soviética comenzó a apoyarse con más solidez en los principios de la teoría leninista del reflejo y a aprender más profundamente la esencia y la significación de la etapa leninista en el desarrollo de la Estética marxista. Ello determinó, en la década del treinta, una crítica más amplia y

documentada del sociologismo vulgar y, además, una investigación más positiva de los problemas esenciales de la Estética y de la teoría del arte.

A lo largo de los años treinta se llevó a cabo un enorme trabajo de recopilación y ordenamiento de la herencia estética de los clásicos del marxismo, de suerte que sus juicios y manifestaciones generales respecto al arte quedaron recogidos en un armónico sistema integral de criterios estéticos. La asimilación de la herencia estética de los clásicos del marxismo-leninismo se conjugó entonces con la formación de posiciones estético-sociales en problemas tan básicos como el valor de la herencia clásica para la cultura socialista, la esencia del realismo, el carácter del arte, etcétera. El legado estético de los clásicos del marxismo ejerció enorme influencia en la formación de los procesos artísticos actuales y en su investigación teórica.

Naturalmente, fue entonces cuando se encontraron las soluciones teóricas que han enriquecido la comprensión de la esencia innovadora del método creador del arte soviético. El propio planteamiento de este problema constituía una novedad en la Estética de la URSS. La cuestión hubo de plantearse al abordar el problema de "la concepción del mundo y la obra creadora", al meditar sobre la esencia y la actividad social del arte. Precisamente entonces se pusieron sobre el tapete cuestiones incomprensibles para la Estética de los años veinte, tan importantes como el criterio objetivo de lo artístico, la causa de la inmarcesibilidad de las obras del arte clásico, el valor humano universal de este arte, etcétera. Los nuevos aspectos del pensamiento teórico aparecían vinculados a la comprensión de la creación artística como un conjunto integral y como un conocimiento por imágenes.

Durante los años treinta adquirió una significación extraordinaria el problema de la unidad de los criterios históricos y estéticos en la valoración y en el análisis de las obras. La Estética soviética, basándose en los principios del historicismo marxista, superó el empirismo positivista y demostró la unidad orgánica de la veracidad y el espíritu de partido en la creación artística. Ello contribuyó a que se compren-

diera el carácter dialéctico de la interacción entre las circunstancias sociales y el dinamismo de los caracteres humanos, y a que se viera lo históricamente concreto como una de las principales exigencias de la Estética del realismo socialista. A la afirmación del principio del historicismo iba vinculada la solución del problema de la dialéctica de lo relativo y de lo absoluto en el arte. El pensamiento estético de los años treinta no se limitó a criticar a fondo el relativismo sociológico vulgar, sino que reveló también las contradicciones históricas del progreso cultural y estudió con suma originalidad un problema tan actual en nuestros días como el de la cultura de *élite* y de masas.

La explicación de la unidad vital de los principios del historicismo, del carácter popular y del realismo constituye una substancial conquista de la investigación artística de la década del treinta. Partiendo de semejante concepción se investigó el problema del ideal estético.

Sobre la base del historicismo marxista se elaboró en los años treinta el problema del humanismo revolucionario y se reveló la esencia y el valor de las tradiciones progresivas y humanistas para la época actual. Con tal motivo se plantearon en aquellos años cuestiones relacionadas con la elucidación del lugar del hombre en la interpretación artística de la realidad, con la relación del individuo y la masa, el destino del hombre y el del pueblo.

Resulta, pues, evidente que la fundamentación teórica del realismo socialista fue obra de largas investigaciones del pensamiento estético soviético y de la crítica artística y literaria.

El arte innovador del realismo socialista amplió los horizontes de la creación artística. Por primera vez, empezó a tratar temas suscitados por la nueva realidad socialista, creó un nuevo tipo de héroe artístico que expresa los rasgos de un personaje real de la propia vida, desconocido hasta entonces en la historia, el constructor del socialismo, y planteó nuevos problemas ideológicos y de creación.

El espíritu innovador es inseparable de las tradiciones. Según dijo el eminente poeta soviético S. Marshak, el espíritu innovador sin tradiciones viene a ser como el minutero

sin horario. En el arte del realismo socialista, la inseparabilidad de las tradiciones y del espíritu innovador se pone de manifiesto ya en la propia denominación: realismo equivale a tradición viva, que vincula el método del arte socialista a las realizaciones más valiosas logradas mediante la labor artística de la humanidad; y socialista equivale a enriquecimiento del método realista con la ideología socialista, con rasgos nuevos engendrados por la vida de la nueva sociedad.

Las tradiciones no son dogmas muertos. Decía Leonardo da Vinci que cuando un pintor no tiene otra inspiración que la pintura ya creada, su arte tiende a decaer. Este es un pensamiento muy profundo. En un arte auténtico la fidelidad a la tradición siempre va acompañada de espíritu innovador. Si se produce una ruptura entre ambos, el arte cede su puesto al epigonismo, a la imitación, a la artesanía. Aparecen entonces obras en las que se emplean con celosa minuciosidad los procedimientos del arte clásico, pero se percibe muy débilmente el latido de la vida actual. Lenin escribió que no se debe conservar una herencia como el archivero guarda un viejo legajo. Lo mismo puede decirse del arte. No puede canonizarse la tradición; hay que desarrollarla y enriquecerla con la nueva experiencia. Pero si es inadmisible separar las tradiciones del espíritu innovador, lo es asimismo contraponer el espíritu innovador a las tradiciones.

Abjurar de las tradiciones del realismo equivale a convertir la innovación en una búsqueda formal. La pseudoinnovación no es menos ajena al progreso artístico que el tradicionalismo muerto.

Ha sido precisamente la falsa concepción del espíritu innovador y su ruptura con las tradiciones lo que ha dado lugar a la difundida teoría del estilo único contemporáneo, según la cual todo el arte del siglo XX se caracteriza por rasgos estilísticos idénticos, independientemente de la tendencia ideológica del arte, de los fines sociales a que aspire, de la concepción del mundo y de la naturaleza del método de creación a que se atenga el artista. En la mayoría de los casos se consideran como rasgos de este estilo contemporáneo la expresión, el laconismo y la convencionalidad. Por

supuesto, nada tienen de malo semejantes rasgos estilísticos. Mas los partidarios de la teoría del estilo contemporáneo consideran estos medios de expresión como los rasgos más modernos y universales de todo arte, con independencia de su contenido. De tal modo, el estilo se convierte en una categoría puramente formal, cuando, en realidad, es un fenómeno de contenido: no constituye un simple conjunto de medios representativos estables, sino un producto de las necesidades de expresión del contenido. Los rasgos expuestos más arriba, que se consideran como los más típicos del estilo contemporáneo, no suelen inferirse de las nuevas tareas sociales del arte ni de un contenido artístico engendrado por la realidad social de diversos países y formaciones, sino de una premisa falsa: la conquista del espacio, la cibernética, la energía atómica, en una palabra, el progreso técnico ejerce una influencia decisiva sobre el pensamiento artístico. En estas representaciones del arte le extirpan su esencia social, su orientación política, su contenido ideológico. Evidentemente, el progreso técnico influye de manera colosal en toda la vida del hombre de hoy, mas no por ello hemos de olvidar que la técnica es neutral en el plano ideológico. La auténtica innovación artística no se debe a la naturaleza del progreso técnico, sino al contenido social de la época, a la ideología social. La teoría del estilo único contemporáneo lleva a contraponer el arte del siglo XX al realismo crítico del XIX, a desentenderse prácticamente de las tradiciones realistas del arte.

El arte del realismo socialista es patrimonio de numerosas naciones socialistas de diversos países. En él se conjuga la unidad ideológica propia de toda la cultura artística de la sociedad socialista con la peculiaridad nacional del arte de cada pueblo. En la conocida definición de la cultura soviética como socialista por su contenido y nacional por su forma se ponen de manifiesto los rasgos esenciales del arte de la URSS. El contenido socialista de la cultura soviética está determinado por unas bases económicas, políticas e ideológicas de la sociedad que son comunes a todas las naciones integrantes del País de los Soviets. En los principios del realismo socialista se refleja la comunidad ideológica y

creadora de toda la cultura artística del país. Pero el arte soviético, lo mismo que la cultura en su totalidad, siendo único por su contenido ideológico, se manifiesta en formas nacionales concretas, correspondientes al idioma, a la vida, a las costumbres, a la conformación psíquica y a las tradiciones artísticas de cada nación socialista. Estas tesis, reflejo de la esencia de la nueva cultura espiritual, son válidas para todos los países socialistas.

Las distintas culturas artísticas nacionales forman el arte único, internacional, de la sociedad socialista. El internacionalismo de la cultura artística socialista combate en igual medida el menosprecio cosmopolita de las tradiciones nacionales que la idealización nacionalista de las tradiciones caducas y de fenómenos arcaicos. Las culturas artísticas nacionales adquieren un valor universal humano cuando rebasan los límites de la estrecha esfera nacional y llegan a tener una significación mundial.

Entre los problemas que son objeto de una empeñada lucha ideológica en la actualidad figura el de la cultura nacional.

Las concepciones reaccionarias de la cultura artística nacional están orgánicamente ligadas a la ideología nacionalista de los círculos imperialistas de la burguesía contemporánea y a sus concepciones de la cultura en conjunto. Es de notar que las actuales concepciones difieren cualitativamente de las representaciones burguesas de un período anterior relacionadas con la afirmación de la originalidad nacional. Actualmente, en dichas concepciones se conjugan caprichosamente un nacionalismo exacerbado y un desdén cosmopolita por la peculiaridad nacional de la cultura artística.

En las concepciones antimarxistas sobre el arte, se descubren claramente dos tendencias. Consiste la primera en proclamar el exclusivismo nacional de la cultura artística de los países capitalistas avanzados, en idealizar ciertos principios nacionales llegando hasta el chovinismo, en enfocar al modo racista determinadas culturas nacionales y en desdeñar las tradiciones culturales de otras naciones. La segunda tendencia se expresa en la prédica del carácter extranacional o supranacional de la cultura artística, en la renuncia

a la tradición nacional propia, en la peculiar teoría de la "erosión" del terreno nacional para el desarrollo del arte. Esta última tendencia aparece vinculada, en cierta medida, a la falsa idea de que el progreso social, en la época de la revolución técnico-científica, rompe todas las fronteras nacionales. Existe entre esas tendencias cierta contradicción que, sin embargo, no es absoluta. En última instancia, las dos abogan por una misma ideología nacionalista, aunque lo hagan en distinta forma.

Una de las peculiaridades características de las concepciones artísticas difundidas en Occidente es el centrismo europeo-norteamericano en el plano de los principios. Y no se trata simplemente de que dichas concepciones no reflejen la experiencia artística de otros países y continentes. El estudio del arte asiático, africano y latinoamericano ha pasado a ser un factor importante para la evolución de las investigaciones de arte contemporáneas. Sin embargo, y en concordancia con las ideas imperantes en las publicaciones burguesas, al arte de los pueblos de dichos continentes, salvo raras excepciones (Japón, India, China), no se le otorga el rango de nacional, ya que la conciencia nacional de aquellos pueblos "aún no se ha formado", sino más bien el de tribal. Al mismo tiempo, la utilización de las tradiciones artísticas de dichos pueblos va acompañada de salvedades como la de que la cultura artística de los países subdesarrollados aún deberá elevarse hasta el nivel del arte occidental moderno.

Es muy profunda la relación existente entre la actitud nihilista hacia las tradiciones nacionales en el ámbito de la cultura artística y la de las diversas corrientes del arte modernista. Al despojar el arte de su raigambre nacional, los teóricos del modernismo postulan la concepción de una nueva civilización artística que constituya una variante peculiar de renuncia a lo nacional. Lo nacional se interpreta como tradicionalista, y lo extranacional como actual; y en este sentido, el modernismo, en opinión de sus adictos, se contrapone al realismo precisamente como arte contemporáneo, a diferencia del arte tradicional. En virtud de ello, la lucha entre el realismo y el modernismo tiene un aspecto importantísimo, que se centra en la solución, diametralmen-

te opuesta, del problema de lo tradicional y lo moderno, de lo nacional y de lo humano universal (internacional).

El defecto metodológico capital de tales concepciones reside en la falta de un enfoque histórico del problema de la cultura nacional. A causa de esto el principio nacional se ve como algo independiente, al margen de sus vínculos con la estructura clasista de la sociedad y de la interpretación históricamente correcta del carácter de los movimientos de liberación actuales. Por otra parte, su antihistoricismo de principio se refleja también en conceptos toscamente apologéticos, en los que la posición clasista de sus autores aparece totalmente al desnudo.

* * *

El triunfo del leninismo en toda la vida ideológica de los países socialistas abre amplios horizontes a la creación artística y conduce a un nuevo auge del arte socialista, parte inseparable de una cultura en formación, la cultura de la sociedad socialista desarrollada, de la sociedad comunista.

Al tiempo que eliminamos los defectos de que ha adolecido el arte socialista en el pasado y rechazamos el dogmatismo y la falta de reflexión en la teoría del arte, sostenemos una lucha enérgica contra la crítica revisionista del realismo socialista. Los revisionistas especulan con algunos rasgos negativos que se dieron en el arte socialista, utilizan la crítica del dogmatismo no con objeto de afirmar los principios positivos en el arte, sino para socavar los fundamentos básicos de la Estética marxista-leninista y desacreditar el realismo socialista.

El revisionismo contemporáneo en la Estética representa un conjunto de ideas antimarxistas sobre la literatura y el arte, sobre la naturaleza de la creación artística y sobre el lugar del arte en la vida de la sociedad. El análisis y la crítica de las concepciones estéticas de los revisionistas presuponen la observación obligada de, al menos, dos exigencias. En primer término, conviene tener en cuenta que el revisionismo en la Estética es inseparable del revisionismo en la filosofía y en la política; mas aún: constituye un fruto directo e inmediato suyo, y debe considerársele como parte

te opuesta, del problema de lo tradicional y lo moderno, de lo nacional y de lo humano universal (internacional).

El defecto metodológico capital de tales concepciones reside en la falta de un enfoque histórico del problema de la cultura nacional. A causa de esto el principio nacional se ve como algo independiente, al margen de sus vínculos con la estructura clasista de la sociedad y de la interpretación históricamente correcta del carácter de los movimientos de liberación actuales. Por otra parte, su antihistoricismo de principio se refleja también en conceptos toscamente apologéticos, en los que la posición clasista de sus autores aparece totalmente al desnudo.

* * *

El triunfo del leninismo en toda la vida ideológica de los países socialistas abre amplios horizontes a la creación artística y conduce a un nuevo auge del arte socialista, parte inseparable de una cultura en formación, la cultura de la sociedad socialista desarrollada, de la sociedad comunista.

Al tiempo que eliminamos los defectos de que ha adolecido el arte socialista en el pasado y rechazamos el dogmatismo y la falta de reflexión en la teoría del arte, sostenemos una lucha enérgica contra la crítica revisionista del realismo socialista. Los revisionistas especulan con algunos rasgos negativos que se dieron en el arte socialista, utilizan la crítica del dogmatismo no con objeto de afirmar los principios positivos en el arte, sino para socavar los fundamentos básicos de la Estética marxista-leninista y desacreditar el realismo socialista.

El revisionismo contemporáneo en la Estética representa un conjunto de ideas antimarxistas sobre la literatura y el arte, sobre la naturaleza de la creación artística y sobre el lugar del arte en la vida de la sociedad. El análisis y la crítica de las concepciones estéticas de los revisionistas presuponen la observación obligada de, al menos, dos exigencias. En primer término, conviene tener en cuenta que el revisionismo en la Estética es inseparable del revisionismo en la filosofía y en la política; mas aún: constituye un fruto directo e inmediato suyo, y debe considerársele como parte

integrante e inalienable de la apostasía social en su conjunto. En segundo lugar, es de suma importancia tener en cuenta que, al modo del rey del cuento de Andersen, resulta que los revisionistas modernos están en esencia "desnudos", a despecho de su pretenciosa fraseología, y sus concepciones no significan otra cosa que una capitulación ante la ideología burguesa y la Estética burguesa, de la cual son verdaderos epígonos. La correlación entre las concepciones estéticas revisionistas y el revisionismo filosófico y político es compleja y no unívoca: en unos casos, dichas concepciones aparecen como consecuencia de la apostasía política e ideológica; en otros casos conducen a ella; pero, por regla general, se condicionan mutuamente, y la abjuración ideológica y política respecto al marxismo va acompañada del revisionismo en la Estética, de igual manera que este último se convierte en parte orgánica del revisionismo ideológico y político en la acepción más amplia de la palabra.

La aparición de un fenómeno tan específico como el revisionismo en la Estética se debe tanto a la agudización de la lucha ideológica, que abarca todas las esferas de la vida espiritual de la sociedad, como al creciente papel de la literatura y del arte en este proceso. En mayor medida que algunas otras formas de la conciencia social, la literatura y el arte se hallan directamente unidos al problema del hombre, que se ha convertido en uno de los principales dentro de la pugna ideológica de nuestra época. Por esta razón, la Estética ha pasado a ser realmente un peculiar papel de tornasol que revela no sólo las posiciones artísticas, sino incluso las ideológicas y políticas de determinados autores y de corrientes enteras. El revisionismo en la Estética se expresa en la renuncia a las ideas fundamentales de la doctrina marxista-leninista sobre el arte, a los principios de la Estética del realismo socialista. En el fondo, el revisionismo de nuestros días abjura del realismo, glorifica el antirrealismo y el arte decadente y apoya los infundios "sovietológicos" dirigidos contra la Estética marxista-leninista y contra el arte del realismo socialista.

El revisionismo en la Estética constituye un fenómeno internacional. Conviene señalar que en los países socialistas

occidentales, donde el revisionismo alcanzó bastante extensión a fines de los años cincuenta y comienzos de la década del sesenta, la situación ha cambiado. Ha crecido la madurez ideológica y política de la intelectualidad, y muchos hombres que habían caído bajo la influencia revisionista no perseveran en sus yerros anteriores. La labor ideológica de los partidos comunistas y obreros ha surtido efecto. Pero en la sociedad capitalista no ha sido superado aún el revisionismo en la Estética; se le han asestado golpes demoledores, y su esencia antimarxista ha sido puesta al desnudo, pero subsiste todavía y representa un serio peligro.

Durante el último decenio, las concepciones revisionistas en el arte tuvieron su expresión más plena y acabada en los trabajos de E. Fischer y de R. Garaudy, ex "marxistas" y ex comunistas, convertidos en peculiares "líderes" del antimarxismo y del antisovietismo en la Estética. Cierto que tanto el uno como el otro continúan denominándose marxistas y hasta han pretendido hacer pasar sus obras como auténtica expresión del desarrollo creador del marxismo; pero en la práctica no son sino epígonos de la Estética burguesa.

La "crítica" revisionista de los fundamentos ideológicos y del método de creación del arte socialista se distingue por su empedernido escolasticismo y por su desmesurado dogmatismo. Nuestros adversarios preguntan demagógicamente: "¿Dónde y en qué obras escribieron Marx, Engels o Lenin que el método de creación de nuestro arte debiera ser el realismo socialista?" Buscan el término "realismo socialista" en los trabajos de nuestros grandes maestros, pero no quieren (o no pueden) ver que el método teórico del realismo socialista se basa en el conjunto de ideas del marxismo-leninismo. Se desentienden de un hecho tan notorio como el de que los principios más importantes del realismo socialista —el historismo del pensamiento artístico, el humanismo socialista, el espíritu de partido, el carácter popular del arte socialista, la unidad de una alta ideología con la maestría artística, la representación verídica de la vida en su desarrollo revolucionario, etcétera— tuvieron su más profunda motivación en las obras de los clásicos del marxismo.

Sostienen los revisionistas y los dogmáticos que los principios del realismo socialista han sido un freno para el arte, y ninguno de ellos repara en que Gorki y Mayakovski, Shólojov y Fadéiev, Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko, Eisenstéin, Pudovkin y Dovzhenko, Becher y Brecht, hombres cuya obra ha enriquecido toda la cultura artística universal, crearon inspirándose en el método del realismo socialista.

Señalémoslo una vez más: combatir el realismo socialista conduce, de hecho, a negar el realismo en su sentido más amplio. Se comienza a considerar el realismo como una etapa "pretérita" del arte, y se le oponen corrientes antirrealistas de todo tipo, a las que se cantan loas y se dedican los más diversos elogios. Se proclama la caducidad del realismo por no concordar con las exigencias de la época y se afirma que, en el mejor de los casos, debe ceder su puesto a un "realismo integral", nuevo, especial, a un "realismo sin fronteras", lo que supone una combinación artificiosa e inconcebible del realismo con el arte antirrealista y, en el fondo, una capitulación ante el modernismo.

Según es notorio, Garaudy y Fischer defienden el concepto del "realismo sin fronteras" arguyendo que la realidad cambiante exige que el arte cambie. Naturalmente, junto a las transformaciones radicales de la realidad misma nacen nuevas tradiciones artísticas, surgen nuevos problemas artísticos y se forman nuevos instrumentos de expresión artística. El realismo tiene una amplitud extraordinaria, pero no es ilimitado, y sus "fronteras" no dependen de las peculiaridades del lenguaje artístico, sino del carácter y del contenido de la aprehensión ideológico-estética de la realidad.

Es muy sintomático que los abanderados del "realismo sin fronteras", que no reconocen limitación alguna al arte modernista de nuestros días, nieguen a la sociedad socialista el derecho a crear un arte acorde con su naturaleza: el arte del realismo socialista. La actitud de Garaudy y de Fischer en el ámbito de la Estética tiene como propósito principal el de rechazar por completo el realismo socialista, denigrar la literatura y el arte de la sociedad socialista e imponer los principios del modernismo a los artistas de los países socialistas y a los artistas progresivos de la sociedad capitalista.

Antonio Gramsci decía que la verdad es siempre revolucionaria. El realismo no determina necesariamente que el artista se incorpore al socialismo, pero la lucha contra el socialismo y contra su ideología conduce inevitablemente a la abjuración del realismo. Es exactamente lo que le ha sucedido a la crítica revisionista del realismo socialista.

Donde se acusa con mayor relieve la esencia antipopular del revisionismo es en su lucha contra el principio leninista del espíritu de partido del arte. Para nosotros, el espíritu de partido es la verdad suprema de la vida, es servir al pueblo. En nuestros días, la profunda penetración en la vida y en su esencia recóndita no puede por menos de conducir, por ley natural, al espíritu de partido comunista. El ilustre escritor comunista francés Louis Aragon expresó magníficamente esta idea: "A quienes me preguntan qué soy ante todo, comunista o escritor, siempre les respondo: "Soy ante todo escritor, y por eso soy comunista". Para mí es ésa la consecuencia lógica de las cosas".

Así razona un artista-ciudadano. El principio artístico y el principio cívico se funden orgánicamente en su obra. En cambio los revisionistas proclaman sin descanso que la claridad de la concepción del mundo y la unidad ideológica no son obligatorias para los artistas del mundo del socialismo, pese a que toda la historia del arte socialista ha demostrado palmariamente que el servicio consciente a los ideales comunistas y al progreso social constituyen la premisa básica del fecundo desarrollo del arte en la sociedad socialista.

¿Hay, empero, algo de original en las afirmaciones de los revisionistas? De ningún modo. Todos sus argumentos proceden del arsenal de las corrientes reaccionarias de la Estética moderna. El "sovietólogo" de la Alemania Occidental Jürgen Rühle, refiriéndose a la obra de Lenin *La organización del partido y la literatura del partido*, la califica de manifiesto de "la esclavización de la literatura por la política", y declara que el espíritu de partido en el arte es "una cadena impuesta por la fuerza a los artistas". Las fantasías acerca del así llamado "dictat del partido" en el arte socialista son el pan de cada día de los libros y artícu-

los de los "marxólogos" reaccionarios que pretenden tergiversar el auténtico sentido y el benéfico efecto de la dirección del partido en el campo de la literatura y del arte en los países socialistas. Salta a la vista la plena coincidencia de la "marxología" con el revisionismo en la lucha contra el arte socialista.

Hasta hace poco, Fischer y Garaudy estructuraban y levantaban sus construcciones estéticas apelando a los clásicos del marxismo-leninismo, cuyos principios —decían— estaban siendo adulterados en la labor cultural de los países socialistas. Ahora, Garaudy y los seguidores de Fischer no sólo se manifiestan contra la política de los partidos comunistas en relación con el arte, sino que someten a una revisión directa las principales tesis formuladas por Marx, Engels y Lenin. Es más: se intenta menoscabar por todos los medios el significado de los clásicos del marxismo-leninismo y de desfigurar su papel. Marek y Fischer, en su libro *Lo que, en verdad, dijo Lenin*, abjuran del legado filosófico del leninismo, contraponen Lenin a Marx y vuelven a la vieja leyenda de que Marx fue, ante todo, un teórico, y Lenin un práctico. Fischer ataca a Lenin como filósofo, y Garaudy le "critica" por la supuesta falta de haber pasado por alto el sentido de las investigaciones artísticas del siglo XX. Ya se ha cerrado el círculo. Comenzaron por "defender" el marxismo-leninismo contra las tergiversaciones dogmáticas; y terminan atacando bochornosamente el marxismo, su teoría y su práctica, su estética y su política.

Ya en 1967, el filósofo marxista alemán Robert Steigerwald, parodiando el título de un conocido libro de Garaudy, calificó el de Fischer *El arte y la coexistencia* como un intento de ampliación ilimitada de las fronteras del marxismo, y dio a la reseña crítica de dicho libro el título de *Un marxismo sin fronteras*. Se explica que lo hiciese. Así como Garaudy "ensanchó" el realismo hasta el punto de confundirlo con el modernismo, Fischer interpretó el marxismo tan libremente que, en realidad, le dio la forma de una ideología burguesa. El proceso de deserción de Fischer y de Garaudy de las ideas básicas de la Estética marxista-leninista, seguido de su rompimiento absoluto con el marxismo-leninismo,

es aleccionador sobremanera. Militantes comunistas en el pasado, no iniciaron su apostasía ideológica rechazando directamente la línea política de sus partidos. Lejos de ello, en la década del sesenta, empezaron ambos por criticar las denominadas estratificaciones dogmáticas, sobre todo en la literatura y en el arte, enfrentándose con la línea de los partidos comunistas principalmente en la esfera de la política artística. Pero la lógica del combate ideológico les llevó, paso a paso, hasta la traición política[5].

Sin interrumpir nuestra lucha contra el revisionismo, hemos de tener en cuenta otro peligro: el representado por el dogmatismo. En el momento actual, la lucha contra el dogmatismo, que ha encontrado su expresión más acabada en las tendencias maoístas, tiene para el movimiento comunista mundial no menos importancia que la lucha contra el revisionismo. Esta tesis concierne a la Estética y al arte en igual medida que a otras esferas de la actividad ideológica. Los maoístas hasta la lucha contra el revisionismo la supeditan a la implantación de sus falsas representaciones, que la vida desecha. Los dogmáticos causan un daño extraordinario a la ciencia estética y a la creación práctica con su torcida interpretación del principio leninista del espíritu de partido en el arte. Sin penetrar en la esencia estética de la creación artística, dividen artificialmente la obra en contenido ideológico-político y forma artística. No consideran lo artístico como la vida de la idea en el arte, sino que lo rebajan hasta el nivel de una simple ilustración. Dividen en dos el criterio único ideológico-estético: hacen, al principio, la valoración política de la obra; y luego, en dependencia de esta valoración y como magnitud derivada, hacen la valoración estética y artística. Los dogmáticos disuelven directamente el arte, como aspecto especial y complejo de la vida espiritual, en la ideología política.

En los documentos del Partido Comunista de la Unión Soviética y de otros partidos comunistas acerca del arte, el espíritu de partido aparece como contenido ideológico co-

[5] Véase la crítica de algunos aspectos del revisionismo en el arte, en el capítulo I, apartados "El arte y el conocimiento" y "El arte y la ideología".

munista del arte, pero nunca deja de tenerse en cuenta la unidad orgánica de la ideología y de la maestría artística, la peculiaridad estética del arte y las vías especiales en que el arte expresa las ideas de vanguardia y afirma el ideal. Los dogmáticos ignoran la naturaleza del arte y, en el fondo, con su rudimentaria comprensión de la orientación política del arte, menoscaban su papel en la lucha ideológica, dificultan la educación estética de los trabajadores y, con ello, ayudan a los adversarios de la Estética marxista-leninista.

Al igual que el revisionismo, el dogmatismo actúa contra el método del realismo socialista y contra su exigencia fundamental: la fidelidad a la verdad de la vida. Los dogmáticos chinos declaran "inconsistente" el concepto de "realismo socialista" precisamente porque este método creador requiere una investigación artística de la realidad misma. A su juicio, la misión del artista no consiste en hablar de lo que hay en la vida, sino de lo que habrá, y esto le releva —según ellos— de la obligación de representar fielmente la realidad. El realismo, para ellos, pertenece al pasado; el arte actual debe ser, antes que nada, de carácter "romántico", ya que su principal misión consiste en expresar el sueño de la vida futura. De ahí que propongan introducir en lugar del método del realismo socialista un concepto nuevo, "la combinación del realismo y del romanticismo revolucionarios", que, en substancia, reduce el arte a una función única: ensalzar las ideas maoístas.

A propósito de esta artificiosa concepción, nos parece oportuno hacer hincapié en tres tesis. Primera: el método del realismo socialista exige, como es notorio, una fiel reproducción de la vida en su desarrollo revolucionario, y esto supone que no induce al artista simplemente a representar la realidad tal como es, sino que le ayuda a ver su perspectiva histórica. En el arte del realismo socialista, la fidelidad a la vida y la expresión del ideal son indivisibles. Segunda: la tesis de los dogmáticos de "combinar el realismo y el romanticismo" puede tener una similitud externa con la idea que en su tiempo expusiera Gorki acerca del romanticismo incorporado al realismo. Pero Gorki habló del romanticismo refiriéndose a su facultad de insertar el sueño del futuro en la

representación de la realidad. Gorki repetía sin cesar que el artista, ante todo, tenía la misión de ser verídico. A su entender, la verdad y la ilusión se complementan mutuamente, mientras que, según los dogmáticos, se contradicen. Es más: durante los últimos años de su vida, Gorki dejó de usar la fórmula "unión del realismo y el romanticismo" por haber llegado a la conclusión de que el concepto "realismo socialista" era más perfecto, poseía su dosis de romanticismo revolucionario y no necesitaba de aditamento alguno. Por consiguiente, los maoístas, lejos de aproximarse a Gorki, se apartan de él y rompen con él. Tercera y última: la interpretación dogmática del ideal equivale a un rompimiento con el materialismo. La Estética marxista, en plena concordancia con la interpretación materialista de la historia, considera el ideal social y estético como una expresión de la unidad de lo ideal y lo real. El rompimiento entre el ideal y la realidad revolucionaria demuestra con particular evidencia que el dogmatismo en Estética, como en política, resulta ser, prácticamente, revisionismo vuelto del revés.

3. El espíritu de partido y el carácter popular del arte

Una tesis básica de la Estética marxista-leninista consiste en exigir que se ponga al descubierto la naturaleza clasista del arte. La dependencia de éste respecto de las relaciones sociales fue consignada ya por la Estética materialista premarxista, pero sólo el marxismo demostró que el carácter del reflejo de la vida en el arte está determinado por los intereses de ciertas clases, por el estado y el nivel de la lucha de clases y por el carácter de la ideología predominante en la sociedad.

En su excelente artículo *La literatura dramática francesa y la pintura francesa del siglo XVIII desde el punto de vista de la sociología*, Plejánov analiza la historia del arte francés a lo largo de un tormentoso siglo de la vida de la sociedad francesa y demuestra palmariamente que el desarrollo del arte se halla determinado por los cambios producidos en la estructura clasista del país y por el curso de la lucha de

clases. En la época del absolutismo ocupaba la posición predominante el arte del clasicismo cortesano, dedicado a cantar loas al régimen monárquico y a las virtudes de la aristocracia. Pero cuando ésta cedió a la burguesía su puesto de clase dominante, la tragedia clásica comenzó a ser desplazada por el drama, que ya no ensalzaba la aristocracia sino que se burlaba de ella, poniendo al desnudo sus defectos y elogiando, por el contrario, las virtudes de la burguesía.

A juicio de Plejánov, se produjo, en aquel tiempo, un proceso totalmente análogo en los dominios de la pintura: "En la época de Luis XIV, es decir, cuando la monarquía estamental llegó a su apogeo, la pintura francesa tenía muchos rasgos comunes con la tragedia clásica... Y, al igual que la tragedia clásica, elegía sus héroes tan sólo entre los poderosos de este mundo. Charles Lebrun, entonces árbitro del gusto pictórico, no conocía, propiamente hablando, otro héroe que Luis XIV, a quien, por lo demás, adornaba con atavíos antiguos". Así ocurrió durante la época de Luis XIV, pero cuando le sucedió Luis XV se modificó también la pintura. Analizando los cambios operados en las artes plásticas y comparándolos con los ocurridos en el terreno de la dramaturgia, Plejánov indicó que el drama plañidero de Diderot no era otra cosa que la pintura de género trasplantada a la escena. El origen de estos procesos análogos radicaba en las mismas mutaciones que se habían producido en la estructura clasista de la sociedad francesa. La evolución de la aristocracia y la lucha del tercer estado contra el absolutismo se refleja, según Plejánov, en el carácter del desarrollo del arte francés: el clasicismo, el rococó, el sentimentalismo y el neoclasicismo son fenómenos artísticos que corresponden a procesos sociales originados por la lucha de clases.

El arte es siempre de carácter clasista, pero esta naturaleza de clase se pone de manifiesto con la máxima plenitud en los períodos de agudización de las contradicciones sociales. Por consiguiente, es natural que en nuestra época, caracterizada fundamentalmente por la transición del capitalismo al socialismo, la naturaleza clasista del arte aparezca con

particular relieve, en toda su desnudez, y que la lucha ideológica en el ámbito del arte adquiera especial encono.

A la concepción marxista-leninista de la naturaleza de clase del arte le son ajenos la estrechez de miras y el simplismo. El marxismo rechaza tanto la Estética burguesa, que hace caso omiso de la esencia clasista del arte, como el sociologismo vulgar, que enlaza tosca y directamente el arte con el estado de las fuerzas productivas y que emplea las categorías ideológicas incluso aplicándolas al lenguaje del arte y a los medios técnicos del mismo. Los sociólogos vulgares estiman que en el arte no se refleja la vida misma, sino únicamente las opiniones clasistas del artista acerca de la vida. Esta torpe deformación que, en el fondo, constituye una ruptura con el realismo, abre de par en par las puertas al subjetivismo y a la arbitrariedad en el arte. Ahora bien, rechazar el sociologismo vulgar no significa, en modo alguno, renunciar al análisis clasista del arte.

Lenin enriqueció la tesis marxista sobre la esencia de clase del arte al elaborar el principio del espíritu de partido. El principio leninista del espíritu de partido en el arte y la tesis del carácter clasista del mismo son conceptos del mismo orden, pero no idénticos. En una sociedad clasista, el arte siempre tiene, por supuesto, carácter de clase, y de ahí se deriva su espíritu de partido. Pero Lenin entendía este concepto no como una expresión habitual, sino como la expresión más completa de una lucha de clases, altamente desarrollada dentro del arte. El espíritu de partido presupone un elevado espíritu cívico en el arte, estar activa y conscientemente al servicio del pueblo. En la actualidad, el partidismo del arte soviético significa también que su desarrollo y su afirmación se realizan en lucha contra las ideologías extrañas, contra el decadentismo, el abstraccionismo y las restantes manifestaciones del arte antirrealista.

El principio del espíritu de partido, expuesto y explicado por primera vez en la conocida obra de Lenin *La organización del partido y la literatura del partido* (1905) ha pasado a ser la base de la política de los partidos comunistas de los países socialistas en la esfera de la literatura y del arte. Ha alcanzado un desarrollo ulterior en las resoluciones

de los congresos y reuniones plenarias de los comités centrales de los partidos, así como en las manifestaciones de sus dirigentes, sobre cuestiones de arte. En los documentos publicados por los partidos, y en los trabajos teóricos actuales, el principio leninista del espíritu de partido se ha visto enriquecido por la experiencia del arte del realismo socialista, y va desarrollándose de acuerdo con las tareas de la creación artística de nuestros días.

En la obra de Lenin *La organización del partido y la literatura del partido,* el principio del espíritu de partido se expone, ante todo, como proclamación de un franco vínculo del artista con el proletariado y con su partido. Lenin decía que la literatura debe ser una parte de la causa general proletaria. Partía de la idea de que el arte socialista es inseparable de la clase obrera, y consideraba que la dirección de la literatura y del arte constituye un aspecto orgánico de la labor del partido.

Naturalmente, en la sociedad socialista que se caracteriza por su unidad moral y política, el espíritu de partido del arte ha adquirido una cualidad nueva pues el arte ha pasado a formar parte de la causa del pueblo. Por tal razón, el nexo con la vida del pueblo constituye la línea principal de desarrollo del arte socialista, y en esta línea se pone de manifiesto el sentido concreto de servicio cívico del arte en la sociedad socialista. Los artistas del mundo del socialismo están llamados a participar activamente en la educación comunista de los trabajadores, a afirmar, con los recursos del arte, los nobles principios de la moral comunista, a ser los motores del progreso de la cultura socialista multinacional y a formar los gustos estéticos de las masas.

El espíritu de partido del arte socialista no depende de si el artista pertenece o no al partido. El ser miembro del partido aún no garantiza de por sí automáticamente el espíritu de partido de la obra creadora. Por otra parte, el artista puede no ser miembro del partido y ser un hombre de un profundo espíritu de partido en su arte. Sabido es que Gorki no era miembro del partido. Tampoco lo era Mayakovski, pero no concebía su obra fuera del servicio a la revolución, al pueblo, al partido. Enemigo jurado del estetis-

mo y del *snobismo*, afirmaba su poesía como plasmación artística del trabajo de partido: "Se dice que como Maya-kovski, ya lo ven ustedes, es poeta, bien pudiera quedarse en su tenderete poético... A mí me importa un comino el ser poeta. No soy poeta, sino, ante todo, un hombre que ha puesto su pluma al servicio —obsérvenlo ustedes, al servicio— del día de hoy, de la realidad presente y de sus conductores: el Gobierno soviético y el partido". El espíritu de partido del artista se manifiesta en el hecho de consagrar todo su talento, toda su maestría y su arte a la gran causa de la lucha por el comunismo, a la realización de la política del Partido Comunista, a la defensa de los intereses de todo el pueblo. "Para mí —ha dicho Konstantín Fedin— el arte literario no tiene otro fin que el de servir a la sociedad y al pueblo".

Con frecuencia, el arte burgués proclama la consigna del apartidismo, de la libertad respecto a los intereses políticos, a la tendencia de clase y a la actividad de un determinado partido político. En realidad, sin embargo, no es menos partidista que el arte socialista: representa una superestructura ideológica y, directa o indirectamente, de manera abierta o encubierta, sirve a la sociedad burguesa, a sus clases dominantes. Cuando hablamos de este tipo de espíritu de partido, nos referimos a las múltiples y variadas tendencias del arte reaccionario burgués, no al realismo crítico ni a los fenómenos progresivos de la obra de los artistas que viven en la sociedad burguesa. Desde luego, también este arte es de partido, pero encierra un sentido social distinto.

La gran superioridad del espíritu de partido comunista se expresa en el hecho de que, vinculando el artista al pueblo, amplía sus posibilidades de creación. La experiencia del arte socialista demuestra de manera convincente que sólo los artistas cuya labor está iluminada por la alta ideología comunista han creado auténticos valores estéticos.

El principio del espíritu de partido en el arte no es una simple expresión política de la orientación ideológica del arte. Es, al mismo tiempo, un principio estético que tiene en cuenta tanto la peculiaridad específica de la creación artística en su conjunto como las particularidades individuales

de cada artista. Y esto es, precisamente, lo que no comprenden los dogmáticos.

Lenin decía que la literatura, por ser parte integrante de la causa general proletaria, constituye una manifestación de la ideología del partido en una forma específica. He aquí sus palabras:

"Sin duda, la labor literaria es la que menos se presta a la igualación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Sin duda, en esta labor es absolutamente necesario asegurar mayor campo a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido. Todo esto es indudable, pero sólo demuestra que la función literaria del partido del proletariado no puede ser identificada mecánicamente con sus demás funciones"[6].

De esto se desprende que es inadmisible dirigir el arte mediante procedimientos administrativos y rutinarios; pero también se desprende otra conclusión no menos importante: el espíritu de partido del arte se revela en la trama artística de la obra. Son auténticamente de partido tan sólo las obras en que la propia esencia de las imágenes artísticas contribuye a la educación comunista del pueblo y ayuda al partido y al pueblo a construir una nueva vida. El arte que se limita a proclamar verdades de orden general deja de ser convincente y, por ello, no puede desempeñar un papel dinámico y activo en la vida social. En tales casos se convierte en un arte falsamente de partido, incluso si el artista se ha planteado tareas cívicas subjetivamente importantes. Al margen de lo artístico, no alcanzará su propósito. De ahí que el partido no separe el alto contenido ideológico de la pericia artística. La maestría no es sólo la esfera de la tecnología profesional. Fuera de la maestría no cabe expresar la idea.

La comprensión marxista-leninista del espíritu de partido del arte implica la libertad de creación artística. Dentro del arte del realismo socialista, los dos conceptos aparecen orgánicamente entrelazados. Como es notorio, nuestros adversarios declaran una y otra vez que el espíritu de partido

---

[6] V. I. Lenin. *Obras Completas,* tomo 12, pág. 101.

es incompatible con la libertad de creación, ya que la dirección del partido en el arte —afirman— atenaza al artista, le impone ideas, criterios y afanes extraños, limita la individualidad artística. Recordemos el pensamiento de Lenin: somos partidarios de la libertad de prensa. Necesitamos una literatura libre no sólo de la arbitrariedad policíaca, sino también del poder del capital, del arribismo y de individualismo burgués-anarquista. No existe la libertad absoluta de prensa, de creación artística ni de juicio estético. No es posible vivir en la sociedad y ser libre de ella. Las representaciones burguesas y anarquistas sobre la independencia del artista respecto de las condiciones de vida y sobre la libertad absoluta de creación son pura hipocresía. No existe ninguna libertad real bajo el capitalismo. Una sociedad asentada en el poder del dinero esclaviza al artista y prostituye su creación. "La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz no es sino la dependencia embozada (o que se trata de embozar hipócritamente) respecto a la bolsa de oro, al soborno y al condumio"[7].

Sólo en una sociedad nueva, reestructurada sobre principios socialistas, puede existir la libertad auténtica.

"Será una literatura libre porque no han de ser el afán de lucro y del arribismo, sino la idea del socialismo y la simpatía por los trabajadores las que incorporen a sus filas nuevas fuerzas. Será una literatura libre, porque servirá no a damiselas hastiadas de todo, no a los "diez mil de arriba", cargados de aburrimiento y de grasa, sino a millones y decenas de millones de trabajadores, que son la flor y nata del país, su fuerza, su futuro. Será una literatura libre, que fecunde la última palabra del pensamiento revolucionario de la humanidad con la experiencia y la actividad viva del proletariado socialista, una literatura que haga efectiva la relación recíproca y constante entre la experiencia del pasado (el socialismo científico, coronación del desarrollo del socialismo desde sus formas primitivas, utópicas) y la experiencia del presente (la lucha actual de los camaradas obreros)"[8].

[7] V. I. Lenin. *Obras Completas*, tomo 12, pág. 104.

[8] Ibíd.

Lenin expuso estas ideas a principios de nuestro siglo. Transcurridos sesenta años son tan actuales como entonces. La democracia burguesa de mediados del siglo XX, tan jactanciosa de su libertad, destruye los frescos de Siqueiros y priva de libertad no sólo en el sentido profesional de la palabra, sino en su acepción directa, pues le ha hecho sufrir largos años de prisión a este notable artista contemporáneo. El artista de la sociedad burguesa se encuentra ante un dilema: complace los gustos y los ideales de la burguesía, disfruta una falsa "libertad" y malogra su talento, o crea auténtica belleza artística y pone su talento al servicio del pueblo, y en este caso ha de estar dispuesto a arrostrar cualquier sacrificio. "Al artista le es difícil conservar su independencia y ser un ciudadano honrado —escribió A. Siqueiros, hija del pintor—. La sociedad pretende doblegarlo y deformarlo a su manera, o colocarlo tras los barrotes. Como ejemplo de lo primero tenemos la evolución de la obra y de las convicciones ideológicas de uno de los mejores discípulos de Diego Rivera: Rufino Tamayo, convertido hoy en abanderado de los abstraccionistas. Ejemplo de lo segundo es mi padre".

Jean Vilard, el famoso director de teatro francés, se vio obligado a abandonar el Teatro Nacional, y su compatriota Luis Daquin afirma que, en la Francia de hoy, el artista ha pasado a ser una mercancía que se cotiza en el mercado cinematográfico igual que las acciones en la Bolsa. El director inglés Peter Brook se queja de que los teatros interesantes, con repertorios serios, arrastren una existencia mísera mientras florecen las compañías de repertorio vulgar. John Osborne, el dramaturgo inglés, no se equivoca al considerar que el grave estado del teatro dramático británico se debe a su dependencia de grupos sociales que han convertido el arte en mercancía. Osborne, lleno de indignación, califica el poder de los *managers* de especie de "General Motors" del arte teatral británico: son monopolios que controlan la escena. El crítico teatral del periódico norteamericano *Nation* se ve obligado a confesar: "El pintor no pinta lo que la vida le sugiere, sino lo que le garantiza el pan, lo que se cotiza en el mercado. Los artistas honestos... prefieren volver la es-

palda a una sociedad cuyos principios estéticos van siendo cada vez más antiartísticos". Francia, Inglaterra y los Estados Unidos de Norteamérica son los países clásicos de las libertades burguesas, pero en todos esos países la libertad de creación es harto ilusoria.

Es precisamente el socialismo, como previó Lenin, el que ofrece horizontes más dilatados a la libre creación artística. Huelga decir que esto no significa "libertad" del artista respecto de la sociedad socialista, de las leyes y normas de su vida, de las necesidades del pueblo, de los problemas básicos de su existencia y de su lucha por edificar el comunismo. No puede existir libertad individual absoluta, no existirá ni siquiera en el comunismo. En la sociedad socialista, la dirección del arte por el partido se expresa en que éste orienta ideológicamente a los artistas a crear en interés de la vida del pueblo.

Desde el punto de vista del marxismo, la libertad se alcanza mediante el conocimiento de la necesidad. Los marxistas rechazan la supeditación ciega a una necesidad fatal. Pero también les es ajena, en igual medida, la arbitrariedad anarquista. Henri Barbusse, el escritor comunista francés, ridiculizaba el "voluntarismo" ácrata, señalando irónicamente que si la libertad se entendiera como el derecho de cada cual a hacer lo que se le antoje, el concepto de "libertad" se equipararía al de "demencia". "La libertad ha de servir, ante todo, para ligarnos a la profunda y noble ley de la moral en tanto que seamos capaces y dignos de comprenderla". Comprender el mundo, compenetrarse con su vida, abrir el corazón y la mente para percibirlo y expresar en la creación este mundo en su irreprimible avance hacia el ideal: en eso consiste la libertad del artista.

Bajo el socialismo, la libertad de creación no se expresa en una aparente independencia del artista respecto de las leyes de la vida, sino en la fusión natural y voluntaria de sus más profundos afanes y de sus propósitos ideológicos y creadores con la vida del pueblo. La esencia ideológica del arte socialista, la fidelidad del artista a su pueblo y al Partido de los comunistas, encuentran su expresión más plena en el espíritu de partido, que es interpretado por los hombres

del arte socialista como la más alta expresión de la libertad. Eso era lo que pensaba Mayakovski al dar a sus obras el nombre de "libros del partido"; lo que sobreentendía el actor Jmeliov al definir su labor como una "pasión partidista"; lo que afirmaba el director cinematográfico Pudovkin al decir que la creación dirigida por el partido "repercutía en la sangre y en el corazón", y lo que proclamaba el pintor P. Korin atribuyendo su obra "al espíritu de la revolución".

Sin pensamiento no hay arte; tampoco hay arte grande sin la convicción del artista, dijo Pudovkin con absoluta razón. El pensamiento del artista, lo quiera él o no lo quiera, se haga cargo de ello o no, es siempre de partido, puesto que no es imparcial y guarda relación con determinados objetivos sociales y, por consiguiente, con los intereses de unas fuerzas sociales concretas. De ahí que el problema del espíritu de partido en el arte esté íntimamente vinculado al de la cosmovisión del artista. La concepción que el artista del realismo socialista tiene del mundo es su espíritu de partido consciente.

Como sabemos, la Estética marxista-leninista toma como punto de partida el reconocimiento del papel decisivo de la concepción del mundo en la creación artística. Desde luego, la concepción del mundo de por sí no puede hacer artista a nadie, no puede suplir la carencia de talento artístico. Pero cuando el talento existe, la cosmovisión del artista determina el carácter y la dirección de su obra. Durante una conversación con Henri Barbusse, dijo Maurice Thorez, con claridad y sobrada razón, que si la concepción del mundo sin talento es estéril, el talento sin una concepción del mundo carece de perspectiva. Naturalmente, esto no significa, ni mucho menos, que se identifique la cosmovisión del artista con su método creador.

Hemos de tener en cuenta la posibilidad, señalada ya por Lenin, de una contradicción entre algunos aspectos de la cosmovisión del artista y el carácter de su obra, como se dio, por ejemplo, en Balzac y Tolstói. Mas tampoco debe perderse de vista que la cosmovisión de estos dos grandes artistas era sumamente contradictoria: la de Balzac distaba mucho de terminar en su legitimismo, de igual manera que

la de Tolstói no se reducía al tolstoismo. En el ideario de uno y otro había también aspectos progresivos. La concepción que del mundo tiene el artista abarca todo el conjunto de sus opiniones y creencias, de sus sentimientos, el caudal de sus observaciones de la vida, etcétera. Es evidente que cuando Balzac y Tolstói crearon sus obras, profundamente realistas, no lo hicieron a despecho de su concepción del mundo en total; eran realistas tan sólo a despecho de los aspectos reaccionarios de su concepción del mundo.

En el arte socialista, la cosmovisión del artista desempeña un papel cualitativamente distinto del que desempeñaba en el viejo arte. El artista de la sociedad socialista tiene la gran dicha de que, a diferencia de los artistas de otros tiempos —en cuyas creaciones el método realista solía chocar con ideas falsas—, se apoya en el marxismo-leninismo, concepción del mundo que ofrece de este último un cuadro objetivamente justo y que, en virtud de su propio carácter, conduce por el camino de la reproducción veraz, profundamente realista, de la vida.

La ideología socialista, ajena a todo tipo de subjetivismo, no ejerce presión alguna sobre la creación artística. Lejos de ello, la concepción marxista-leninista del mundo ofrece una explicación científica del problema del ideal y del valor que encierra para el arte el reflejo de las perspectivas del desarrollo histórico, supera las contradicciones en la conciencia del artista y da cohesión y claridad a sus posiciones ideológicas.

Las opiniones de artistas diversos se forman de manera distinta. Algunos de ellos —y esto se refiere principalmente a los que se formaron en la vieja sociedad y también a algunos artistas de vanguardia de los países capitalistas— llegan a la ideología socialista por caminos difíciles y espinosos, a través del reflejo veraz de los fenómenos de la vida. Otros, por el contrario, comienzan a penetrar profundamente en la vida después de haber adoptado las posiciones de la concepción socialista del mundo. Las sendas seguidas por artistas diferentes pueden no coincidir. Pero el quid de la cuestión estriba en que la creación y la concepción del mundo son inseparables: en la selección de los fenómenos de la

vida, en el carácter de su generalización, de su valoración, etcétera, se manifiesta siempre no sólo el método creador del artista, sino también su cosmovisión.

El ideario del artista resalta con singular relieve cuando trata ése los temas cardinales de la vida de la sociedad. Uno de ellos es el heroísmo, tema insólitamente multifacético, que abarca aspectos muy diversos. Es fácil cantar una hazaña coronada por la victoria; resulta ya más difícil penetrar en un acontecimiento heroico que ha terminado en derrota o ha requerido sacrificios demasiado grandes. Un tema de esta índole es precisamente el que trata el director cinematográfico checoslovaco Jiré Sequens en la película *El atentado,* basada en un hecho real: la muerte del gauleiter hitleriano Heydrich a manos de paracaidistas checos lanzados por decisión del gobierno de Benes, emigrado en Inglaterra. Esta hazaña costó un precio terrible: la destrucción de Lidice, la cruel represión sufrida por miles de personas y la trágica muerte de los propios paracaidistas. El dramatismo de la situación se acrecentaba por el hecho de que los ejecutores de la misión desconocían el secreto de algunos resortes determinantes de sus actos: la política especulativa del gobierno de Benes y el interés personal del almirante Canaris, jefe del servicio de inteligencia hitleriano, por eliminar a un competidor. Con semejante argumento, lo más fácil hubiera sido montar un filme acorde con la corriente en boga de la desheroización de la vida: los sacrificios fueron demasiado cruentos, y la historia sigue un curso irracional, puesto que los hombres son ejecutores ciegos de una voluntad ajena y juguetes del destino. Pero Sequens recordó que los hechos de la historia, por sí solos, no constituyen una idea ni la esencia de su desarrollo.

El artista checo, concibiendo ese trágico episodio de la vida de su pueblo desde el punto de vista de la concepción marxista-leninista de la historia, ha hecho un brillante relato de una página heroica de la lucha por la liberación de su patria. La película pone de relieve que una proeza en defensa de la patria merece la mayor admiración aunque acarree sacrificios horribles, y nunca puede dar pie a digresiones sobre "lo inútil", y mucho menos sobre "lo funesto"

del heroísmo. El denuedo de los comuneros de París costó a Francia multitud de víctimas, pero Marx admiraba a los héroes de la Comuna, de quienes dijo que "asaltaron el cielo".

S. Eisenstéin afirmaba resueltamente que "la verdad histórica" no es lo mismo que "el naturalismo histórico". Este aserto encontró un magnífico refrendo en *El acorazado "Potiomkin"*. Recordemos su apoteosis: el buque rebelde desfila entre las unidades de la escuadra mandada por el almirante. El hecho no es históricamente cierto. La heroica lucha de los marinos revolucionarios no se vio coronada entonces por la victoria, pero el eminente director de cine soviético no cedió un solo instante ante cavilaciones filisteas por el estilo de: "No era necesario tomar las armas". Eisenstéin cantó el heroísmo de los marinos, seguro de que este acto suyo no era "una arbitrariedad del artista, sino una demostración legítima del hecho de que aquella insurrección en la flota, aunque hubiera sido aplastada temporalmente por los sátrapas zaristas, constituía, en la perspectiva futura, la línea ascendente de la revolución y una enorme victoria histórica".

Todo arte realista es de carácter popular. Pero lo popular no siempre es la base de la creación realista. Los artistas realistas del siglo XIX no fueron del carácter popular al realismo, sino que, por el contrario, su obra adquirió un carácter popular en virtud de su verídica representación de la vida. Así se explica que Engels considerase un gran triunfo del realismo el hecho de que Balzac, aun a despecho de sus simpatías políticas, supiera hallar los héroes positivos de sus obras en el seno del pueblo. Y por la misma razón, Lenin calificó a León Tolstói de "espejo de la revolución rusa". Numerosos artistas del realismo crítico actual también se acercan a las ideas del espíritu popular a través del reflejo verídico de la realidad.

En el arte socialista, el carácter popular y el espíritu de partido no son simples consecuencias del realismo. Por el contrario, son precisamente los principios del carácter popular y espíritu de partido los que determinan la profunda penetración del artista en la vida y su actitud humanista. Lo

social y lo humano en el arte no constituyen polos distintos, sino sinónimos. No puede admitirse la idea de que lo humano sea opuesto a lo clasista. En semejante interpretación, lo humano aparece como la manifestación de unas facultades inherentes al hombre desde siempre: la de amar u odiar, la de alegrarse o sufrir, la de elevarse o caer... Sin embargo, debe surgir una pregunta: "¿En aras de qué?" En efecto, no nos es extraño nada que sea humano. Pero, ¿acaso el sentido de lo humano reside en que nosotros, tal como sucedió en todos los tiempos, vengamos a este mundo de Dios, suframos, enfermemos, tengamos hijos, nos alegremos, nos desencantemos y muramos, como contaba Anatole France en la magnífica leyenda del soberano oriental que quiso conocer la esencia de la vida?

No pretendemos sostener, en modo alguno, que un arte de ideas elevadas no deba interesarse por las más diversas facetas de la vida, sin excluir las más habituales ni tampoco las "más pequeñas". El artista tiene derecho a ello, pero debe poseer un ángulo visual certero: el espíritu de partido.

A nuestro entender, es humano todo cuanto tiene relación con el partido. Lo humano y lo comunista coinciden. El espíritu de partido comunista constituye la esfera fundamental de la manifestación del humanismo. Pero la explicación de la naturaleza humanista de la sociedad comunista, que se da en el programa de nuestro partido, no está determinada por un alejamiento del comunismo, como sueñan nuestros adversarios ideológicos, sino, al contrario, por el acercamiento al comunismo, por las tareas de su edificación práctica.

En la vieja sociedad se formaba un abismo entre las cimas de la cultura artística y el nivel de desarrollo artístico de las masas populares. Así, el magno arte realista ruso del siglo XIX aparecía lleno de dolor por el pueblo, expresaba sus intereses y luchaba por su libertad, pero el pueblo desconocía este arte, que le resultaba inaccesible debido a su analfabetismo. La revolución socialista abrió a las amplias masas populares el acceso a la cultura espiritual. Las transformaciones revolucionarias operadas en el País de los Soviets han garantizado al arte del realismo socialista un pú-

blico genuinamente masivo, de millones y millones de seres, y en ello reside una importante faceta del carácter popular del arte soviético.

El arte socialista es democrático no sólo por su espíritu y por su orientación ideológica, sino también porque no va dirigido a una casta reducida, sino a amplias masas populares. De esto no se infiere, naturalmente, que la accesibilidad del arte elimine la necesidad de la educación estética, consistente en estimular el sentimiento y el gusto estéticos y la facultad de penetrar en la trama estética de una obra, en fomentar el principio estético innato en el hombre. La accesibilidad del arte no significa que no se necesite ninguna preparación para entenderlo. Es evidente de todo punto que la profundidad de las ideas y de los sentimientos compendiados en una obra artística es más accesible a una persona instruida artísticamente y dotada de facultades y de sentimientos estéticos depurados.

El carácter popular y la accesibilidad en el arte no son términos idénticos. El concepto de carácter popular es más amplio. Por otra parte, no todo lo accesible es popular: hay obras antipopulares que se destacan por la facilidad de su percepción. Así, por ejemplo, la chabacanería o la concesión al gusto pequeñoburgués pueden presentarse en forma comprensible.

Pero aunque la accesibilidad no es siempre testimonio de carácter popular, lo auténticamente popular en el arte se distingue por la claridad de su contenido, por la transparencia de su forma y por la facilidad de su percepción para las masas. Habitualmente se suele truncar la famosa sentencia del escritor romano Terenciano Mauro: "Los libros tienen su destino", limitándola a esto, pero lo cierto es que la oración continuaba: "... que depende de cómo los acoge el lector". Esta es una tesis de suma importancia. Pero en nuestra época, cuando el papel del libro en la vida del hombre ha crecido tanto, aquella sentencia antigua podría parafrasearse así: "El destino del lector depende de los libros que lee".

* * *

Hemos examinado las tesis fundamentales de la Estética marxista-leninista, que revisten interés teórico y, además, tienen un valor práctico esencial. Es imposible, en nuestra época, hallar una esfera de la actividad humana que no se relacione, en mayor o menor medida, con la aprehensión estética de la realidad. El análisis marxista-leninista de los problemas candentes de la Estética contemporánea, planteados por el curso de la vida misma, y la fundamentación teórica de las diversas manifestaciones de la actividad estética del hombre ejercen profunda influencia en la formación de la conciencia estética, la cual participa activamente en la transformación del mundo y en los conflictos sociales y políticos del siglo XX.

INDICE

Prefacio 3

Introducción. Objeto de la Estética marxista-leninista 5

Capítulo I. El arte como forma de la conciencia social . . 21

1. De la naturaleza del arte 21
2. El arte y la realidad 31
3. El arte y el conocimiento 45
4. El arte y la ideología 55

Capítulo II. La imagen artística 72

1. La imagen, categoría cardinal de la Estética 72
2. Lo típico y lo individual 78
3. Lo objetivo y lo subjetivo 91
4. Lo emocional y lo racional 98
5. La verdad artística 104
6. La imagen y el signo 112

Capítulo III. El contenido y la forma en el arte 118

1. El contenido del arte 120
2. La forma del arte 132
3. La dialéctica del contenido y de la forma en el arte . 143
4. La cultura artística, conjunto de tipos de arte 153

Capítulo IV. Las categorías estéticas y la aprehensión artística del mundo 166

1. Carácter de las categorías estéticas 166
2. Lo bello 170
   A. La esencia de lo bello 170
   B. Lo bello en el arte 184
3. Lo trágico y lo cómico 190
   A. Lo trágico 195
   B. Lo cómico 211

Capítulo V. El método de creación del arte socialista . . . 229

1. El método de creación. El realismo 231
2. El realismo socialista 252
3. El espíritu de partido y el carácter popular del arte . . 271

