

Estética y marxismo

AA. VV.

Estética y marxismo

AA. VV.

Traducido por Silvio Sastre
Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1969
Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1986

La paginación se corresponde
con la edición impresa. Se han
eliminado las páginas en blanco.

Letra e

Introducción

Los textos que se recogen en este volumen titulado *Estética y marxismo*, aunque de diversa procedencia, tienen un denominador común: pertenecen a una época —los años sesenta— en la que una parte de la intelectualidad europea de izquierda *se atrevió* a discutir los cánones del llamado «realismo socialista», imperante en la Unión Soviética y en los países del Este como normativa estética oficial.

Aunque sólo sea por este hecho, vale la pena recordar los términos en que se produjo aquel debate. Lo que en el fondo se discutía, lo que estaba verdaderamente en juego, no era otra cosa que la defensa de las peculiaridades de la cultura europea, la vindicación de una singularidad cultural irreductible al concepto de «decadencia burguesa» esgrimido desde el Este.

No es exagerado decir que algunos de los trabajos que aquí se presentan están lastrados por un *parti pris*. Véase a este respecto la intervención de Louis Aragon, que lleva por título «Realismo y dogmatismo». En la misma resuenan las puras esencias de la estética del realismo socialista erigida como bandera de combate contra el mundo burgués; sólo que diluidas tácticamente por el retraso histórico de la victoria en ese combate. Para el escritor francés, el problema reside en el dogmatismo de raíz estaliniana *versus* la demagogia de la cultura del otro imperio —la que se vierte a través de los «Tarzán» y los «Supermán».

Hay que combatir los residuos del dogmatismo socialista, proclamando la calidad «abierta» de la obra de arte

verdaderamente genuina. Pero sin perder la vista las acechanzas de la otra cultura imperial, cuyos designios son más bárbaros si cabe. «El realismo —dice Aragon— es un navío atacado y abordado a hachazos desde babor y estribor. El pirata de derecha grita: ¡Muera el realismo! Y el de izquierda: ¡El realismo soy yo!»

Para el viejo comunista francés, una estética plenamente marxista tenía que aparecer de la conjunción de la teoría con la práctica. Pero los límites siempre son los del realismo: «Reclamo un realismo abierto, un realismo no académico, no rígido, susceptible de evolución, que se ocupe de los hechos nuevos y no se conforme con los que han sido ya ampliamente manipulados, pulidos, digeridos; que no se conforme con reducir las dificultades a un común denominador ni con introducir el acontecimiento en un orden preestablecido, sino que sepa tomar de aquél sus aspectos primordiales; que ayude a cambiar el mundo, que no sirva para consolarnos sino para despertarnos y que a veces, por eso mismo, nos fastidie».

¿Pueden encuadrarse en ese «realismo abierto» los nombres, por ejemplo, de Proust, Joyce y Kafka? Nada dice a este respecto Aragon, pero es evidente que la etiqueta de realismo, con su pretensión de objetividad, no puede incorporar la obra de estos tres escritores, deliberadamente «subjetivistas» e «irracionalistas». Ocurre, sin embargo, que son quizás los tres mejores escritores que la cultura europea ha dado en el presente siglo, y ocurre, también, que fueron condenados sin paliativos por Lukács.

En la estética lukacsiana, la noción de realismo (socialista) se contrapone a la noción de decadencia. El arte contemporáneo no está excluido de la lucha entre dos campos de fuerza —el socialista y el capitalista—. Al nuevo orden le corresponde un nuevo arte, comprometido con la lucha política y social que se lleva a cabo contra el viejo mundo de la dominación del capital. En esta lucha, el arte capta la realidad con el objeto de transformarla en directa consonancia con las fuerzas ascendentes de la historia. A no

otra cosa se refiere la noción de realismo que propugna Aragon.

Pero el fenómeno no es tan simple. El realismo socialista, teorizado en un principio por Plejánov, se transformó en la época estalinista en «realismo coyuntural de Estado», eufemismo que ocultaba el hecho de que toda manifestación artística debía seguir las consignas del aparato político del partido comunista. El resultado, históricamente hablando, ha sido de una enorme pobreza, y el arte soviético, salvo contadas excepciones, se ha caracterizado y se caracteriza por su acusado provincianismo.

Desde el otro campo, el de las sociedades capitalistas, el arte, al contrario, se ha distinguido, a lo largo de este siglo, por una experimentación sostenida, imposible de sujetar bajo consigna alguna. Pero ha sido, al decir de los teóricos del realismo socialista, un arte decadente.

La discusión sobre el concepto de decadencia era, por consiguiente, central en los años cincuenta y sesenta. Sobre la misma había de pivotar una nueva estética marxista, o, al menos, todo intento de reformulación de una estética de base marxiana. De ahí el coloquio que se inserta en el presente volumen y que tuvo lugar en Praga, organizado por la revista literaria *Plamen*. De los participantes en este debate destacan algunos nombres: Sartre, Ernst Fischer y un escritor, entonces todavía no muy conocido: Milan Kundera.

Para Sartre, los conceptos del debate se planteaban en términos muy claros. El concepto de decadencia debe ser rechazado a priori: «Sólo sobre una base estrictamente artística puede ser explicada y definida la decadencia. A la pregunta ¿puede el arte ser decadente?, respondo: es posible, con la sola condición de juzgarlo desde su propio ángulo artístico».

Esto supone que —continúa Sartre— «si intentamos demostrar que Joyce, Kafka o Picasso son decadentes, debemos basarnos ante todo en sus obras. Solamente entonces —y éste es un gran problema para el marxismo— po-

dríamos comprender, partiendo del contexto histórico y de las estructuras globales de la sociedad, cómo se originan tales fenómenos».

En el diálogo entre el Este y el Oeste, lo mejor sería excluir el concepto de decadencia, porque ni es marxista, ni aporta verdaderamente nada. Decir que Proust, Joyce o Kafka son decadentes supone para Sartre algo peor: significa la condena del pasado de los hombres de izquierda occidentales y la negación de las aportaciones que éstos pueden hacer en el debate sobre una estética marxista.

En una dirección similar destaca la posición del filósofo austríaco Ernst Fischer. Para el autor de *La necesidad del arte* es necesario contemplar el fenómeno de la decadencia desde un punto de vista dialéctico. Pues se trata de distinguir, en el seno de la cultura burguesa, el real decadentismo de autores como D'Annunzio o Ionesco de las genuinas aportaciones artísticas de un Joyce o de un Beckett. «Debemos tener el coraje de decir —afirma Fischer— que si los escritores describen la decadencia y la denuncian moralmente no son decadentes. No debemos abandonar a Proust, Joyce, Beckett y menos aún a Kafka al mundo burgués, permitiendo así que ayuden a este mundo; se trata de que nos ayuden a nosotros.»

Desde la época de estos debates hasta nuestros días han ocurrido muchas cosas en lo que hace a las posibilidades de formulación de una nueva estética marxista. El diálogo entre el Este y el Oeste, a nivel intelectual y artístico, entró en una profunda crisis. Aquí no es posible hablar de la misma, pero sí apuntar lo que les sucedió a algunos de los participantes en esas discusiones reunidas en *Estética y marxismo*: Sartre, después del Mayo del 68 hizo causa común con grupos de extrema izquierda y criticó hasta la saciedad la esclerosis de los partidos comunistas; Fischer fue desposeído de todos sus cargos en el seno del Partido Comunista Austríaco por criticar la invasión soviética de Checoslovaquia; Milan Kundera, paulatinamente degradado en su país después de esta invasión, terminó

por autoexiliarse en 1975 y desde entonces vive en París. En cuanto a Garaudy, fue expulsado en 1970 del Partido Comunista Francés y en 1981 se convirtió al islamismo.

CRONOLOGÍA

(Comprende una relación de datos de los principales protagonistas de los debates incluidos en *Estética y marxismo*)

- 1897 Louis Aragon nace en París.
- 1899 El filósofo austriaco Ernst Fischer nace en Komotau, actual Chomutov.
- 1905 Nace en París Jean-Paul Sartre.
- 1913 Roger Garaudy, filósofo, nace en Marsella.
- 1920 Aragon, promotor del surrealismo, publica *Hoguera*, poemas.
- 1926 Aragon: *El movimiento perpetuo*, poemas.
- 1927 Louis Aragon ingresa en el Partido Comunista Francés.
- 1929 Milan Kundera, escritor checo, nace en Brno.
- 1934 Sartre se traslada a Berlín para estudiar la fenomenología de Husserl. Escribe su primer ensayo filosófico: *La trascendencia del Ego*.
Fischer se refugia en Praga.
- 1936 Sartre: *La imaginación*.
- 1938 Aparece *La náusea*, novela en la que Sartre expone su filosofía existencialista.
Fischer se refugia en Moscú, donde se afilia al Partido Comunista.
- 1939 Sartre publica un volumen de cuentos, *El muro*, y el ensayo filosófico *Bosquejo de una teoría de las emociones*.
- 1940 Sartre: *Lo imaginario*. Al producirse la ocupación

- alemana, Sartre es encarcelado en París (obtendrá su liberación en abril del año siguiente).
- 1943 Sartre: *El ser y la nada*, «ensayo de ontología fenomenológica», y *Las moscas*, tragedia.
- 1945 Fischer, en Austria, es diputado y ministro de Educación.
Sartre funda la revista *Les Temps Modernes*. Publica los dos primeros volúmenes de la novela *Los caminos de la libertad: La edad de la razón y El aplazamiento*. Abandona la enseñanza para dedicarse exclusivamente a su actividad política y literaria. Garaudy ingresa en el Partido Comunista Francés y es diputado.
- 1946 Sartre: *El existencialismo es un humanismo*. Estrena, además, las obras teatrales *Muertos sin sepultura* y *La puta respetuosa*.
- 1947 Aparecen los ensayos de Sartre *¿Qué es la literatura?* y *Baudelaire*, y el primer volumen de *Situaciones*, miscelánea en la que agrupa artículos de política, literatura, arte, etc., aparecidos en *Les Temps Modernes*.
- 1948 Sartre estrena *Las manos sucias*. Por esta época mantiene posturas políticas cercanas al Partido Comunista Francés. Volumen II de *Situaciones*.
- 1949 Sartre: *La muerte en el alma*, tercer y último volumen de *Los caminos de la libertad*. Volumen III de *Situaciones*.
- 1952 Sartre: *San Genet, comediante y mártir*, exhaustivo estudio sobre Jean Genet. Ruptura con Albert Camus.
- 1953 Garaudy: *Teoría materialista del conocimiento*.
- 1956 Sartre se distancia del Partido Comunista Francés, al que considera totalmente ligado a la política de la URSS.
Garaudy entra a formar parte del comité ejecutivo del Partido Comunista Francés.

- 1959 Sartre conduce una campaña de oposición a la guerra de Argelia.
- 1960 Sartre: *Cuestiones de método y Crítica de la razón dialéctica*. En estos textos la filosofía sartreana se expresa como mediación entre el marxismo y el existencialismo.
- 1961 Garaudy: *Perspectivas del hombre*.
- 1963 Sartre: *Las palabras*.
- 1964 Sartre rechaza el Premio Nobel de Literatura. Edita los volúmenes IV, V y VI de *Situaciones*.
- 1965 Sartre: *Las troyanas*. Aparece el volumen VII de *Situaciones*.
- 1966 Con *Del anatema al diálogo*, Garaudy establece contacto con la teología cristiana.
- 1968 Al estallar el Mayo francés, Sartre se suma a las acciones del movimiento estudiantil. Después emprende una nueva militancia política, alineándose con organizaciones izquierdistas (dirección en lo sucesivo y hasta 1974 de las publicaciones *La cause du peuple* y *Libération*).
- Fischer: *En busca de la realidad*.
- Garaudy: *¿Es posible ser comunista hoy? y Por un modelo francés de socialismo*.
- 1969 Fischer, tras criticar a la URSS por la invasión de Checoslovaquia, es destituido de sus cargos en el Partido Comunista Francés.
- 1970 Expulsado del Partido Comunista Francés, Garaudy publica *Toda la verdad* y *El gran viaje del socialismo*.
- 1971 Sartre publica los dos primeros volúmenes de *El idiota de la familia*, estudio sobre Flaubert.
- Garaudy: *Reconquista de la esperanza*.
- 1972 Sartre: *El idiota de la familia*, tercer y último volumen, y *Situaciones*, volúmenes VIII y IX.
- Garaudy: *La alternativa*.
- Fischer muere en Deutschfeistritz, Austria.
- 1975 Kundera se autoexilia en París.
- 1976 Garaudy: *Una nueva civilización*.

- 1977 Garaudy: *Por un diálogo de las civilizaciones. Occidente es un accidente.*
- 1979 Garaudy: *Llamada a los vivos.*
- 1980 Sartre fallece en París.
- 1981 Garaudy se presenta como candidato independiente a las elecciones presidenciales de este año. Poco después, se convierte al islamismo.
- 1982 Louis Aragon muere en París.
- 1984 Kundera: *La insoportable levedad del ser.*

BIBLIOGRAFÍA

A) Principales obras de Sartre, Fischer y Garaudy traducidas al castellano:

JEAN-PAUL SARTRE

Lo imaginario. Buenos Aires (Losada), 1964.

La trascendencia del Ego. Buenos Aires (Ediciones Calden), 1968.

Bosquejo de una teoría de las emociones. Madrid (Alianza Editorial), 1971.

El ser y la nada, Buenos Aires (Losada), 1966.

El existencialismo es un humanismo. Buenos Aires (Sur), 1966.

San Genet, comediante y mártir. Buenos Aires (Losada), 1967.

Situaciones. Buenos Aires (Losada), 1951-1973, 9 vols.

Crítica de la razón dialéctica, precedida de *Cuestiones de método*. Buenos Aires (Losada), 1963, 2 vols.

Obras Completas (I: *Teatro*; II: *Novelas*). Madrid (Aguilar), 1970.

El muro. Buenos Aires (Losada), 1948.

La náusea. Buenos Aires (Losada), 1947, y Madrid (Alianza Editorial), 1982.

¿Qué es la literatura? Buenos Aires (Losada), 1950.

Baudelaire. Buenos Aires (Losada), 1949.

Las palabras. Buenos Aires (Losada), 1964, y Madrid (Alianza Editorial), 1982.

Los caminos de la libertad (Vol. I: *La edad de la razón*; vol. II: *El aplazamiento*; vol. III: *La muerte en el alma*). Buenos Aires (Losada), 1949-1950.

Las moscas. A puerta cerrada. Muertos sin sepultura. La mujerzuela respetuosa. Las manos sucias. Buenos Aires (Losada), 1948.

La puta respetuosa. A puerta cerrada. Madrid (Alianza Editorial), 1981.

Muertos sin sepultura. El diablo y Dios. Buenos Aires (Losada), 1952.

Nekrassov. Kean. Buenos Aires (Losada), 1957.

Los secuestrados de Altona. Buenos Aires (Losada), 1961.

ERNST FISCHER

La necesidad del arte. Barcelona (Península), 1973, 3.^a ed.

Arte y coexistencia. Barcelona (Península).

ROGER GARAUDY

Marxismo del siglo XX. Barcelona (Fontanella), 1970.

Del anatema al diálogo. Barcelona (Ariel), 1971.

Palabra de hombre. Madrid (Cuadernos para el Diálogo), 1977.

Promesas del Islam. Barcelona (Planeta), 1982.

B) Estudios relacionados con los temas de debate de *Estética y marxismo*:

ADORNO, TH. W., *Teoría estética.* Madrid (Taurus), 1980.

— *Crítica cultural y sociedad.* Barcelona (Ariel), 1969.

— *Notas de literatura,* Barcelona (Ariel), 1962.

BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia,* Madrid (Taurus), 1973.

- *Iluminaciones*. Madrid (Taurus), 1971-1975, 3 vols.
- ECO, U., *La definición del arte*. Barcelona (Martínez Roca), 1970.
- HAUSER, A., *Introducción a la historia del arte*. Madrid (Guadarrama), 1973, 3.^a ed.
- *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid (Guadarrama), 1974, 3 vols., 7.^a ed.
- LUKÁCS, G., *Estética*. Barcelona (Grijalbo), 1965-1967, 4 vols.
- *Prolegómenos a una estética marxista*. México (Grijalbo), 1965.
- *Aportaciones a la historia de la estética*. Barcelona (Grijalbo), 1967.
- MARX, K., ENGELS, F., *Textos sobre la producción artística*. Madrid (Alberto Corazón), 1972.
- *Cuestiones de arte y literatura*. Barcelona (Península), 1975.
- *Escritos sobre arte*. Barcelona (Península), 1969.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G., *La estética contemporánea*. Buenos Aires (Losada), 1971.
- RUBERT DE VENTÓS, X., *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona (Península), 1969.
- VOLPE, G. DELLA, *Crítica del gusto*. Barcelona (Seix Barral), 1966.

Estética y marxismo

1

**Materialismo filosófico
y realismo artístico**

Organizada por el Centro de Estudios e Investigaciones Marxistas, se efectuó a fines del año 1964 en París la Tercera Semana del Pensamiento Marxista. En una de sus sesiones se discutió el tema *Materialismo filosófico y realismo artístico*, que integra el presente capítulo y recoge las opiniones de Pierre Abraham, director de la revista *Europe* y presidente del coloquio; de Roger Garaudy, director de dicho Centro, y de Andre Gisselbrecht, redactor jefe adjunto de la revista *La Nouvelle Critique* y asistente de la Facultad de Letras de Nancy.

PIERRE ABRAHAM

Nos proponemos discutir el tema *Materialismo filosófico y realismo artístico*. Para el porvenir inmediato de la civilización no es éste quizás el problema más importante; pero con toda seguridad es el que suscita más controversias, sobre todo entre los intelectuales. Es un acierto, pues, encararlo con toda franqueza en estas jornadas, de la misma manera que hace dos años se encararon con igual criterio cuestiones similares relacionadas con el cine. También el teatro, la arquitectura, el urbanismo, la escultura y las llamadas artes aplicadas, exigen asimismo dilucidar sus relaciones con el realismo. He ahí temas para el porvenir. Por hoy, me limitaré a algunas acotaciones preliminares, de simple buen sentido, destinadas a clarificar los problemas que en esta ocasión nos preocupan.

Toda expresión humana puede ser abordada tanto en su aspecto documental como en su contenido emotivo. Lo característico del arte es que ofrece, íntimamente amalgamados, el documento y la emoción.

Véase *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix. Junto a la alegoría central, cuya significación es para el espectador una potente fuente de emoción, el artista dispuso figuras destinadas a evocar los obreros, los intelectuales y los jóvenes que con su impulso común decidieron la victoria en las tres jornadas gloriosas de julio de 1830. Testimonio de esa unión en la batalla revolucionaria, la tela es al mismo tiempo un documento, aunque sólo sea por la vestimenta con que fueron ataviados los personajes de la época.

Tomemos dos obras de contenido más apacible: el *Concierto campestre* de Giorgione, y *Comida campestre*, de Manet, que es su réplica invertida; en ambas se encontrarán, junto a desnudos simbólicos, accesorios y objetos de uso diario, transportados por el pintor a la tela *casi sin querer, casi sin saberlo*. Dispuestos en torno del tema principal, esos accesorios sirven al espectador del cuadro como testimonios involuntarios de la época en que fue pintado.

Es probable que los artistas plásticos presentes se refieran dentro de un instante a la perspectiva y sus leyes. Quizá nos digan que, después de la disposición puramente jerárquica del arte sagrado, el Renacimiento imaginó observar la naturaleza por el ojo de la cerradura, concretado más tarde en el objetivo fotográfico. O que la práctica de la fotografía y la aviación desembarazó a la pintura de obligaciones que antes debía asumir; no debiendo ya sujetarse a la copia de rostros y paisajes, se encontraba en condiciones de emprender búsquedas propias. Por eso *Comida campestre*, de Picasso, será a su turno el testimonio de nuestro tiempo para los ojos de nuestros descendientes. Carecemos todavía de perspectiva para distinguir el *motivo* de los *accesorios*, pero seguramente aquéllos responderán a la cuestión.

En la *música* encontramos también, con otros nombres,

el tema y los accesorios. Lo que permite ubicar en el tiempo un motivo musical no es la melodía, pues ésta puede pertenecer a cualquier época, sino el acompañamiento con que el compositor la envuelve, la armonización con que la sostiene, la orquestación con que la enriquece. Esto es natural. Los instrumentos de las orquestas actuales fueron inventados y perfeccionados a través del tiempo. Parece innecesario recordar que el saxofón, el instrumento más usado en el jazz, fue inventado en el siglo XIX e introducido por vez primera en la orquesta por Berlioz.

La historia de la música sinfónica revela una orquestación cada vez más rica que, después de Wagner y el grupo de Los Cinco en Rusia, puede observarse entre nosotros en el material de orquesta utilizado por Paul Dukas. Luego viene la caída de la tensión orquestal, anunciada por Debussy y llevada a la práctica por Stravinsky, Darius Milhaud y Arthur Honegger. El oyente, envuelto hasta entonces por una orquestación que tendía a mezclar los múltiples instrumentos en un conjunto único, es invitado ahora a seguir la melodía o el ritmo producido individualmente por los instrumentos. Éstos recuperan para el oído su valor. Desde hace cuarenta años el jazz participa en esa educación del oído, que permite al oyente seguir sucesivamente muchas líneas melódicas o rítmicas provenientes de timbres individualizados. Observemos que la música tradicional china exige aún más: los instrumentos chinos —cuyos equivalentes serían entre nosotros el violín, la flauta, el oboe y la batería— producen líneas melódicas no sucesivamente (como el jazz), sino simultáneamente.

La instrumentación, pues —o digamos la orquestación—, está relacionada con las condiciones de cada época y cada organización, que en el organismo del creador como en el del oyente tienen por base lo que podríamos llamar *el hombre social*. La invención melódica, en cambio, es aparentemente independiente del lugar y del tiempo. Un lied de Schumann, un tema de Beethoven, una frase de Debussy, parecen surgir bruscamente de la nada

y caracterizar no una época ni un lugar sino al hombre que las inventó. Surgen en el creador de lo que podríamos denominar *el hombre interior* y se dirigen también al *hombre interior* del oyente. Conviene precisar con claridad que para alcanzar a este ser interior, el lied, el tema, el motivo, deben ser revestidos con un ropaje —armonización, instrumentación, orquestación— que les permita, como si fuera una especie de salvoconducto, ser acogido por nuestro ser *social*. De ahí que, para admitir la música antigua y dejarnos emocionar por ella, sea necesaria una cultura musical, que agregue a los imperativos de nuestro oído de hoy el conocimiento de las condiciones antiguas: de ahí también —y recíprocamente— la necesidad para los oyentes habituados a la música clásica de romper con los imperativos antiguos para admitir la música actual y dejarse emocionar por ella.

Tanto en música como en pintura podemos, por consiguiente, distinguir el motivo de los accesorios, el tema y el acompañamiento. ¿Pero dónde ubicar el realismo? Hemos comprobado que en pintura se introducía en la tela con los accesorios, casi ignorándolo el pintor; por el simple hecho de que vivía en una época determinada y estaba rodeado con el mobiliario de esa época, aquél expresaba la realidad. Debemos, pues, vincular el realismo al ser social del pintor y al ser social de quien contempla sus telas. Del mismo modo, al utilizar los instrumentos musicales de su época, el compositor transmite casi sin quererlo la realidad social mediante la coloración que su ser social da a su orquestación, captada por el ser social del que escucha sus obras.

¿Esto es todo? El ser interior que sueña en el motivo de una tela, que inventa una melodía nueva ¿está totalmente fuera del realismo? De eso discutimos, precisamente. Si fuera cierto que las condiciones de tiempo y lugar jamás influyeron en un compositor, su paradigma sería Rouget de lisle en Estrasburgo. ¿Significa esto, por ventura, que su composición es independiente de la música a la moda de su tiempo? No. Entre el estribillo y la canción se inter-

calaba un encantador ritornelo a la moda del siglo XVIII, que desde hace largo tiempo se suprimió de *La Marsellesa*. Ejemplo excepcional de un testimonio de época que se ha borrado para restituir a la melodía su carácter permanente.

Como último ejemplo de lo que acabamos de exponer, citemos dos grandes obras literarias: *Los miserables*, cuyo centenario festejábamos en 1962, y *La guerra y la paz*, de Tolstoi, cuyo centenario será conmemorado este año. Y no les pido a ustedes que recuerden lo que han leído, sino aquello que no leyeron. Es evidente, en efecto, que en nuestra infancia dejábamos de lado en las dos novelas pasajes y a veces capítulos enteros. Nos contentábamos con la historia anecdótica de Jean Valjean, de Fantine, de Marius o Cosette, y saltábamos alegremente lo que nos parecía pesado e inútil. ¿Qué significa esto en el vocabulario que usamos hoy? Significa que en el niño el hombre social no está todavía formado. Si se me permite por un segundo el uso de una imagen mecánica —que por lo demás no es mía sino de Louis Armand—, diría que la máquina super-electrónica que es nuestro cerebro nace con todas sus células pero sin las interconexiones que la educación y la instrucción proporcionarán luego. Las conexiones sociales son las últimas —por lo menos en el plano artístico— que adquirimos. No es asombroso, pues, que frente a la obra de arte el hombre social se forme en nosotros con un retardo de muchos años con respecto al que hemos denominado hombre interior. Tampoco es asombroso que al releer en nuestra edad madura las novelas de Hugo y Tolstoi descubramos en los pasajes que habíamos saltado una materia que ahora nos concierne y nos cautiva.

Quisiera terminar con la mención de ambos nombres ilustres, que me parecen adecuados para introducirnos en el debate, pues no sería fácil encontrar ejemplos más grandiosos de la manera en que se mezclan en la misma obra poesía e información, el simbolismo de los personajes y el realismo de los acontecimientos.

ROGER GARAUDY

Intentar en 1964 una definición del realismo es para un marxista tarea difícil y aventurada. Ante todo, porque el problema no es nuevo. El realismo socialista fue objeto, sobre todo en 1934 y en 1946 de apasionadas discusiones y definiciones que se tuvieron por definitivas y perentorias. A partir de las tesis de entonces fueron cometidos graves errores. ¿Cuál era su fuente?

El error no consistía en hacer valer las exigencias primordiales de la lucha, sino en desconocer las condiciones propias de la creación artística y el nivel específico en el cual puede el arte insertarse en dicha lucha. El error consistía particularmente en asimilar la estética a la teoría del conocimiento.

Engels definía sagazmente lo que caracteriza la objetividad: «La realidad tal cual es, sin ningún aditamento extraño». La verdad científica, en efecto, es alcanzada cuando se elimina de nuestra representación de lo real toda huella de subjetividad. Pero esta definición no puede ser trasladada del dominio de la teoría del conocimiento al de la estética. El conocimiento vale por su objetividad, el arte por su humanidad. La realidad científica permite la ausencia del hombre; la realidad artística, al contrario, exige su presencia. En una frutera de Cézanne no me interesa la presencia de las manzanas, sino la presencia de Cézanne. Lo que distingue fundamentalmente la investigación científica de la creación artística es que, en esta última, el acto creador del hombre no es un medio, sino un fin. Para Marx, el arte es una prolongación del trabajo, una de las formas de «la humanización de la naturaleza», de la reconstrucción del mundo según un plan humano. Constituye, después del trabajo, uno de los umbrales franqueados por el hombre en su superación de la animalidad: el animal, escribía Marx, transforma la naturaleza según

el nivel y las necesidades de la especie a la cual pertenece, en tanto que el hombre sabe producir universalmente, de acuerdo al nivel de todas las especies, libremente, es decir, «según las leyes de la belleza».

Lo peculiar del trabajo humano reside en que crea, fuera de la naturaleza, otra naturaleza, específicamente humana. El arte —que es una forma del *trabajo* y no una forma del *conocimiento*— no constituye por lo tanto sólo un reflejo o una imitación de la naturaleza, sino ante todo una creación del hombre. Al transformar la naturaleza, éste se transforma a sí mismo; y transforma, o más bien forma, sus propios sentidos. «El ojo —escribía Marx— llega a ser ojo humano cuando su objeto se transforma en objeto humano.» No es posible por consiguiente definir la realidad —y menos aún la percepción que tenemos de ella— de manera definitiva y rígida. «La formación de los cinco sentidos —agregaba Marx— es el producto de toda la historia de la humanidad.» Corresponde al pintor, en cada época, tomar conciencia de las leyes nuevas dictadas por la observación de los objetos nuevos. Es notable que Matisse, por ejemplo, haya descubierto en su experiencia de pintor exactamente la misma tesis de Marx sobre el desarrollo histórico de los sentidos. «Los sentidos —escribía— tienen en cada época un grado de desarrollo que no es producto del ambiente circundante, sino de un momento de la civilización. Nacemos con la sensibilidad propia de un período histórico determinado.»

Repitémoslo: ni la realidad ni el realismo pueden ser definidos de manera rígida. El realismo carece de límites porque su desarrollo no tiene término, como tampoco lo tiene el desarrollo de la realidad del hombre. Este viaje no tiene fin, ni puerto definitivo, ni última escala, aunque lleve el nombre prestigioso de David o Courbet, de Balzac o Stendhal.

Dedúcese de ahí este corolario: un pintor que se pretende realista y que pinta como si Cézanne, Picasso, Matisse, Kandinsky, Delaunay y otros no hubiesen existido, no es nuestro contemporáneo; inclusive si tiene cosas ad-

mirables que decirnos, no podrá expresarse en un lenguaje capaz de emocionarnos. Resultaría algo así como elogiar el socialismo o la cibernética en latín.

El pintor habla una lengua muerta si se ciñe, para expresar las nuevas realidades de nuestro tiempo, a las admirables soluciones técnicas descubiertas por los maestros del Renacimiento para responder a cuestiones de su época. Sólo puede ser un realista contemporáneo, un realista verdadero y, con mayor razón, un realista socialista —es decir, un realista que tiene conciencia de la significación profunda de nuestra época en tránsito hacia el socialismo y de su responsabilidad respecto de ese tránsito—, quien haya asimilado todas las conquistas anteriores de la humanidad y, habiendo integrado esa rica herencia de formas de expresión y creación elaboradas por el trabajo de los hombres de todos los siglos y de todos los pueblos —desde los frisos de Fidias a los mosaicos de Ravena, desde Poussin a Cézanne o Picasso—, sepa descubrir el lenguaje adecuado para la expresión y creación de realidades y valores de nuestro tiempo.

Además, deberá precaverse de no mutilar la realidad en ninguna de sus dimensiones: un paisaje, un desnudo, una naturaleza muerta, son realidades, pero la angustia o la alegría, el amor o la rebeldía también lo son. En todas las épocas, lo que confirió grandeza a las obras fue el grado de realidad interior, humana, que el artista supo incorporar a la realidad (la emoción y el documento, según las manifestaciones de Pierre Abraham). Realidad exterior y realidad interior (natural o social) no pueden ser disociadas en el arte. Toda gran obra comporta dos componentes; inténtese separar uno de otro y entonces no quedará más que un naturalismo fotográfico y pasivo en un polo, y un subjetivismo fantástico, incapaz de establecer una comunicación humana con el público, en el otro. «Lo exterior —decía Hegel— es la expresión de lo interior», y recíprocamente.

Rechazar la falsa antítesis de la realidad exterior y la realidad interior permite superar asimismo las falsas

antítesis de forma y contenido, para lo cual se requiere en primer término no identificar el contenido con el tema. No se trata, desde luego, de despreciar la importancia del tema: de ningún modo resulta indiferente que Picasso eligiese para pintar el tema de Guernica o de *La guerra y la paz*. Aunque el tema —según una expresión a la cual Cézanne dio pleno sentido— no sea más que el «motivo», es decir, etimológicamente, lo que pone en movimiento al pintor, lo que da el primer impulso a su trabajo creador, tiene significativa importancia. Aunque no de su arte, puede ser un testimonio de su pensamiento, de la conciencia por él adquirida sobre la significación de la realidad de su época y de su intención de ubicarse en relación con ella. Precisamente porque pertenece al orden de la intención, no permite todavía penetrar en el arte propiamente dicho. El tema no define por sí mismo el *contenido* de la obra de arte, pues la creación artística no se reduce al tránsito de lo abstracto a lo concreto ni consiste en ilustrar con imágenes una idea teórica. Stendhal nos proporciona un penetrante ejemplo: durante el baile organizado por la marquesa de Marcilly, Lucien Leuwen se detiene ante un cuadro que reproduce el retrato de un joven escocés, y Stendhal escribe: «En la fisonomía de ese niño, el pintor, que sin duda *pensaba* mejor que dibujaba, había intentado agregar a las sonrisas amables de la primera edad una frente cargada con los altos pensamientos del genio. El resultado era una asombrosa caricatura que tenía algo de monstruo».

Frente a ciertas obras que pretenden ser expresiones del realismo socialista, experimentamos un malestar de ese género, y no por culpa de sus autores, dotados a veces de talento, sino por culpa nuestra, pues les hemos sugerido una concepción falsa del realismo y de la posición partidaria sobre la literatura y el arte.

Veamos un ejemplo para precisar la distinción entre tema y contenido. Los temas de los pintores del Renacimiento eran en su mayoría de índole religiosa, y sin embargo sus obras no nos enseñan religión sino humanismo;

se desprende de ellas una imagen de la naturaleza y del hombre que sugiere sobre todo la grandeza y la belleza de este último, su condición de dueño y creador del universo, lección pagana y no mística del sentido de la vida. Y esto ocurre en virtud de su mismo arte, por su tratamiento de la perspectiva, que hace del hombre el centro y la medida de todas las cosas, por su ciencia de la anatomía, que exalta el esplendor del cuerpo humano y por ejemplo hace de un san Sebastián un atleta griego, por su tratamiento del dibujo y del color, que da al hombre una dignidad musical y poética superior al mundo creado por él.

Si concebimos el problema de las relaciones entre forma y contenido en términos dialécticos, no está excluido que en ocasiones nos sintamos llevados a considerar que el *contenido* más profundo de una obra de arte es precisamente su *forma*, es decir, la manera en que se afirma la presencia del hombre en la interpretación del tema. «El tema —decía Delacroix— eres tú mismo.» Y Cézanne, pintando tres cebollas sobre una mesa, nos da un sentido más vivo de la presencia del hombre, de su poder creador, de la grandeza y por consiguiente de la responsabilidad de su destino que cincuenta cuadros de Bonnat representando personajes o acontecimientos históricos.

Esto no significa desde luego que es preciso pintar exclusivamente cebollas, sino simplemente que la nobleza del tema no es suficiente para comunicar a la obra de arte su grandeza, y que se pueden defender buenas causas con malas obras. En este caso, por otra parte, se las defiende mal. Picasso no resulta menos entrañable cuando lleva a la tela el *Rapto de las sabinas* que cuando pinta *Las masacres de Corea*, Aragon cuando evoca a Aurelien o el rey Boabdil que cuando escribe *Los comunistas*, Jean Lurcat cuando canta al sol o a un gallo que cuando ilustra el poema *Libertad* de Eluard. ¿Por qué? Porque toda obra auténtica, al tornar sensible la fuerza y el poder del hombre, del hombre creador, imprime profundamente en nuestro espíritu y nuestro corazón el sello de la belleza del ser humano; crea, por lo mismo, la exigencia de reprodu-

cir en la realidad cotidiana la misma dignidad y la misma belleza y nos hace insoportable todo lo que afea, mutila y humilla a los hombres. Precisamente en este nivel de la presencia humana —que torna indivisible forma y contenido de la obra— y no en el de *affiche* o la directiva circunstancial, el arte desempeña una función didáctica y militante.

Una tercera antítesis falsa es la que pretende oponer, con menosprecio de toda dialéctica, realismo y abstracción. Partiremos aquí de una analogía con la teoría del conocimiento (nada más que una analogía, pues ya hemos insistido sobre la necesidad de no trasladar mecánicamente a la estética los problemas de la teoría del conocimiento). En sus *Cuadernos filosóficos* Lenin subraya que «el pensamiento, al elevarse de lo concreto a lo abstracto —siempre que sea correcto—, no se aleja de la verdad, sino que se acerca a ella», pues aprehende no la apariencia sensible sino las relaciones internas. Una idea, por más abstracta que sea, no tiene sentido ni valor sino por referencia a lo real: si no revela ningún vínculo interno de la realidad, si no tiene relación alguna con la realidad, no es propiamente una idea. Algo análogo ocurre con la obra de arte. ¿En nombre de qué principio podría prohibirse a un artista su afán de alcanzar lo real en un cierto nivel de abstracción, que intente, por ejemplo, aprehender los ritmos esenciales o la estructura íntima de las cosas presentando en una obra un microcosmos, una contracción de lo real, alejada forzosamente de la apariencia sensible inmediata?

Cuando Picasso, por ejemplo, dibuja centenares de veces el mismo búho o el mismo toro hasta lograr —en un gesto tan natural y personal como el de trazar la propia rúbrica— el diseño de sus ojos cerrados; cuando Matisse dibuja centenares de veces la misma hoja de roble hasta que, eliminando el detalle y la anécdota, llega a desprender las líneas de fuerza y el ritmo interior —hasta que «la mano cante», según su propia expresión—, cuando un Artista, en fin, crea una forma que es al objeto lo que el

alma al cuerpo, según escribe el padre Régamey, la *abstracción objetiva*, por más lejos que sea llevada, puede ser una forma de realismo. Del mismo modo, si un pintor partiendo de la realidad interior, del deseo de expresar la angustia o el júbilo, el amor o la rebeldía, busca, como Van Gogh, «expresar mediante el rojo y el verde las terribles pasiones humanas»; si elabora un lenguaje plástico y coloreado para expresar —como la música con los sonidos— la realidad con el mínimo de referencias al mundo exterior, esa *abstracción subjetiva* puede ser también una forma de realismo.

Escucho ya la objeción. Cuando Manessier escribe: «Mis telas quieren ser el testimonio de algo vivido por el corazón y no la imitación de algo visto por los ojos», es fácil achacarle individualismo; pero si se analiza de manera marxista la significación de esa «necesidad interior»; si no se ve, como Kandinsky, el mensaje intemporal de una trascendencia sino, por el contrario —al desmitificar esta concepción para extraer de ella su «núcleo racional»—, se descubre en el individuo el conjunto de las relaciones sociales, según la expresión de Marx, entonces podemos perfectamente concebir que la obediencia a esa «necesidad interior» en un artista que participa en el movimiento de su siglo y tiene conciencia de su responsabilidad hacia él, puede ser la respuesta al llamado de la ley profunda de nuestro tiempo y de nuestro pueblo. Así, pues, trátase de una abstracción objetiva o de una abstracción subjetiva, puede existir un *realismo abstracto*. A decir verdad, yo me pregunto por otra parte si en el arte y el realismo de todas las épocas no hubo siempre un componente abstracto, que sólo en nuestro siglo fue aislado en su total pureza...

Tengo plena conciencia de las inquietudes y quizá la irritación que suscitará este concepto de «realismo abstracto». Quisiera solamente que se lo examine en un contexto y, en particular, que se tengan en cuenta las siguientes observaciones:

Primera: Que esta concepción del arte implica que no hay arte auténtico que no sea realista, es decir, que se

elabore sin referencias a la realidad —indivisiblemente interior y exterior— y sin conciencia de la responsabilidad del artista respecto de esta realidad. Rehusarme a oponer realismo y abstracción no significa en manera alguna que nada se oponga al realismo. En primer término, se opone realismo el irrealismo, es decir, todo lo que idealiza falsamente el presente y esquematiza arbitrariamente el porvenir: el arte académico, el arte de los filisteos o los *pompieri*, desde las telas de Bouguereau hasta el periodismo sentimental y cursi.

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

Se opone asimismo al realismo esa pretendida «pintura espectáculo» que, con el pretexto demagógico de proporcionar a los hombres un ambiente reposado y decorativo, cuestiona la noción misma de pintura y propone como obra de arte un amontonamiento de envases de Coca-Cola. Esto en relación con nuestras fronteras.

Segunda: Esta concepción del arte y del realismo, lejos de llevar a la apatía, es sumamente exigente. Ante todo porque implica la integración de toda la cultura pasada, y también porque hace del creador no un solitario sino la expresión suprema de su tiempo. «Pintar bien —escribía Cézanne— significa expresar la propia época en lo que tiene de más avanzado. [...] Un pintor que sabe su gramática [...] traduce en su tela, lo cubra o no con un velo, lo que el cerebro mejor informado de su tiempo ha concebido o está en camino de concebir [...] Giotto corresponde a Dante, Poussin a Descartes.» La obra de arte, en efecto, es grande en la medida en que encarna las angustias y las esperanzas de un pueblo o una época, en el sen-

tido que le daba Stendhal: «El arte es la moral construida [...] una promesa de felicidad». Es suficiente exigir de un artista que escuche el canto del río, es decir, que no sólo tenga conciencia de todas las creaciones del pasado que elaboraron el lenguaje de su arte, sino también de la realidad viva y cambiante de la sociedad de su tiempo, del hombre luchando y forjándose a sí mismo. Esto en relación con nuestras exigencias.

Tercera: Pero esto no es todo. La toma de conciencia que esperamos de nuestros artistas no sería suficiente si se limitara a la realidad tal como existe. Cuando se trata del hombre, esa realidad no es solamente expresión de lo que ha conquistado, sino también de lo que le hace falta, de lo que todavía no es; un realismo auténtico debe integrar también esa dimensión que los cristianos denominan trascendencia y los marxistas simplemente porvenir. Nosotros esperamos de nuestros artistas —y cuando digo nuestros artistas no me refiero solamente a los artistas comunistas, sino a los artistas de nuestro tiempo o que anhelan ser de nuestro tiempo— que nos hagan presentir todo lo que ignoramos aún de nosotros mismos, que nos hagan experimentar esa carencia y estimulen el deseo apasionado del hombre total, que anticipen el advenimiento de lo que todavía no se ve, pero cuyo germen palpita en el seno de nuestro siglo; que nos enseñen a contemplar y desear las realidades aún por nacer. Que nos den el conocimiento y el amor del mañana. Esto en relación con nuestras perspectivas.

No le pedimos panfletos de propaganda inmediata ni consignas para el combate cotidiano, cosas perfectamente respetables e indispensables, pero pertenecientes a un dominio que no es específicamente el suyo. Lo que esperamos —yo diría que tenemos el derecho de exigir (cuando digo «nosotros» no me refiero solamente a un partido, ni siquiera al mío, al cual debo mis más altas razones de vivir)—, lo que los hombres que aman el porvenir tienen el derecho de esperar de quienes son eminentes creadores, es que incorporen a su sangre el testimonio de nuestro

combate y, a partir de allí, descubran los signos y el lenguaje que les permitirán proyectar delante nuestro —a la manera de los grandes místicos del pasado, de la *Iliada* y *Canción de Rolando*, de los vitrales de la Sainte Chapelle las composiciones de Poussin, la *Alegría de vivir* de Matisse o *Fou d'Elsa*— la imagen más alta y exigente que los hombres se hacen de sí mismos.

El realismo así concebido no es un método sino una actitud, una forma de presencia en el mundo —la del materialismo dialéctico—, que se apoya en la convicción de que el mundo —como escribía Aragon— existía antes de mí y existirá cuando se haya borrado de mi memoria; que ese mundo y la visión que de él tenemos no son inmutables sino que están en perpetuo devenir; que cada uno de nosotros es personalmente responsable de ese devenir.

Al ensayar su definición, no pienso de ninguna manera dictar cátedra a los artistas y menos aún decirles lo que deben pintar y cómo pintar —lo que significaría retornar a los errores pasados y superados—, sino simplemente descartar los falsos *a priori* y los criterios demasiado estrechos, que tan fácilmente dan cabida a la exclusión y la condena.

No puede existir realismo acabado en una realidad que jamás termina. Rechazar una definición cerrada del realismo simplemente significa no tener la pretensión de colocarse en el fin de la historia —¡como si ella pudiera tener un fin!— y pronunciar desde allí el juicio definitivo. Para un marxista, es decir, un hombre que tiene conciencia del desarrollo sin fin de la realidad y de los valores, el primer rasgo de sabiduría consiste en reconocer que en esas materias —como en tantas otras—, el juicio definitivo es que no existe un juicio definitivo.

ANDRE GISSELBRECHT

Partiré del principio siguiente: el realismo varía con la realidad histórica de la que quiere ser expresión. De lo cual se deduce lógicamente que no obedece a cánones estéticos y que la crítica marxista o, si se prefiere, la estética del materialismo dialéctico —si debe existir algún día— no es ni puede ser *normativa*.

Descartemos ante todo algunos prejuicios contra la apreciación marxista de las obras de arte que a veces pueden sustentarse legítimamente. Digamos, pues, en primer término lo que aquélla no es: en tópicos tan difíciles pienso que no se tildará de caprichosa esta prudencia metodológica. En primer término, no es lo que suele llamarse sociologismo vulgar. El marxismo nada tiene que ver con Taine ni tampoco con Taine perfeccionado por Plejanov. Cualquiera que sea su factor determinante, la obra de arte aparece en esa perspectiva sólo como una resultante, como un producto. Es objeto y no sujeto, efecto y no causa, causa productiva. Pero esto no corresponde a la realidad. El arte algo agrega al mundo y a la historia, según decía Hegel; y la prueba generalmente admitida es la que todos ustedes conocen: ante un paisaje se dice: «Es de Ruysdael o de Corot» (no sé si algún día se dirá de Bissières o de Manessier), o bien: «Siento una sensación a lo Proust, como la del famoso bizcocho que hacía surgir de un golpe todo un universo a través de la magia del recuerdo».

Sin embargo, corresponde al crítico explicar la obra de arte, situarla en la historia, aunque quede subsistente una zona que no deja reducir un margen de indeterminación. Los métodos de explicación literaria, en particular, utilizados corrientemente en la Universidad, incluso los más modernos —crítica, temática, psicocrítica, etc.— adolecen del mismo defecto: *describen* el fenómeno literario, lo examinan por todos los costados, pero no lo explican. Son,

en el mejor de los casos, excelentes trabajos de aproximación y en tal sentido necesarios. Siendo el arte un fenómeno social, es esencial comprender, sin embargo, por qué un tema llamado «eterno» —Antígona, Medea, Don Fausto, por ejemplo— es retomado en un momento determinado por tal escritor y en tal país; o por qué un estilo nace, desaparece o renace (en forma de pastiche, por ejemplo). En otras palabras: es necesario un análisis *no formalista* de las *formas*. Se trata de determinar cómo la elección de un contenido, las *intenciones* de un creador, implican el empleo de cierta técnica o de cierto estilo. Es evidente, por ejemplo, que *Jean Barois* de Roger Martin du Gard no podía ser escrito con los métodos de Hemingway, o las piezas de Brecht con el estilo de Chejov. Cuando Eisenstein renovaba en el cine la técnica del montaje, cuando Brecht creaba las técnicas llamadas del «distanciamiento», pensaban que toda técnica nueva debía ser puesta al servicio de una intención social: eran medios adaptados a un fin. «Nuestra estética —decía Brecht— es una parte de nuestro combate social.»

De todos modos, es perjudicial aislar lo que se llama el «contenido» cuando se lo limita al contenido de *ideas*. No sólo los marxistas cometen ese pecado —en el cual no es difícil caer— pues, como un contenido de ideas es fácilmente resumible, constituye el pan bendito de los superficiales críticos de entrecasa. Pero cuando vemos, por ejemplo, que un libro sobre Baudelaire (escrito por un gran filósofo) lo presenta de tal manera que en definitiva podría no haber escrito *Las flores del mal*, cuando de la lectura de un libro «marxista» sobre Pascal y Racine se deduce que en rigor Pascal podía haber escrito *Britannicus* y Racine *Los pensamientos*, estamos obligados a pedir a los marxistas, mucho más que a los otros, que presten atención a la *especificidad del lenguaje* artístico. Es una vieja idea, que se remonta a Hegel, la de que el arte está en definitiva subordinado al pensamiento, como si el «espíritu objetivo» de que aquél habla, carente aún de aptitud para expresarse plenamente —es decir, de manera pu-

ramente conceptual— estuviera obligado a expresarse por imágenes. No se aclaran mucho las cosas diciendo, como los críticos demócratas rusos del siglo XIX, que el arte es «el pensamiento en imágenes»...

No obstante, guardémonos de desdeñar, a la inversa, la importancia del tema, pues es precisamente el carril por donde quisieran arrastrarnos algunos críticos contemporáneos en su intento de eliminar todo contenido de ideas. Por ejemplo, un historiador de la novela moderna, René-Marie Albères, escribe: «El valor de una gran novela nada tiene que ver con su tema». Y bien, creo que tras ese concepto se oculta la ambición —que por otra parte no es secreta— de algunos creadores, cuyo valor no pongo en duda, que atormentaba asimismo a Flaubert, felizmente reducida en él a un sueño: escribir una novela sin tema que se sostendría «por la sola virtud del estilo...».

Pero hemos partido de la idea de que el realismo varía con la realidad. En otras palabras, de que el arte como superestructura no se ajusta estrictamente al movimiento histórico. En una de sus fecundas observaciones dispersas sobre estética, Marx se preguntaba: «¿Cómo es posible que todavía nos sintamos embargados por la emoción y la admiración ante Hornero o Esquilo, si desde hace largo tiempo nadie cree en la mitología griega?». Podríamos también preguntar: ¿cómo es posible que la clase obrera se entusiasme por obras como *Tartufo*, *El rojo y el negro* o *Fígaro*, que han sido combates de la burguesía por su propia emancipación? No es menester demostrar que una gran obra supera holgadamente el horizonte de las determinaciones de clase que le dieron origen. Esto no significa que un artista revolucionario deba hoy imitar a Beethoven, Stendhal o Gogol, pues su misión consiste sobre todo en dar forma a lo que no existe todavía. Pero entonces ¿por qué decir, por ejemplo, que Kafka (según una fórmula que he leído) es «el último grito del mundo en decadencia»? ¿Por que no decir más bien que pertenece sencillamente a la literatura universal? ¿Pues la historia literaria no es la de la extinción de las obras, sino la de su supervivencia!

Y que el arte más que ninguna otra manifestación de las superestructuras ideológicas, obedece a la ley del desarrollo desigual, cabe plantear una cuestión capital: ¿existe necesariamente correspondencia entre la decadencia social e ideológica de una sociedad —en este caso la burguesa— y la decadencia del arte? En esta sociedad nosotros vivimos, y es el arte de esta sociedad el que sentimos y entendemos más que ningún otro. Dicho de otra manera: ¿una sociedad decadente sólo puede engendrar un arte decadente? ¡Cierto, así ocurre a veces! Considérese por ejemplo, el nihilismo de Nietzsche, y sus discípulos, el esteticismo de D'Annunzio o de Oscar Wilde —para quien la naturaleza imita al arte— que se prolonga en la estética de Malraux. Pero no sólo y necesariamente produce decadentes. A la pregunta planteada respondemos: ¡no! Es verdad que la burguesía, cuando el capitalismo entra en la fase imperialista, comienza a degenerar y a descomponerse; sin embargo es perfectamente capaz de suscitar obras bellas y grandes, que sobrevivirán. La cuestión consiste en saber si esas obras deben colocarse en el haber de la burguesía como clase, pues una cosa es escribir según los modos de pensar y las técnicas nacidas en el medio burgués, y otra escribir para la gloria de la burguesía. En el fondo, los artistas jamás tuvieron por el capitalismo el menor aprecio; y si así fuere desde su nacimiento, con mayor razón lo es en su fase actual, en que inflige a su sensibilidad sufrimientos mucho más intensos.

Se trata, pues, para el movimiento obrero, de arrancar a la clase dominante a quienes son grandes artistas de la «decadencia» —lo cual es un fenómeno *ideológico* y no un criterio de valoración *estética*. No rechazaremos a Joyce, Moravia o Faulkner, aprovechando solamente a Thomas Mann o Roger Martin du Gard; no haremos ese regalo a la burguesía, no los enviaremos para complacerla al museo de los horrores de la literatura.

El proceso de la decadencia no es lineal; choca todos los días con la resistencia del movimiento de emancipación de los pueblos con el progreso del socialismo en las con-

ciencias. De ahí la falsedad de la concepción de Lukács, quien en su libro *Realismo crítico y vanguardia* define de manera tajante a la decadencia. Esta definición no es exclusivamente suya; me parece *representativa* de toda una tendencia que no ha sido superada entre nosotros y que en cada país adquiere, evidentemente, tonos distintos. De manera esquemática puede decirse que para él la decadencia de la literatura arranca desde los últimos grandes acontecimientos de emancipación de la burguesía, es decir, desde 1848 aproximadamente, aunque a veces ubique su comienzo un poco más adelante. Desde entonces, tan sólo existiría antirrealismo, salvo en los pocos autores que navegaban contra la corriente. Tal afirmación deja de lado los dos hechos. En primer lugar, la misma realidad presenta desde el último siglo aspectos nuevos, su enumeración sería muy larga. Por ejemplo, el hombre es actualmente distinto y más complejo que en cualquier otro momento. De ahí la importancia de las asociaciones de ideas, de los monólogos interiores, de los procesos psicológicos, microscópicos —como los que Natalie Sarraute describe con el nombre de «tropismos»—, o el entrecruzamiento de las corrientes de conciencia de los interlocutores de una novela. Otro ejemplo: nuestra concepción del tiempo se ha enriquecido. Tiene muchas dimensiones, no discurre en un solo sentido; a la amputación del futuro en Proust o en Faulkner opónese un futuro que aclara el pasado en obras tales como *La semana santa* de Aragon.

Además no es justo juzgar el valor de un escritor en relación con nuestras inclinaciones ideológicas, que prefieren un universo pleno, bien explicado, en que resalten las inquietudes colectivas y el primado de la razón; y tampoco lo es identificar un procedimiento estético con una elección filosófica sobre el mundo y el destino humano. Supongamos que se juzgue *En búsqueda del tiempo perdido* como la realidad reducida al recuerdo, es decir, en definitiva a lo intemporal, y se concluya que esa disolución del universo en la memoria es un pecado de subjetivismo. O que se reduzca el *Ulises* de Joyce al hecho de que eleva

lo insignificante, el detalle más pequeño, a la altura de lo monumental (la prueba está en que toda una novela ha sido elaborada sobre la base de recuerdos metafóricos de *La Odisea*). Supongamos que se considere a Faulkner como la atomización de lo real, la disolución de la personalidad, pues no se sabe de quién habla o cuenta su historia; o también, como la desgracia absoluta de estar sometido al tiempo. Esa manera de juzgar significa tomar los fenómenos secundarios por lo esencial. Y lo esencial es la parte de realidad de nuestro tiempo reflejada en sus obras, que no es *solamente* el mundo de la Tercera República en Proust, los pobres blancos del Sur en Faulkner, la descomposición de Austria-Hungría en Kafka o en Musil, el anuncio de este tiempo del desprecio en otros, en que la persona humana, tan ensalzada por algunos, es pisoteada todos los días.

Además, en una sociedad en declinación, un gran artista no puede eludir un testimonio de esa declinación; de ahí que, en sus mejores representantes, el arte de la «decadencia» contiene a menudo una crítica de la decadencia, una crítica particularmente dolorosa del individualismo, del individuo aislado —como quizás un comunista no hubiese sabido hacerlo, o por lo menos no tan bien—; la ausencia de fe, la imposibilidad de comunicación, la deificación de las relaciones humanas (la proliferación del universo de las cosas en detrimento de los hombres), que aparecen en *El hombre sin cualidades* de Musil, en *La conciencia de Zeno* de Svevo, en *El aburrimiento* de Moravia, están vinculadas a la moda —repito: la moda (organizada)— del arte abstracto.

Es verdad que en su mayoría aquéllas son obras que carecen de ilusiones. Pero ¿qué es lo más importante, la desesperación de Kafka o la sinceridad y profundidad asombrosa con que pone al descubierto la alienación y la inhumanidad? ¿No hay diferencia entre perder el contacto con la realidad y dar forma plástica al sufrimiento que esa pérdida inflige a los intelectuales de nuestro tiempo? Entre la decadencia, que Lukács denomina también van-

guardia, y la otra vanguardia, el realismo socialista, hay una relación dialéctica más bien que una oposición irreductible. Lo prueban dos órdenes de hechos irrefutables, que forman ya parte de la historia literaria. En primer término, los escritores y artistas que saludaron de inmediato y con entusiasmo a la evolución socialista no pertenecían sino por excepción a lo que se denomina «realismo crítico» (una expresión que debería ser definida); eran casi todos representantes de la vanguardia; expresionistas en Alemania, futuristas en Rusia, surrealistas (algunos) en Francia. Y el paso de algunos artistas de una vanguardia a otra fue algo más que el cambio de una vieja piel; fue el aporte de un enriquecimiento, que pudo ser superado pero no negado. No se comprende a Alexander Blok sin el simbolismo, no se comprende la música de Eisler sin la «revolución» serial de Schoenberg, a Shostakovich sin Gustavo Mahfer y otros, a Kurt Weill, Dessau, y los músicos que colaboraron con Brecht sin el jazz y sin Hindemith; no se comprende a Eluard o Aragon sin el surrealismo, a Maiakovski sin el futurismo, a Brecht sin el expresionismo.

En segundo lugar, los movimientos vanguardistas crearon obras revolucionarias tanto en la forma como en el contenido, sobre todo cuando los artistas abandonaron su iconoclastia juvenil y se vincularon a las tradiciones nacionales. Obsérvese, por ejemplo, la diferenciación operada entre Maiakovski y Marinetti (el futurismo ruso fue, en efecto, muy diferente del italiano), entre Aragon o Eluard y André Breton (es decir, entre el sueño y el mundo real), entre Becher y Benn en Alemania, entre Brecht y los dramaturgos expresionistas (tránsito del *pathos* del hombre abstracto e intemporal a la dialéctica del hombre concreto de nuestro tiempo). Es éste seguramente uno de los capítulos más esclarecedores de la historia de la literatura moderna.

Si la concepción marxista del arte rechaza toda determinación mecanicista, toda equivalencia rígida entre evolución social y movimiento artístico, dedúcese de ahí que

no puede ser un *apriorismo*; quiero decir que no está ligada ni fijada a modelos supuestamente insuperables, fuera de cuales no habría realismo sino un arte degenerado totalmente desechable.

La estética de Lukács, por ejemplo, es una estética *deductiva*, que toma como punto de partida algunas altas *cumbres* de la literatura —Goethe, Tolstoi, Balzac— o, en forma global, el clasicismo alemán y el realismo francés y ruso del siglo XIX. Hay en esa concepción una falsa simetría algo así como confundir la legítima actitud de rescatar la herencia política de la burguesía ascendente (Robespierre, etc.) con la de continuar su herencia artística. Un escritor soviético, en un país en que Tolstoi es tan querido, aducía recientemente en un coloquio «Este-Oeste»: «Nadie podría escribir lo que yo escribo, ni el mismo Tolstoi».

Lukács —y no sólo él— reduce el realismo a una serie de criterios formales, lo que implica achicar considerablemente el campo de expresión. La novela, por ejemplo, debería representar, como la epopeya, la «totalidad» de una época —concepto por otra parte hegeliano—, es decir, abarcar la más grande porción del universo y de las relaciones humanas. Pero entonces ¿qué hacer con una novela de Kafka, en la que todo se refiere a un solo individuo, de quien por lo demás no se sabe casi nada, salvo que se llama Joseph K...? Por otra parte, la pintura de un individuo revela a veces las cosas con más intensidad que un gran fresco; el «yo» enorme de Maiakovski jamás se borró ante no se sabe qué objetividad. Supongamos, como lo plantea Lukács, que el realismo debe, en primer lugar, abrirse a la historia, dar una dimensión histórica; en segundo lugar, presentar un asunto real y palpable y no un sueño o una pesadilla; en tercer lugar, referirse a un mundo concreto y no, por lo menos en apariencia, a un mundo intemporal e indeterminado, ubicado fuera del espacio y del tiempo. Y bien, ¿qué hacer en tal caso con el pobre Kafka? En lugar de ampliar la noción de realismo, se le arrojaría a las tinieblas de la decadencia artística y se agravaría además

su condena con un juicio moral, ya que al parecer no es humano estar desesperado, ni siquiera en forma transitoria...

Si se definiera la vanguardia, alias «decadencia», con esos criterios, es decir, carencia de perspectivas futuras, carencia de historia, exhibición además de lo patológico del erotismo, carencia de la posibilidad de elegir entre la multitud de detalles —es decir, todo lo *contrario* de ese gran «realismo» definido *a priori* (*a priori* pero deduciéndolo de modelos existentes)—, se escabullirían entre las mallas de esa red los peces más hermosos. No existe una correspondencia mecánica entre un procedimiento artístico y una ideología. Es falso que toda técnica —según una expresión de Valéry retomada por Sartre— esté «preñada de una concepción del mundo». En todo caso, es falso que una técnica no pueda expresar más que una sola y única visión del mundo. No porque se quiebre el encantamiento cronológico llamado «normal» (¿por qué normal?) ni se deje que los recuerdos acudan en el orden en que se presentan a la conciencia, se niega todo porvenir a la humanidad; no porque se prefiera el monólogo interior al diálogo dramático, no porque se vea el mundo con los ojos de un solo personaje se cae en el subjetivismo y se niega toda existencia al mundo exterior; no porque se vea ese mundo con los colores de lo fantástico se desprecia la realidad y uno se convierte en un obseso incapaz de librarse de sus fantasmas. El eminente crítico austríaco Ernst Fischer define el arte de Kafka como «una sátira fantástica»; me adhiero gustoso a esa definición: aunque ella no agote toda su originalidad...

En los años de la emigración antinazi, Lukács y Brecht sostuvieron una polémica, en general poco conocida, que me parece toca de cerca el tema que ahora debatimos. La posición de Brecht, bastante diferente e incluso opuesta a la de Aragon, coincidía sin embargo con la concepción abierta del realismo defendida siempre por éste en nuestro país. ¿Qué decía en sustancia Brecht? Ante todo, que no se puede imponer al realismo límites formales. Y opo-

nía de manera deliberada a Balzac el romántico inglés Séller, un maestro de la metáfora y del símbolo, y, en tal sentido, del irrealismo y la abstracción. Del principio enunciado por Brecht se desprende que los caminos del realismo son amplios y diversos. No correré el riesgo de afirmar que no tiene «fronteras»... Pero, en todo caso, no es un camino estrecho. El realismo no significa el triunfo de lo verosímil. Y lo integran con pleno derecho en primer lugar lo fantástico, ya que la deformación fue siempre, desde Swift a Gogol, desde Goya a Picasso y Diego Rivera, un procedimiento clásico del realismo; en segundo lugar, la parábola (hay también parábolas abstractas, que encierran al hombre en un ordenamiento metafísico eterno, como ocurre con cierta vanguardia teatral); en tercer lugar, la parodia, que puede ser una simple falta de respeto ante las obras maestras clásicas, pero capaz también de enriquecerlas e iluminarlas a la luz del presente; y, en fin, el símbolo, desde *La piel de zapa* hasta el león y el monóculo de *El acorazado Potemkin*.

El criterio del realismo, pues, consiste para Brecht en adaptar los medios de expresión a nuestro designio actual (actual, pues la realidad cambia, es flexible y dialéctica). Se es realista cuando se adaptan las técnicas a esa realidad en movimiento, y no deduciendo las reglas de la perfección artística de obras ya realizadas. De lo contrario, con la buena intención de ser fiel al realismo —como un soldado de la vieja guardia— uno se transforma sin querer en un perfecto *formalista*.

Propóngase o no fines revolucionarios, el realismo no es un método de composición que excluye a otros. Es la tendencia en un artista de representar y dar testimonio de la realidad mucho más que de humillarse ante ella.

Al apriorismo, al dogmatismo formal, se agrega a veces otro dogmatismo, que calificaré de moral, pues se define más por exigencias de orden ético que por motivos estéticos. Decimos a veces: el escritor realista pinta lo típico de una época determinada. Pero si lo típico no es una especie de término medio estadístico ¿cómo diablos se lo podría

definir? Sucede en ocasiones que lo típico es una figura rara y, sin embargo, anuncia el porvenir. ¿Tal vez el caso patológico está fuera del realismo? No. Pero en general tendemos a ver lo típico preferentemente en lo que anuncia el mañana lleno de promesas, y esto es natural. Pero ¿qué es más típico, *Madre Coraje*, por ejemplo, que no comprende nada de la dialéctica fatal que la desgarrará, o *La madre* de Gorki, que se transforma en una heroína proletaria? En una época de exterminio masivo ¿qué es más típico, la impotencia y el masoquismo de Joseph K... o, digamos, *El último justo* o los héroes de *La joven guardia*, de Fadeiev? No es fácil decidir, en cuanto se habla de *arte* y no de *moral*.

Se reconoce en ciertos artistas un don de anticipación, la aptitud de captar con intensidad increíbles detalles inadvertidos hasta entonces, que se transformarán más tarde —sea la realidad feliz o desventurada— en fenómenos flagrantes. Se ha dicho que Kafka anunció los campos de concentración, la reificación de las relaciones humanas, y *Las confusiones del discípulo Törless* de Musil, el sadismo de las SS o de los paracaidistas. Y Eisler decía de su maestro Schoenberg: «Su música anuncia el tiempo en que los bombardeos aéreos obligarán a la gente a refugiarse en los sótanos». Lo que estos artistas describían no era lo típico del momento en que vivían, sino de lo que vendría luego. ¿No ocurrirá esto porque el arte está prendido en forma directa a la realidad, mucho más que la ideología, por ejemplo?

El realismo de nuestro tiempo se niega a ceñirse a apriorismos morales. Es indudable que la toma de conciencia del héroe en los films de Pudovkin no perjudica la grandeza de *La madre* ni de *El fin de San Petersburgo*. Pero perjudicaría seguramente la calidad de *Madre Coraje* si el drama termina felizmente, o la de *El Don apacible* de Sholjov si Grigori Melejev llegase a «comprender su interés» (que consistiría en marchar con los bolcheviques). Es más útil sin duda dejar que nosotros mismos descubramos la salida en el entresijo de las contradicciones que propor-

cionaría totalmente trazada; más útil que inundarnos de luz es hacernos ver a alguien que se ciega. Nos parece legítimo afirmar que el optimismo racionalista es lo característico de todo gran arte moderno. Un mundo desesperado como el de Kafka no inspira necesariamente la desesperación. En cambio, pienso que el mundo del aburrimiento de Robbe-Grillet es un mundo aburrido, y esto es difícilmente perdonable.

En la base de todos esos *a priori* existe, me parece, la deformación de una idea justa: la función pedagógica del arte. Éste no es para nosotros un lujo inútil, la delectación de los *happy few* o de minorías selectas privilegiadas. Todas las grandes estéticas del racionalismo han sostenido el principio de que el gran arte torna al hombre mejor. Coincido con ese punto de vista. Pero ese principio tomó a veces forma escolar y a nadie agrada, una vez adulto, volver a los pupitres de la escuela.

Mucha gente piensa que el realismo socialista es un arte de maestro de escuela que predica la verdad. El escritor es un guía en la vida, pero en general no se *propone* conscientemente ese papel. Si el arte tiene una función educativa, la cumple siempre indirectamente; la pedagogía propiamente dicha tiene sus especialistas. El arte es educador en tanto que arte, con los medios propios del arte; cuando se propone un fin didáctico resulta casi siempre un arte pobre. Y creo que es por tal razón, por haber sabido vencer ese escollo, que el teatro de Brecht o de O'Casey, el lirismo de Maiakovski, de Aragon o de Nazim Hikmet tuvieron tanto éxito y quebraron en parte la conspiración del silencio de los intereses de clase.

En cuanto al crítico, su misión no consiste en fijar temas al creador, sino en señalar las tareas que plantea la vida misma. No es su función decir al artista lo que podría o debería hacer, exigirle, por ejemplo, que en un mundo en descomposición muestre las fuerzas que luchan para transformarlo, pues sin percibir las el artista puede crear una obra que testimonie con gran poder emotivo —y por lo tanto movilizador— la necesidad de cambiar ese

mundo. Un artista que escribiese sin sentirse absolutamente *obligado* a escribir lo que escribe y en la forma en que escribe no sería estimado. El deseo legítimo de acercar al pueblo las creaciones del arte nuevo puede tomar también la forma siguiente: que el artista se preocupe *ante todo* de ser comprendido. Pero si así ocurre, no crearía jamás algo nuevo. El arte realista ¿es acaso el que la gran mayoría entiende en seguida, el que «recuerda» la realidad conocida? Se entiende por decadencia, en general, lo que es hermético; esto puede ser cierto cuando es deliberado: es el caso de los teóricos del *Nouveau roman*, como Robbe-Grillet, quien sazona sus obras con manifiestos contra el compromiso. Pero con frecuencia se quiere decir simplemente que la obra es difícil y no puede comprenderse de inmediato. El siguiente interrogante es suficiente para destruir ese criterio: la verdadera decadencia, nociva tanto para el arte como para la humanidad ¿es la de Joyce o la de *Carolina querida*? ¿La de Kafka o la *Centurions* de Lartéguy o *Le matin des magiciens*? El carácter popular de una obra no es un argumento. Un arte nuevo se *transforma* en arte popular, pero no de manera súbita. El error consistiría aquí en subestimar la capacidad de asimilación del gran público. A quienes no comprendían su poesía, Maiakovski les decía que abandonaran su espíritu de gran señor; se refería a los críticos —que se comportaban como grandes señores de la cultura—, no al pueblo. En su ensayo *Realismo y popularidad*, Brecht afirma que es falso pretender que la sensibilidad popular es espontáneamente generosa. No en vano las ideas dominantes son precisamente las ideas de la clase dominante. En el pueblo coexisten lo mejor y lo peor; el pueblo es una realidad contradictoria y cambiante. Requiere por lo tanto un arte que lo ayude a cambiar, ciertamente en el buen sentido; un arte que no «refleje» la conciencia de los hombres —en la cual no pueden abrigarse excesivas ilusiones—, sino que la transforme.

El público no tiene gustos inmutables. «La obra artística —escribía Marx en los *Manuscritos de 1844*— crea un

público capaz del goce artístico. El arte produce no sólo un objeto para el sujeto, sino un sujeto para el objeto.» En este terreno es menester tener en cuenta, por otra parte, las particularidades nacionales. El Partido Comunista Francés, en cuyas filas militan artistas más o menos «difíciles» —dejo de lado los más conocidos, pero ¿quién sabe hoy que formaban parte del mismo artistas como Signac o como ese asombroso músico llamado Eric Satie?—, se encuentra en este sentido en una posición favorable. *Guernica* no fue comprendido en seguida —al contrario— por aquellos a quienes el cuadro estaba dirigido; y *La semana santa* de Aragon lo fue difícilmente. En su XII Congreso, dicho partido decía en una resolución, renovada desde entonces en circunstancias diversas: «Los grandes maestros son grandes por el contenido de sus obras y porque siempre encontraron para ese contenido la forma adecuada». Esta fórmula pone en guardia, por una parte, contra la búsqueda formal gratuita, contra la manía por lo nuevo simplemente porque es nuevo (el arte del porvenir no es necesariamente el último descubrimiento obtenido en el laboratorio); pero implica, por otra parte, la *necesidad* de la búsqueda formal, sin la cual el arte se estanca. De hecho, los grandes creadores inspirados por el espíritu revolucionario de nuestra época fueron innovadores de las formas. Les corresponde por derecho propio el puesto de vanguardia estética. Ese espíritu revolucionario tiene ya en su activo cierto número de *nuevos* medios de expresión. Tal es el caso, a mi criterio —dejando de lado los ejemplos más conocidos—, de la canción revolucionaria de Eisler; el arte mural mejicano de Diego Rivera, Orozco y Siqueiros; el grafismo de Steilein, Käthe Kollwitz y Franz Masereel; la técnica teatral de Piscator, Meyerhold y Tairov; el montaje fotográfico de John Heartfield, el «montaje de las actualidades» de Eisenstein, la metáfora cinematográfica de Pudovkin, Dovzhenko, etc.

Gran parte del arte actual, del arte de vanguardia, incita al espectador a la reflexión autónoma. No le ofrece el mundo como una estructura totalmente terminada y or-

denada. Y esto es natural en un siglo que ha desarrollado la ciencia social hasta el nivel por todos conocido. Ésa es sin duda la verdadera función pedagógica del arte, en la medida en que toda buena pedagogía consiste en la paradoja de enseñar a las gentes a comprender por sí mismas. Pero ello no significa presentar el mundo en fragmentos, dando la sensación de que *está* siempre fragmentado, pues entonces la reflexión del lector corre el riesgo de perderse en un laberinto... Restituir a nuestro universo demasiado conocido su extrañeza, su gusto por lo insólito, no tiene el mismo sentido ni el mismo fin en *Le voyeur* o *La náusea* que en *El castillo* de Kafka, o *La excepción y la regla* de Brecht. En efecto, conviene precaverse a fin de que al liberarse de un dogmatismo no se caiga en otro. Y, tanto hemos insistido en el dogmatismo materialista que sería conveniente decir algunas palabras acerca del dogmatismo idealista o formalista en sus expresiones más recientes.

Se afirma en algunos círculos, de manera terminante, que la novela contemporánea es la novela surgida de la trinidad Joyce-Faulkner-Kafka, a la cual se agrega con frecuencia Proust o Virginia Woolf, es decir, la novela sin personajes, sin acción, la novela que se niega a sí misma o que se toma a sí misma como tema de novela, etc. Y bien, ¡esto es una especie de terrorismo! Muy semejante, por otra parte, a lo que Malraux afirma —y no sólo afirma, pues actúa— respecto de la pintura: «El único gran arte de nuestro tiempo es el no figurativo». No hay razón alguna para pasar de un extremo al otro. Subrayemos ante todo que la trinidad mencionada no es motivo de discusión; se trata de sus epígonos y de la diferencia de talento, pues Joyce, Faulkner y Kafka descubrieron de veras lo nuevo. Observemos por otro lado que es mucho más discutible afirmar: «no se puede ya escribir una novela como Tolstoi» que decir «no se puede pintar como si Cézanne no hubiese existido», lo que es difícilmente objetable. Se canoniza la «revolución en la novela y se considera arbitrariamente a sus autores como única literatura del siglo XX;

con tal criterio, es evidentemente fácil expulsar de la literatura actual las grandes novelas cíclicas o las de inspiración socialista, e inclusive todas las que forman legión y cuya factura puede considerarse como más o menos «clásica». Éste es un sectarismo complementario del sectarismo revolucionario, para el cual la literatura del siglo XIX (y sus formas predilectas) está viciada de nulidad porque es «tradicional». Oponiendo lo tradicional a lo revolucionario, algunos llegan incluso hasta colgarle el marbete de «burguesa», con el argumento de que el siglo XIX fue el siglo burgués por excelencia. En cuanto a nosotros, no conocemos formas «burguesas» ni «proletarias». Simplemente tomamos como punto de partida intenciones que son revolucionarias y otras que no lo son; que cuestionan el mundo o que se adhieren y se acomodan a él.

En fin, se establece una analogía insostenible entre el progreso de las ciencias de la naturaleza —la relatividad, el espacio-tiempo, la exploración de lo infinitamente pequeño, la física cuántica...— y el progreso del arte, en el cual la noción de progreso es absolutamente de distinta índole. En este caso se trata, por otra parte, de un progreso hacia atrás, pues se compara esa «revolución» en las artes con la llamada crisis del determinismo en física, como si el indeterminismo fuera cosa probada; a veces también con la guerra de 1914, porque habría destruido toda confianza en el progreso. De ahí la tonalidad necesariamente fúnebre en quienes lo afirman, que no puede ser la nuestra; si el individuo emprendedor, encarnación de valores positivos, como Julien Sorel o Rastignac, está muerto para la burguesía, no veo por qué debemos todos ser convocados a sus funerales.

El materialismo dialéctico rechaza todo dogmatismo acerca de que «esto matará aquello». El progreso de la fotografía, del periodismo, del reportaje, del cine, de los medios de reproducción mecánica, magnetofónica y otros obligan ciertamente a *ajustar* los procedimientos de expresión. Pero el arte narrativo, para no hablar sino de él, no puede capitular ante ellos. No somos fatalistas. No pen-

samos, por ejemplo, como Lukács en su *Teoría de la novela* —recientemente reeditada, contra su voluntad por lo demás—, que la novela, género vinculado con el despertar de la sociedad burguesa, se extinguirá con ella. No creemos tampoco que habrá una extinción del arte en general, como pensaban hombres tan diferentes como Hegel, Proudhon, Tolstoi y Mondrian, uno de los padres del arte abstracto. Precisamente cuando quería dar un ejemplo de trabajo vivo, creador, no alienado, libre en sus formas, se refería al arte. Otros han profetizado la extinción de ciertas ramas artísticas, de ciertos géneros literarios. En el régimen socialista, dicen algunos, no habrá más necesidad de lirismo ni de elegía: si todo será colectivo ¿para qué desnudar las emociones personales? No existirá tampoco sátira: si todos estarán satisfechos con el estado de cosas existente ¿por qué fustigarlo? No habrá más pintura de caballete, dicen otros, lujo de individuos aislados que desaparecería frente al arte mural: esto equivale a caricaturizar un movimiento real, que empuja a ciertos pintores «hacia la pared», es decir, a decorar el medio en que transcurre la vida cotidiana de los hombres. No habrá más tragedia; cuando Brecht lo dice es porque lucha contra la impotencia del hombre; cuando es Robbe-Grillet quien quiere expulsarla de la literatura, la cosa se invierte: pretende en realidad expulsar toda intencionalidad humana. En cuanto a la tragedia o al espíritu trágico en el régimen socialista, queda lugar por lo menos para las «tragedias optimistas», no solamente la de Vichnievsky, ya que *La novela inconclusa* o la *X Sinfonía* de Shostakovich lo son también.

¿Por dónde pasa, en definitiva, la línea de demarcación entre el arte del porvenir que tiende hacia el realismo y el arte de diversión o evasión? Conviene en este asunto ser prudente, pues a menudo, en una misma personalidad, la obra vale más que las teorías apresuradas. Pero, esquemáticamente, pueden indicarse dos criterios que carecen, al parecer, de porvenir. En primer lugar, querer transformar los mismos materiales del arte en el contenido de la

obra; si las búsquedas sobre el lenguaje en la novela o sobre la materia en la pintura constituyen una etapa sin duda fecunda, ni la novela ni la pintura se agotan allí. En la literatura es particularmente difícil, pues por definición el lenguaje es comunicación. En segundo lugar, pretender expresarse solamente a sí mismo. Cuando los pintores informalistas dicen que lo importante no es el cuadro sino lo que pasa dentro del artista cuando extiende los colores sobre la tela, hacen simplemente la apología de lo inconcluso, niegan el arte como *realización*. Pero no nos rendiremos al culto de la mancha borroneada en detrimento de la maestría artística. Por otra parte, es abusivo pedir que los hombres se interesen por los artistas mientras ellos olvidan a los hombres y sólo piensan en el público para exhibirse como un espectáculo. Lo estéril no son los paraísos artificiales, es la evasión deliberada, fuera del mundo de los hombres; no es el pesimismo, es la delectación morosa, la *complacencia* en la desesperación.

Existe una crisis del arte moderno sólo en la medida en que éste se aleja de la realidad. Es muy fácil consolarse diciendo que todos los innovadores fueron incomprendidos. Pero hoy existe una *permanente* incomunicabilidad de la obra de arte, y esto es nuevo; el divorcio entre el arte moderno y el público es un *problema* planteado varias veces desde hace treinta o cuarenta años, pero cada vez se agudiza más.

Quisiera evocar, para terminar, a Thomas Mann, que a mi criterio ha definido, este problema con gran amplitud y fuerza dramática. En *Doctor Fausto*, Mann describe a un gran compositor cuya vida transcurre en una «frialdad» glacial, sin calor humano. No quiere ser escuchado ni se preocupa por la ejecución de sus obras. Su arte, dice Thomas Mann, es «un juego de formas sonoras en movimiento»; no tiene ya mensaje alguno que entregar a los hombres. Y llega al colmo de su negación furiosa cuando niega la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Sus creaciones musicales se convierten cada vez más en parodias de las grandes formas del pasado, que le parecen gastadas, ca-

ducas, vacías de contenido. El arte moderno, sugiere aquí Thomas Mann con justeza —y sería posible verificarlo—, se convierte cada vez más, en gran parte, en un arte de la burla. En un diálogo célebre, el diablo halaga en él sus propias inclinaciones hacia el irrealismo, el formalismo absoluto; y es el mismo diablo quien rechaza de un matotazo la explicación que, sin embargo, había acudido a su espíritu, pues sufría por esa situación: la de las «causas sociales»... Y una vez más el diablo anula en él un presentimiento que en cierto momento experimenta: la apasionada voluntad de salvarse creando. Quisiera hacer mía para concluir su frase admirable, pues también nosotros percibimos continuamente la exigencia, que brota por doquier, de un nuevo humanismo: «Un arte que se tutee con la humanidad». A lo cual yo agregaría que todos debemos trabajar, recíprocamente, por el advenimiento de una humanidad que se tutee con el arte.

2

Realismo y dogmatismo

Al serle entregado en la Universidad Carolina de Praga el diploma de doctor *honoris causa*, el escritor francés Louis Aragon pronunció el discurso que integra este capítulo. En él reclama un «realismo abierto, no académico, ni rígido, susceptible de evolución». Sus críticas al dogmatismo y a los teóricos que intentan fijar normas rígidas a la creación artística en nombre del marxismo, sus advertencias acerca de los peligros que corre el realismo *desde adentro*, alcanzaron en Francia y otros países europeos vasta resonancia.

LOUIS ARAGON

Nunca me gustó mi aspecto físico, ni sentí placer en mirar mis fotografías y, menos aún, los espejos encontrados por azar. En el aspecto moral, esa autocontemplación resulta más fácil: se pueden contar historias... Espero que esta especie de introito no asuste a ustedes; no es una introducción a mi autocrítica, pues no tengo intención de hacerla y, por otra parte, nadie me la ha pedido. Pero se acaba de exhibir aquí, con extrema indulgencia y gentileza, una imagen de mí mismo tan lisonjera que me llena de confusión y me obliga —aunque convendrá sin duda hablar aquí de otros y no de mí— a corregirla un poco.

Aunque vive dentro de mí el demonio de la contradicción, jamás se me ha ocurrido enunciar una proposición

sin estar dispuesto de inmediato a verificarla, enfrentándola con su contrario. Las gentes amables dicen, con tal motivo, pero en el fondo sólo oculta la extravagancia espiritual que me aflige. No es ése, sin embargo, el motivo que me induce a rectificar al señor decano y al señor rector, sino la circunstancia de que se me confirió un inmerecido honor al presentarme como un teórico de la literatura; en realidad, no soy más que un humilde práctico que, de tiempo en tiempo, por temor a la crítica y temiendo que no se le entienda, da apariencia teórica a sus excusas de ser lo que es y a su defensa de lo que escribe.

Dialéctico o no, el espíritu de contradicción que vive dentro de mí me agujonea y lo que acabo de decir no es sólo producto de la humildad. Confieso a ustedes que, por experiencia, desconfío de los teóricos de la literatura. Por eso vacilo en colocarme a su lado. Pertenezco, como ustedes saben, a ésa categoría de hombres y mujeres que desde hace más de un siglo fundan su pensamiento y su acción en la unidad inseparable de la teoría y la práctica... Ignoro por qué ese principio no rige también en la literatura. Lo cierto es que en este terreno se afirma a menudo —y por hombres que, en política, tienen siempre en cuenta los hechos, incluso cuando éstos tienen la osadía de no concordar con sus ideas— que la obra de arte es posterior a la teoría literaria; en otras palabras, los hombres de ciencia —que no son forzosamente escritores (quiero decir novelistas, poetas, creadores en fin)— establecen primero los principios teóricos y el escritor debe luego elaborar su obra de conformidad con ellos. Es decir, la obra literaria no es un hecho que los teóricos deben clasificar y ordenar, sino al contrario, los hechos, las obras, deben someterse a sus teorías. El resultado es que, frente a un libro, los críticos tienen la libertad de medirlo con la escala fabricada por los teóricos, como si la teoría fuera un pie y la obra un zapato.

Cierta vez se dijo, por ejemplo, que era deseable que las novelas presentaran héroes positivos. ¿Pero dónde estaban esos héroes? Se les reclamaba precisamente porque

no se veía ni su sombra. Lo que era un deseo se transformó mediante la repetición en teoría. Frente a una novela, los críticos se preguntaban ante todo si ésta comportaba un héroe positivo. O bien decretaban que tal personaje lo era, y entonces, si la novela era aprobada, pasaba su bachillerato; si, a pesar de sus esfuerzos, ninguna de las figuras inventadas tenía a sus ojos tal carácter, la novela era arrojada al cesto de los desperdicios.

El mismo procedimiento se usaba para exigir lo típico en la novela. ¡Como si Tartarín de Tarascón (o el bravo soldado Schweik), por ejemplo, hubiera sido típico antes de ser creado por el escritor! ¿No es evidente que el novelista crea los tipos, los héroes, y que la fuerza de su realismo, es decir, su propia elección, *los transforma* en típicos y ejemplares, y no al contrario? Por eso nos mostramos tan severos respecto de los novelistas que ponen monstruos en circulación; si fuera al revés ¿qué razón habría para nuestra severidad? Y dejo al margen el hecho de que en la búsqueda elemental del héroe positivo el crítico olvida que ese héroe puede ser un personaje colectivo, una clase, un pueblo, una nación... De todas maneras, ese modo de encarar la cuestión —que no revela más que dogmatismo, que sólo expresa principios críticos dogmáticos— no ha contribuido al desarrollo de la literatura. A la inversa, en la mayoría de los creadores (digo creadores y no fabricantes de fanchos en serie), esos principios dogmáticos han avivado —como ocurre conmigo— el espíritu de contradicción y estorbado en consecuencia el desarrollo de una literatura que transforma abusivamente los deseos en leyes y exigencias.

Entiéndase bien: no hablo contra la teoría, sino contra las pretensiones dogmáticas de algunos teóricos. Científicamente considerada, la teoría comienza por la hipótesis, que es una interpretación de los hechos y que, si se *ajusta* al conjunto de los mismos, se convertirá en ley. Pero las leyes no son más que explicaciones provisionales: si sur-

gen otros hechos que la ley no tuvo en cuenta, no serán éstos sino la ley lo que habrá que enmendar. La legislación social, por ejemplo, en los países organizados racionalmente, admite cambios que llegan hasta la revisión periódica de la Constitución. ¿Por qué en el arte las leyes deben tener, como los preceptos teológicos, carácter absoluto e inmutable? Con mayor razón, si la hipótesis inicial se revela incapaz de explicar los hechos conocidos, sería una locura elevarla a la dignidad de ley: es simplemente una hipótesis sin valor.

El carácter adaptable de la hipótesis y su verificación por los hechos son precisamente rasgos definitivos y específicos de la investigación científica opuesta a todo dogmatismo y de la teoría jamás separada de la práctica. Cuando se marcha en otro sentido, cuando el dogmatismo opone a los hechos una pretendida teoría, termina por combatir lo que nace en beneficio de la especulación abstracta, y sustituir la invención dentro de la realidad por una nebulosa utopía. Termina por impugnar, en definitiva, la transformación científica de la realidad, que es el programa de quienes se basan en el principio de la unidad de la teoría con la práctica.

Naturalmente, partimos aquí del supuesto que el escritor es un realista, que el realismo es para nosotros lo mismo que la materia para el filósofo materialista. Precisamente tiendo a demostrar que el dogmático y utopista, aunque se declare materialista en filosofía y realista en arte, actúa de hecho como un verdadero realista, pues exige a los hechos conformarse a sus hipótesis, en lugar de servirse de ellas y conservarlas mientras puedan explicarlos. Este reproche a los críticos y teóricos dogmáticos es en sí mismo totalmente teórico y sólo pretende permanecer como tal. Porque una cosa es la utopía de gabinete, el sueño que de ningún modo se impone —al cual podían librarse con toda naturalidad (aunque poco científicamente) Thomas Moro, Owen o Fourier—, y otra cosa la utopía dogmática en momentos en que tiene poder para exigir su concreción, militarizando la sociedad y los sin-

dicatos (es la utopía trotskista), o decretando que la literatura será proletaria o no será nada (es la utopía del *proletkult*), para atenerme a ejemplos que hubo tiempo de estudiar, documentos en mano.

Por otra parte, al margen de su acción y en el propio terreno literario, el dogmatismo y la utopía se proyectan hacia otros terrenos; y aunque no necesariamente sangrientos, sus efectos pueden matar en el hombre —sin matarlo a él mismo— su aptitud de creación realista y su talento. Por tal razón, aunque no se sienta atraído por la actividad teórica, el escritor realista advierte en determinado momento que no puede dejar el campo libre a los dogmáticos y utopistas; necesita defender su arte, a quienes los practican y a sí mismo, y decir lo que piensa. Así como su pensamiento está estrechamente vinculado a lo que escribe, así también lo están la teoría y la práctica de la literatura, es decir, la teoría científica y la práctica del talento literario (y no de su caricatura).

De ninguna manera opongo el escritor, el creador, al crítico. Éste tiene derecho a la existencia, a condición de que no haga de su crítica un oficio que impida la existencia de la literatura. Mucho me gustaría que la oposición actualmente existente desaparezca; el crítico debería ser valorado sobre todo por la comprensión con que aborde los libros y no por su destreza en acumular razones para que no se los lea o para despreciar a sus autores. Existe una confusión respecto del destino de los términos crítica y crítico: se los emplea para designar juicios negativos, o para caracterizar a los hombres que se creen obligados a lucirse precisamente por el carácter negativo de sus juicios. Esta confusión persiste porque parece más fácil mostrar los defectos de un libro que descubrir sus cualidades, su utilidad y el talento de su autor. Se logra mayor lucimiento destruyendo que aprobando. Y se es más fácilmente escuchado cuando se sugiere no leer que cuando se aconseja leer. Además, si se quiere parecer inteligente, se

corre así menos riesgo ante la posible verificación del lector. No quisiera que se vea mala voluntad en mi severidad hacia la mayoría de los críticos, sean del oeste o del este, del norte o del sur. Ejercen un triste oficio, y yo intento proponerles uno más noble y más generoso: saber hacer amar, lo cual significa quizá para ellos mismos el mayor talento y la más grande alegría: saber amar.

También en este punto, por supuesto, lo que vengo diciendo presupone tanto en el crítico como en el escritor, una firme creencia respecto de la necesidad del realismo en el arte. En este momento —cuando tantas amenazas penden sobre el realismo contemporáneo y tantas fuerzas se movilizan para hacerlo fracasar— uno y otro deben tener clara conciencia de todo lo que el ejercicio de su oficio y su talento pueden hacer para su defensa.

El realismo es un navío atacado y abordado a hachazos desde babor y estribor. El pirata de derecha grita: ¡Muera el realismo! Y el de la izquierda: ¡El realismo soy yo! Respecto del primero, conviene observar dos cosas: o bien no es el realismo lo que rechaza sino un sistema social del cual aquél sería el precursor y que él impugna, y en ese caso ¿para qué sirve discutir con él?; o bien —y esto es lo más frecuente— se trata de gentes de buena fe, que los acontecimientos, más que la discusión literaria, llevarán a cambiar de campo. A veces, bajo la bandera del anti-realismo, dedícense a ejercicios que les permiten adorar hoy lo que habían abominado y creído destruir ayer. Este tipo lo observo en Francia entre los grupos del *Nouveau roman* y del *Tel quel*. Hay que dejarles llegar al cabo de su razonamiento incluso si contradice el nuestro, y permitirles que hagan su propia experiencia por el camino emprendido... A diferencia de otras generaciones, que invocaban principios místicos o formales, unos y otros no tienen, para oponer al maldito realismo, más que la descripción por la descripción, es decir, una forma del naturalismo. Se suele oponer naturalismo y realismo; y en ver-

dad son dos cosas opuestas cuando llegan a ser los únicos interlocutores del debate. Pero el naturalismo apunta actualmente a ser un escalón hacia el realismo, una especie de ensayo de una pieza aún no llevada a escena, o en todo caso el punto de bifurcación en que el escritor se aparta del irrealismo voluntario. Estoy convencido de que, cualesquiera que sean sus límites, el naturalismo de Zola preparó el camino del realismo moderno y puede todavía desempeñar cierto papel, sobre todo en un momento en que —como decía en estos días Elsa Triolet a los estudiantes que trabajan en la cosecha, cerca de Cheb— *Germinal* no pudo ser llevado a la pantalla porque se prohibió la entrada a sus realizadores en todas las minas de hulla de Francia. La tentación realista se apoderó de la mayoría de los escritores jóvenes de mi país bajo la influencia de la guerra de Argelia. Se repetía así lo que había ocurrido en la literatura de la Resistencia durante la ocupación alemana: no podía ser *sino* una literatura realista, inclusive en un Eluard, un Desnos o en este servidor de ustedes, escapados del barco pirata de los surrealistas.

Pero, según mi parecer, el mayor peligro para el realismo proviene del pirata de izquierda. Perdonen ustedes este lenguaje: a mi edad se puede jugar un poco, para variar... A fin de que pueda *triunfar*, el realismo no debe ser desacreditado desde *adentro*. El naturalismo, con frecuencia bajo forma populista, es también un escalón que permite al enemigo introducirse en la propia fortaleza. Penetra con él todo tipo de personas: gentes sin principios, a quienes se pilla difícilmente en el momento de obrar porque siempre están del lado de los poderosos, oportunistas de todo color, arribistas, vulgarizadores, demagogos. Proporcionan a los dogmáticos abundantes objetos de consumo que les dan la impresión de no tomar sus deseos por realidades. Si se observa —para elegir un ejemplo en la pintura— que las superficies de las telas —hoy día *inmostrables*— pintadas por tales gentes en la URSS durante decenas de años y bajo el estandarte del realismo suman quilómetros cuadrados, se comprenderá claramente lo

que quiero decir al hablar del peligro de desacreditar el realismo desde *adentro*, especialmente ante los ojos de los jóvenes. No hay que olvidar que éstos tienen cada año un año más, igual que nosotros. No creo que la humanidad se divida en jóvenes y viejos más que en rubios y morenos; y mis cabellos blancos no me permiten ser indulgente con esa especie de racismo que envía a los viejos a los crematorios morales. Pero aun así me niego a considerar a la juventud como enigma; ella posee rasgos que han sido nuestros y no es cierto que pueda asimilar de un golpe nuestra experiencia, como no pudimos hacerlo nosotros con la de nuestros padres; no es cierto que ella deba partir exactamente del punto en que la vida nos llevó. Pienso en los jóvenes cuando pido tan encarecidamente que no se permita desacreditar el realismo.

El descrédito más grave reside en la literatura demagógica, en la lisonja interesada presentada como realidad. Que se me comprenda bien: los tipos de la literatura demagógica, los Tarzán y los Superman, tal como han surgido en los Estados Unidos pueden muy bien tener sus equivalentes dialécticos con fines pedagógicos, siempre que se transformen en medios pedagógicos y no en figuras artísticas. La confusión que tiende a dar a la literatura una función didáctica elemental en lugar de hacer de ella la gran educadora indirecta no sólo es peligrosa para la literatura: permite servirse de ella para desfigurar los hechos e imponer la utopía, para tomar los deseos por realidades. Si el novelista se limita a las imágenes de *vitraux* para ornamentar nuestra vida, la restringe, da de ella una imagen *cerrada*. El dogmatismo y la demagogia están siempre estrechamente vinculados; dogmáticos y demagogos se oponen siempre a una concepción *abierta* del arte, a una literatura en continuo devenir, a la experiencia literaria. No debe olvidarse, sin embargo, que, a la larga, la negación de la realidad, cualesquiera sean los medios de que se dispone para darle curso, terminará por ser reconocida por lo que fue siempre; no puede cambiarse la realidad con imágenes piadosas. Pero el hecho de que este

método antirrealista sea catalogado como realismo apa-
reja el peligro, por lo menos de manera transitoria, de
alejarse del realismo a los escritores, particularmente en el
período de su formación. Me cuento entre quienes consi-
deran tal alejamiento como una desgracia para la litera-
tura, y como tengo de ésta y de su función un elevado
concepto, considero que es una desgracia para la misma
humanidad. Por tal causa reclamo un realismo abierto, un
realismo no académico, no rígido, susceptible de evolu-
ción, que se ocupe de los hechos nuevos y no se conforme
con los que han sido ya ampliamente manipulados, puli-
dos, digeridos; que no se conforme con reducir las dificul-
tades a un común denominador ni con introducir el acon-
tecimiento en un orden preestablecido, sino que sepa to-
mar de aquél sus aspectos primordiales; que ayude a cam-
biar el mundo, que no sirva para consolarnos sino para
despertarnos y que a veces, por eso mismo, nos fastidie.
Semejante realismo no puede existir más que por una per-
petua confrontación de la teoría con la práctica; se nutre
de la novedad, es un pionero de la realidad y no su regis-
trador mecánico. Participa de los nuevos sentimientos que
surgen de las situaciones nuevas. Al no aislarse nunca de
la acción, no corre el riesgo de ser enviado al desván de los
trastos viejos por los nuevos obreros y es para la juventud
un factor de entusiasmo y no de disgusto.

Me excuso por haberme dejado arrastrar largamente
por lo que debía ser sólo una introducción a una teoría de
la literatura correspondiente a la segunda mitad del si-
glo XX, en que la práctica humana comporta ya la cosmo-
navegación y vislumbra con notable tranquilidad el paso
al comunismo en un plazo de 18 años, es decir, la época en
que los insoportables jóvenes de hoy tendrán ya disgustos
con sus hijos e hijas aún por nacer. Una teoría científica
de la literatura íntimamente vinculada a la práctica, re-
visada constantemente a la luz inesperada de los hechos y
dispuesta por consiguiente a marchar a compás con la

misma literatura, con las obras, es lo que deseo con toda el alma a los días y a los hombres del futuro. Se comprenderá mi deseo de que no se me confunda con un teórico, debido a la perversión de la palabra y a la vez por lo que no considero modestia sino reconocimiento de mis limitaciones; tengo plena conciencia de que los verdaderos teóricos de la literatura, de esa literatura que debe desarrollarse, están todavía por nacer. Sería una ingenuidad considerarse uno de ellos.

Tuve el honor y la emoción de asistir, hace catorce años, a los festejos del VI centenario de esta Universidad Carolina, cuando Checoslovaquia acababa de dar el paso decisivo para unir de manera definitiva la teoría y la práctica de su historia. Conociendo las actuales dificultades y los problemas comunes de los escritores de todos los países, y también los problemas propios de los escritores de Checoslovaquia —este país que es el ejemplo típico de la imposibilidad del mundo actual de negar dogmáticamente la existencia, las tradiciones y los derechos del porvenir de una nación—, no he querido, en ocasión del inmerecido honor que se me ha conferido, pronunciar un discurso académico al uso de París u Oxford. Aproveché la ocasión para decir —o por lo menos para abrir la discusión— cosas que tocan mi corazón, tanto *en teoría* como en la práctica de mi doble oficio de escritor y de hombre. Me lo perdonarán las sombras ilustres del pasado universitario checo y me comprenderán los vivos.

3

**Coloquio sobre la noción
de «decadencia»**

El coloquio sobre este tema fue organizado por la revista literaria *Flamen* de Praga, en ocasión de la visita de Jean-Paul Sartre. Aparte del escritor y filósofo francés, participaron el escritor austriaco Ernst Fischer, autor de *Arte y humanidad*, el profesor Eduard Goldstücker, catedrático de literatura alemana en la Universidad Carolina de Praga, el ensayista Jiri Hasek, redactor jefe de la revista *Flamen*, Adolf Hoffmeister, traductor al checo de las obras de James Joyce, y los escritores checoslovacos Milan Kundera y Petr Pujman.

JEAN-PAUL SARTRE

Como me parece necesario disipar ciertos malentendidos —no con ustedes, sino con algunos amigos comunistas, particularmente los escritores soviéticos—, participaré de buen grado en esta conversación sobre los problemas de la decadencia. En el encuentro de escritores europeos realizado en Leningrado, en efecto, aquéllos aludieron con insistencia a la decadencia del arte en la sociedad capitalista. Y como este concepto estorba nuestro trabajo, creo que no debe ser marginado sino examinado muy seriamente. Aquí se dijo con acierto que Checoslovaquia es un punto de encuentro del pensamiento marxista, aún en desarrollo, con brillantes tradiciones culturales. Esta referencia nos permitirá aclarar el papel

desempeñado por la decadencia, pues también en Occidente existen personas que, individualmente o en grupos, representan lo que es Checoslovaquia en su conjunto. Son los intelectuales progresistas, comunistas o no. Entre los ejemplos que podría citar está el de mi propio caso.

Nací en 1905 y fui educado por mi abuelo, un profesor que compartía las ideas del siglo pasado. Viví en un mundo en que dominaba la literatura simbolista y el arte por el arte. Adopté esas ideas y luego, prosiguiendo mi desarrollo, estudié y absorbí la filosofía occidental. Me aparté de ella de manera paulatina, pero conservé ciertos elementos de su cultura. Y lentamente llegué al marxismo, con todo lo que había asimilado anteriormente. Creo que la lectura de Freud, Kafka y Joyce (cito estos nombres porque se aludió a ellos con frecuencia en Leningrado), además de otras cosas, encaminaron mis pasos hacia el marxismo. Cuando observé en Leningrado cómo algunos intelectuales del Este condenaban a los tres como «decadentes» —sin trazar entre ellos la menor diferencia y en virtud de que pertenecía a una sociedad decadente—, me pareció que en ese momento mi cultura personal era puesta fuera de la ley; y debí, en consecuencia, excusarme ante mis amigos soviéticos por haberlos leído, conocido y amado. Cuando el concepto de decadencia así entendido aparece en boca de personas que no han leído, por ejemplo, a Joyce, se convierte en algo absolutamente formal. No se trataba en aquel momento de un estudio a fondo de la cuestión, sino de su examen desde el punto de vista táctico. Lo que podían aportar los invitados occidentales a dicha reunión parecía, a fin de cuentas, completamente inútil. Sin embargo, trataron de eliminar todo lo que en esos autores puede considerarse verdaderamente burgués y no es aceptable por la sociedad socialista, pero rescatando y conservando sus aportaciones, que son todavía válidas para todos nosotros. Ese trabajo debería por lo menos ser tomado en consideración, pues puede ser útil en la confrontación y la lucha entre Oriente y Occidente. No creo que la lectura de autores como Proust o Kafka

haya originado en los escritores progresistas occidentales una enfermedad especial; al contrario, precisamente a pesar de ello —o más bien a causa de ello— adquirieron, al transformarse en progresistas o marxistas, el derecho y la posibilidad de dialogar. Esto no significa que debemos adoptar por nuestra cuenta todo lo que tales escritores adujeron, ni tampoco que un auténtico marxista no puede enseñarnos a considerarlos desde otro punto de vista. Son otros tantos testimonios para una síntesis viva surgida de las divergencias y de las discusiones. Pienso que no debemos desechar en el debate a las gentes que yo represento, si queremos verdaderamente que el marxista, al enfrentarse con burgueses antimarxistas, cuanto con mediadores, es decir, personas que tienen la misma cultura burguesa pero son a la vez sus adversarios; los escritores soviéticos, en cambio, poseen una cultura y una tradición totalmente diferentes.

Creo necesario, ante todo, rechazar *a priori* el concepto de decadencia. Es evidente que la decadencia existe. En las postrimerías del Imperio Romano hubo, en efecto, un período de decadencia del arte, por la simple razón de que sus artistas se estancaron, atentos sólo a los logros formales. Los grandes escultores de ese período fueron incapaces de reproducir el trabajo técnico de sus predecesores. Uno de ellos decía: sé hacer un hombre, sé hacer un caballo, pero no sé sentar el hombre sobre el caballo. Desaparecieron al mismo tiempo algunas formas de la artesanía. Todo esto estaba vinculado al hecho de que la sociedad se escindía en clases y no era ya capaz de crear algo nuevo.

Pero sólo sobre una base estrictamente artística puede ser explicada y definida la decadencia. A la pregunta ¿puede el arte ser decadente?, respondo: es posible, con la sola condición de juzgarlo desde su propio ángulo artístico. Si intentamos demostrar que Joyce, Kafka o Picasso son decadentes, debemos basarnos ante todo en sus obras. Solamente entonces —y éste es un gran problema para el marxismo— podríamos comprender, partiendo del con-

texto histórico y de las estructuras globales de la sociedad, cómo se originan tales fenómenos.

Si aplicamos este método a un determinado autor y en un momento dado, podremos comprobar que el concepto de decadencia no rige sino en muy raros períodos. Afirmar que los autores mencionados son decadentes porque pertenecen a una sociedad decadente equivale a poner la carreta delante de los bueyes. Cada vez más se refuerza nuestra convicción de que el capitalismo tiene bastante solidez. ¿Podemos decir realmente que en la hora actual está en crisis? No lo sé, habría que estudiar esto mejor. El capitalismo debería perecer debido a la contradicción entre la disminución de la demanda y el aumento de la producción; pero podemos observar que los trusts se han adaptado y continúan viviendo. El capitalismo aparece tan inhumano y tan vil como antes, y no sé por qué debemos considerarlo decadente comparado con el «capitalismo familiar» del siglo XIX. No quisiera afirmar tampoco que el marxismo científico, debido al aspecto esquemático que en la época del culto a la personalidad adoptó en la sociedad socialista, está en crisis. Diría mejor que entonces el pensamiento era falso, dogmático. ¿Por qué debemos usar el término «decadencia» cuando nada lo justifica? ¿Simplemente porque el marxismo, en algunos casos, merced a la actuación de ciertas personas o ciertos grupos y por razones prácticas o políticas, habría perdido su ímpetu? Existen otros aspectos en los que pudo avanzar y otras personas que lo han desarrollado, y nadie puede negar que su fuerza crece día a día. No tiene ninguna similitud con la decadencia del arte romano, que significaba una ruina absoluta. Sobre las ruinas del arte romano se erigieron las artes bárbaras, pero en este caso no hay nada parecido, por tal razón, desearía personalmente que el concepto de decadencia sea sistemáticamente excluido de la discusión entre el Este y el Oeste, y que se la utilice sólo cuando la decadencia artística esté realmente confirmada, abstracción hecha de los *slogans* demagógicos. Creo que este con-

cepto no es verdaderamente marxista y para nada sirve en nuestro debate.

Nosotros, los hombres de izquierda occidentales, no podemos aceptar que autores como Proust, Joyce o Kafka, por ejemplo —que tanto contribuyeron a nuestra formación y a los que de ninguna manera renunciamos—, sean considerados decadentes, porque esto significa al mismo tiempo la condena de nuestro pasado y la negación de todo nuestro aporte a la discusión. En el Instituto de Filosofía de Moscú me dijeron que en una sociedad en decadencia se pueden tomar distintos rumbos, uno de los cuales es progresista: así pues, si un artista marcha por él, no es decadente; lo es, en cambio, si emprende otro camino. Esto es una enorme simplificación. Si existe un rumbo progresista en lo que se llama una sociedad decadente, debe necesariamente influir en un cierto número de artistas que no son progresistas en su vida práctica, pero que son conscientes de las contradicciones y deben adaptarse a ellas como pueden. Lo repito: desearía que el concepto de decadencia fuera excluido de nuestro debate; insisto porque es un problema del que depende la colaboración con la izquierda occidental. Aceptar dicho concepto significa en el fondo que se le retira el derecho de opinar, a menos que se trate de personas que se relacionan abiertamente con el marxismo, como ha ocurrido conmigo en los últimos quince años. Rechazarlo —o por lo menos reservarlo a fin de estudiarlo de manera más seria y detallada y con mejores criterios— implicará que una cultura de izquierda podrá ponerse en contacto con otra cultura de izquierda. Finalmente —¿por qué disimularlo?— hay cierta contradicción en la coexistencia. El verdadero problema no consiste en oponer un escritor de derecha a uno de izquierda, pues jamás se pondrán de acuerdo, sino en saber si la izquierda occidental puede o no entenderse con la izquierda y los socialistas del Este, y si será posible establecer un frente común.

ERNST FISCHER

Me complace que Jean-Paul Sartre se haya referido a la decadencia en la Antigüedad, porque en mi propio estudio sobre el tema confronté la decadencia moderna con la antigua. La diferencia consiste en que la antigua era realmente decadencia, porque ninguna fuerza creadora nueva era liberada, y ninguna capa de la población tenía interés en modificar las cosas. Fue una época sin perspectivas y sin esperanzas. El Imperio Romano adoptaba una posición defensiva, y nadie pudo encontrar solución al problema social de ese mundo. Tanto los padres de la Iglesia como los escritores paganos de fines del Imperio Romano lo pintaron con los colores más sombríos, como una prisión en la que sólo las ventanas daban al mundo. Desde la revolución industrial, sin embargo, las fuerzas productivas se desarrollaron de manera ininterrumpida. En mi opinión, el antagonismo entre las fuerzas productivas y los modos de producción caducos, constantemente renovados —sobre el que Marx insistió—, tiene un significado esencial para el arte y la literatura. Somos testigos del enorme crecimiento de las fuerzas productivas del capitalismo en la era imperialista, y no es posible que tal situación sin salida se mantenga indefinidamente. Es cierto que la humanidad está amenazada por una guerra atómica de exterminio total, pero también existe la posibilidad de evitar tal catástrofe, utilizando las fuerzas productivas modernas en beneficio de la humanidad.

Lenin definía el imperialismo como capitalismo agonizante. Pero esta agonía es un largo proceso histórico, que no implica necesariamente la decadencia del arte y la literatura. En el recodo de ambos siglos, analizado por Lenin en su estudio sobre el imperialismo, predominaban realmente elementos de decadencia, como el tipo social del «rentista». Pero ya entonces se manifestaban oposicio-

nes dentro del mundo burgués. Existía la decadencia absoluta de Huysmans, convertido al catolicismo durante el proceso Dreyfus, la decadencia de D'Annunzio, que festejaba el *dandysmo* y la ociosidad de la clase dirigente, la decadencia de las *cocones*, idealizadas en los cuadros de los pintores académicos. Pero existían también Zola, la estatua de Balzac esculpida por Rodin, Cézanne, el cubismo, que se oponían a la decadencia del arte. A título documental podrían multiplicarse los ejemplos demostrativos del valor de las fuerzas de oposición en períodos de decadencia. Se olvida a veces que Lenin hizo la siguiente advertencia en su análisis del imperialismo: «Sería falso creer que esta tendencia a la disgregación excluye un crecimiento rápido del capitalismo... *Grosso modo*, crece más rápidamente que antes». El desarrollo ininterrumpido de las fuerzas productivas no permite ningún estancamiento, sobre todo en los últimos decenios, en que el capitalismo, en virtud de la competencia con el socialismo, estuvo obligado a buscar nuevos métodos de expansión.

No importa que una radiografía de la «sociedad industrial» moderna muestre que el socialismo constituye su estructura invisible. Esta nueva realidad ha dado nuevos impulsos al arte y la literatura. Son numerosos nuestros amigos que, desgraciadamente, admiten como verdadera una concepción mecánica y antidialéctica: estamos ante una sociedad decadente; por lo tanto, su arte y su literatura son también decadentes. Esta concepción deja de lado la contradicción esencial de nuestra época: la que existe entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción. La polarización social fundamental en clase obrera y burguesía influye necesariamente en las impresiones y la conciencia de todo buen artista, de todo escritor de talento. Las fuerzas productivas triunfan siempre en su lucha contra el modo de producción. De concepciones caducas se extrae la nueva realidad. Un ejemplo sugestivo: la exposición mundial de 1889, realizada en París, está ubicada cronológicamente dentro del período que Lenin designa como el comienzo del imperialismo. Allí se er-

guían por un lado la torre Eiffel, el Palacio de la Industria, fascinantes construcciones técnicas, y se mostraba la inmensa perspectiva de nuevas fuerzas productivas; todos nosotros sabemos qué encantamiento, qué impulso significó todo esto para el arte. Pero, por otro lado, en ese preciso momento se produjo el escándalo del canal de Panamá, reflejo de la podredumbre del modo de producción. Es evidente que tanto el desarrollo de las fuerzas productivas, que tomaban entonces conciencia del porvenir, como la descomposición y corrupción de las relaciones de producción, influyeron en el arte y la literatura. Aunque no tome partido, quien observe esta dialéctica en la evolución del arte y la literatura, llega a la conclusión de que jamás existió ni pudo existir un período de decadencia absoluta. En los períodos en que predominaban las corrientes decadentes surgía de inmediato un movimiento defensivo que resultaba a la postre más poderoso. Un escritor o un artista de talento crean siempre a partir de la realidad total, y el futuro es más dinámico y determinante que el pasado.

Debemos, pues, abordar dialécticamente el problema de la decadencia. Se confunde con frecuencia a escritores como D'Annunzio, que fueron infames apologistas de un infame estado de cosas, con escritores como Samuel Beckett, un moralista que en modo alguno se complace con lo que escribe. En él no se refleja, como en D'Annunzio, la aceptación complaciente de la decadencia, sino el temor y la desesperación. La negación absoluta de Beckett es explosiva, llena de una inquietud alarmante, que puede transformarse en hastío saludable y en acción. Si Beckett hubiera introducido un solo personaje positivo en *Fin de partie*, nos habría tranquilizado y el efecto deseado se hubiera perdido.

Es paradójico que Beckett describa «el mundo burgués agonizante», como afirman los comunistas sectarios y dogmáticos, y que sea él precisamente a quien ellos mismos atacan como encarnación de la decadencia. No existió en la Antigüedad un caso de negación tan total y tan

poco patética. Y, sin embargo, se niega la negación. Frente a los personajes pasivos de la obra, el público es la fuerza activa que exige una decisión. Se podría legítimamente objetar: «En la realidad, la situación no es desesperada». Pero con tal criterio nada puede hacerse. El público excitado puede también preguntar: «¿La situación es tan sombría? ¿Podemos impedir tal *Fin de partie*, tal ruina?». Suscitar estas preguntas y estas actitudes constituye, en mi opinión, la misión de los críticos marxistas. Si decimos a la juventud que desde Joyce a Beckett todo es decadencia, contribuiremos a desarmar a los jóvenes del mundo capitalista a que absorban el veneno sin haber segregado el antídoto. Debemos mostrarles la diferencia que existe no sólo entre D'Annunzio y Beckett, sino también entre Beckett y Ionesco, es decir, la diferencia entre el glorificador del mundo burgués que se complace en pintar lo epidémico y su negador desesperado. Debemos tener el coraje de decir que si los escritores describen la decadencia y la denuncian moralmente no son decadentes. No debemos abandonar a Proust, Joyce, Beckett y menos aún a Kafka al mundo burgués, permitiendo así que ayuden a este mundo; se trata de que nos ayuden a nosotros.

EDUARD GOLDSTÜCKER

Debo aún reflexionar sobre lo dicho por Jean-Paul Sartre sobre la decadencia, pero de primera intención me parece que no podré estar enteramente de acuerdo con él. Ésta es la primera vez que, desde su llegada a Praga, no comparto su opinión. Creo que es erróneo decir que en el arte moderno no existe decadencia. Para completar el cuadro evolucionista, tan maravillosamente trazado por el camarada Fischer, quiero subrayar que la evolución de la sociedad capitalista ha sido, desde la revolución indus-

trial hasta nuestros días, un constante proceso de eliminación de ciertas clases sociales de sus posiciones dirigentes. Ocurrió primero con la aristocracia, luego con diferentes capas de la burguesía. En la época romántica, una parte de la aristocracia, a pesar de haber producido una literatura de gran valor, presenta ya rasgos de decadencia. Basta pensar en Chateaubriand, en Novalis o en una figura tan importante como la de Kleist. En el siglo XIX, la pequeña burguesía altamente instruida pierde sus ilusiones, porque todas las grandes esperanzas de la revolución de 1848 no cuajaron sino en una sociedad capitalista sórdidamente mercantil. La reacción de los artistas de esa clase consistió en apartarse con disgusto de la sociedad y esto se manifestó en su arte por un notable «decadentismo». El ejemplo más típico es el de Charles Baudelaire.

En el período de transición, que concluye con el imperialismo, puede observarse la dura lucha mantenida en el seno mismo del campo burgués. La antigua clase del capitalismo liberal fue eliminada de la vida económica y su lugar ocupado por otra capa formada al calor del capitalismo imperialista. En *Los Buddenbrok* de Thomas Mann este proceso está admirablemente descrito: la familia Buddenbrok, en pleno apogeo durante la época liberal, comienza a declinar y es suplantada por los Hagenstrom, que carecen de todo escrúpulo. La gran burguesía, los trusts, los capitales financieros, se ven favorecidos por el imperialismo, mientras una gran parte de la pequeña burguesía es eliminada de la «primera línea» del desarrollo. No quiero trasladar esto mecánicamente al terreno del arte, pero puede comprobarse que de ese proceso surgieron elementos de decadencia. Podría citar una abundante pléyade de eminentes artistas de la burguesía, pero me bastará con uno solo, el genial Franz Kafka. Como hablo de elementos de decadencia, será conveniente explicar qué entiendo por tales. Los resumiré brevemente así: una disminución sorprendente de energía vital, que tiene como consecuencia el alejamiento de la vida práctica para refugiarse en la vida contemplativa, una hipersensibili-

dad estética, una falta de voluntad de vivir, un marcado pesimismo. Doy este contenido al concepto de decadencia, aunque entiendo que puede haber otros.

Pero lo que importa destacar es que, pese a estos rasgos decadentes, los artistas de los últimos ciento cincuenta años lograron penetrar con mayor profundidad, precisamente por su actitud retraída y pesimista, en los secretos del mundo y de la vida, y descubrieron nuevas formas para expresar artísticamente su propio universo. Por tal razón, el período romántico y las épocas de Baudelaire y Kafka son excepcionalmente ricas desde el punto de vista del descubrimiento de nuevas técnicas de expresión artísticas. Esas nuevas técnicas —que señalan toda una época— y los elementos de decadencia constituyen una unidad dialéctica y contradictoria. Y no es casual que sean adoptadas de inmediato por todo creador, por más progresista que sea en su concepción del mundo. Considero pues absolutamente necesario que, como marxistas, abordemos el problema de la decadencia sobre una base dialéctica. Esto significa distinguir los elementos de decadencia en la «filosofía de la vida», examinarlos de manera crítica, no desdeñar las nuevas técnicas de creación artística aportadas por esa visión decadente y pesimista de la vida y del mundo. Como decía Ernst Fischer, esta especie de progreso artístico significa que todo gran arte, aun en la época capitalista, representa siempre un aporte, incluso para nosotros; sería una torpeza rechazarlo de manera sumaria.

Quisiera agregar que en las discusiones entre comunistas aludidas por Jean-Paul Sartre desempeña siempre el papel más importante la distinción mecánica de los artistas y de sus obras en optimistas y pesimistas. Y así ocurre que la literatura a que me referí rápidamente es rechazada como pesimista y propagadora del pesimismo. Según ciertos críticos, el pesimismo es extraño a la sociedad que construye el socialismo y el comunismo. Esa literatura, por lo tanto, debe ser rechazada. Considero esta ac-

titud mecánica y dogmática y creo que es hora de olvidarla definitivamente.

MILAN KUNDERA

Me satisface comprobar la inquietud por el empleo correcto y científico de los conceptos. Se han utilizado con frecuencia entre nosotros conceptos como decadencia, modernismo, formalismo, etc., de tal manera que se han transformado en conceptos vacíos, y tan elásticos que pueden significar todo o nada. Como en la época del dogmatismo no existía una real evolución del pensamiento, éste era a menudo suplantado, más o menos cómicamente, por toda clase de términos sin significado alguno. Al leer un artículo de este período, puede determinarse su cronología no por su contenido ideológico, sino por la terminología: formalismo o decadencia, revisionismo o liberalismo, etc. La terminología desempeñaba un papel similar al del estribillo: caracterizar tal o cual período fugitivo. Los camaradas aquí presentes han confirmado certeramente que nuestra posición es verdaderamente dialéctica con respecto a la llamada literatura decadente, y que hemos comprendido que la lucha ideológica no reside en el rechazo sino en la superación de los obstáculos. Creo que ha jugado a nuestro favor una circunstancia histórica, preservándonos de aceptar los esquemas según los cuales vanguardia es equivalente a reacción política. Esta circunstancia es la historia misma de la vanguardia checa, sobre la cual quisiera llamar la atención de nuestros amigos, pues en la discusión internacional acerca de ese tema—sobre todo entre los italianos y Lukács—, el estudio de la vanguardia checa podría cumplir importante papel testimonial.

Por otra parte, esta vanguardia, que se autodenominaba

surrealista, simbolista, o no se dejaba encuadrar en ningún grupo, estuvo estrechamente ligada al partido comunista; por otra parte, sus más destacados representantes demostraron que es absurdo hacer de la vanguardia la antítesis absoluta del realismo. Precisamente gracias a esas figuras se demuestra cómo, a través de las corrientes extremas del arte moderno, se puede llegar a un tipo de arte que comprenda al mundo en su totalidad; pienso en el prosista Vancura y en el poeta Nezval.

Sartre se refirió, en un coloquio anterior, a la novela de Camus *La peste*. Estaba en cierta forma sorprendido por la acogida entusiasta que tuvo entre nosotros. Creo que tal fenómeno está de acuerdo con nuestra situación. En la lucha contra el dogmatismo, llegamos con frecuencia a defender sin discriminación lo que los dogmáticos rechazaban, con el fin de imponer el conocimiento y la publicación de ciertas obras. Hoy existe por tal causa un cierto eclecticismo. Además, en la época en que la literatura occidental era «rechazada» pura y simplemente, no existía una verdadera crítica, y a ello se debe que, aún hoy, nuestra actitud revela muchas veces una crítica superficial, tanto en el elogio como en la reprobación.

Resulta algo paradójico el hecho de que encontremos estimulantes en la obra crítica de Sartre, anteriormente rechazado por ser un autor burgués que nada tenía en común con el marxismo. Me refiero concretamente a sus juicios sobre los fundamentos filosóficos de la estilística de la novela norteamericana y a sus ensayos sobre *El extranjero* de Camus y sobre Faulkner. Creo que Sartre nos ayuda a adoptar una posición crítica suficientemente precisa con respecto a todas las ideas y todas las obras a las que, después de la era del dogmatismo, debemos abrir las puertas.

PETR PUJMAN

Me referiré brevemente a un problema teórico y al mismo tiempo muy práctico que no sólo está relacionado con la literatura decadente sino con la literatura burguesa en general y, si ustedes quieren, con el problema de la coexistencia y la lucha ideológica. Se trata de una categoría que forma parte de nuestra crítica literaria y que se relaciona con lo que se llama la «función objetiva de la literatura». Hace un año escuché la opinión de que se podría excluir dicha categoría, es decir, que no debíamos establecer diferencias entre la literatura llamada «nociva» y la literatura progresista. Creo que en esto hay un verdadero peligro. Es cierto que no hay literatura nociva para un marxista. Pero no tenemos una sociedad compuesta sólo por marxistas esclarecidos; son mayoría las personas que no son marxistas o poseen del marxismo escasas nociones, que podrían ser influidas de manera nefasta por la literatura no marxista. Es necesario proteger a esa parte de la población. Pero aquí surge otro problema: existe en la actualidad la posibilidad de formar cierta élite intelectual marxista, que debería entrar en contacto con las ideologías y la literatura del occidente burgués, a fin de librar una lucha ideológica eficaz. Sin embargo, este principio no sería válido para los otros, para los que no alcanzaron todavía ese grado de conocimiento marxista. A mi criterio, se trata de un problema de gran importancia para la crítica marxista: me refiero a la necesidad de descubrir —a través del método objetivo y preciso del marxismo— en cada literatura y en cada filosofía, aun burguesa, no marxista o antimarxista, elementos del reflejo de la verdad objetiva, incluso en aquellos que no han alcanzado el alto nivel del pensamiento marxista, y salvar así las obras filosóficas y artísticas que contienen elementos de valor y pueden ser útiles no sólo para la élite, sino

también para capas más amplias de la población. Si no actuamos así, corremos el riesgo de separar nuestra élite marxista —que tiene el derecho y el deber de conocerlo todo— de aquellos que no han logrado ese nivel de conciencia. Descubriendo los elementos constitutivos de la realidad objetiva, podremos ampliar nuestra política de publicaciones, aumentar el número de libros occidentales que podrían ser editados por nosotros y salvar para el público a los autores no marxistas o antimarxistas que encierran elementos sanos y válidos. Podemos comparar esta actitud con lo que decía Marx: mediante la expropiación de la clase capitalista, liberamos en cierta manera a los capitalistas, es decir, no sólo son liberados de sus riquezas, sino también de las condiciones que los obligan a ser elementos nocivos para la sociedad.

Creo que éste es el método que debiéramos aplicar en la literatura y la filosofía; allí reside la tarea propia de la crítica literaria y la filosofía marxistas.

ADOLF HOFFMEISTER

No haré más que una pequeña observación, simplemente para informarles que entre nosotros la situación no es tan mala en lo que se refiere a la publicación de obras de los llamados decadentes. Antes de la guerra, escritores comunistas checos habían publicado ya las obras completas de Proust y de Joyce.

Fui enviado a París para discutir con Joyce la pertinente autorización y fui yo mismo quien tradujo al checo una parte de su obra. Es también útil recordar que no es desde hoy que se habla de Kafka entre nosotros. Hace mucho tiempo, en los años veinte, S. K. Neuman publicó por primera vez en una revista comunista checa el cuento de Kafka *El conductor*. Debo decirles aún algo muy intere-

sante: colaboré en la redacción del libro de Julius Fucik que acaba de aparecer, integrado por los cuadernos y las notas de juventud (cuando tenía dieciséis o diecisiete años). Habla sólo pocas palabras de la obra de Kafka, pero es evidente que nuestro *héroe nacional* se interesa por Kafka en ese período de su adolescencia.

Podría agregar que hemos publicado antes de la guerra gran parte de la obra de Freud. Todo eso está en nuestras bibliotecas. Recuerdo también que en el primer congreso de escritores soviéticos, realizado en Moscú en 1934 —al cual asistí como delegado de los escritores checos—, Karl Radek¹ atacó furiosamente a Joyce. En la Unión Soviética la tradición «anti-Joyce» es antigua si se la compara con la nuestra.

ERNST FISCHER

Dos observaciones aún sobre el problema de la decadencia. Olvidamos frecuentemente, según me parece, una de sus formas fundamentales: la sustitución del método artístico por el cliché. Así ocurre, por ejemplo, con los discípulos del gran Delacroix a quienes considero *verdaderamente* decadentes, como podría demostrarlo con el ejemplo de numerosos cuadros. En *El nacimiento de Venus* de Bourguereau y otros cuadros similares, puede observarse la contradicción entre la situación social y la realización fastuosa y chillona, en la que se destaca abundante carne femenina. La *cocotte* del Tercer Imperio es heroína, algunas veces diosa de la Verdad, otras veces diosa de la Libertad o de la Suerte: esta idealización de Nana, esta apariencia de realidad, me parece decadente. En Alemania la

1. Dirigente soviético de tendencia izquierdista, ligado a los trotsistas.

decadencia se manifestó de otra forma; allí el símbolo de la decadencia imperialista aparece bajo la forma de monumento que celebra la batalla de las naciones, con su pretenciosa simplicidad, su charlatanería arquitectónica. Así como Francia idealiza a la *cocotte*, el imperialismo alemán idealiza a la walkyria. Ambos ejemplos, que muestran la proporción existente entre la realidad y la apariencia, glorifican una sociedad en quiebra. Ésta es la decadencia. Olvidamos con frecuencia que ésta no sólo se caracteriza por la deshumanización, por el retorno a la barbarie dentro de la civilización, por la huida de la realidad, sino también y ante todo por el circunloquio, la insinceridad, la adulación.

Algo más sobre la negación absoluta. No quisiera por nada del mundo aparecer como propagador de ideas que exijan la creación de obras de negación absoluta; pero me parece conveniente impedir que la decadencia pura, la glorificación de lo que está en quiebra, sea puesta a la misma altura que la negación moral y absoluta de un Beckett, por ejemplo. No acepto en modo alguno que esta negación absoluta se convierta en la principal dirección artística, pero creo que de nuestra actitud como marxistas, de nuestra crítica prudente, depende la influencia que puede ejercer Beckett sobre nuestra cultura. Debemos aprender a distinguir a los artistas y escritores que celebran la deshumanización, la brutalidad, la agresión, la indecencia y demás manifestaciones de la decadencia —y a los que, teniendo conciencia de ello, permanecen, sin embargo, indiferentes—, de aquellos que, como Beckett, las rechazan desesperadamente. No considerarnos decadente al que describe la decadencia, sino al que la acepta.

JEAN-PAUL SARTRE

Diré sólo algunas palabras. Insisto en mi opinión de que una clasificación dentro de la decadencia es inútil. Muchos otros términos introducidos aquí son mejores: pesimismo, deshumanización, etc. Pero estoy completamente de acuerdo con Fischer y Goldstücker, pues demostraron que el concepto de decadencia está totalmente aislado y sin relación con el conjunto social; que este concepto, con el cual se designa a grupos o individuos, proviene de la situación concreta y transitoria de una sociedad. Ambos demostraron que la decadencia no puede ser considerada más que desde un punto de vista dialéctico: si llamamos a Baudelaire decadente, por ejemplo, esto significa que al mismo tiempo debemos considerarlo el preludio de una expansión futura, pues toda la poesía ulterior le debe algo.

JIRI HAJEK

Hemos llegado a un punto de nuestro debate en que es imposible su cierre en ninguna de las direcciones seguidas. En efecto, más que dar respuestas definitivas y universalmente válidas a las que nada habría que agregar, su gran aporte consiste ante todo en haber planteado problemas nuevos. Es el comienzo de un diálogo, que estoy seguro proseguirá en Praga, París, Leningrado o Moscú. Que la manera de comprender el concepto de decadencia, por ejemplo, difiera en unos y otros participantes, constituye una feliz promesa de fructuosas consecuencias futuras. En nuestros próximos encuentros nos reuniremos conscientes de que la discusión de hoy ha reforzado nuestra posición

y convencidos de que nos une una solidaridad de combatientes por la misma causa. Me agradecería que Jean-Paul Sartre exprese este sentimiento, por todos nosotros.

JEAN-PAUL SARTRE

No me corresponde cerrar la discusión; retomo sin embargo la palabra para agradecerles y decirles algo que nada tiene que ver con los cumplidos usuales, pero es para mí de carácter obligatorio. Es la primera vez que compruebo la voluntad de remozar el marxismo, de restituirle su pujanza teórica y perseverar en sus principios básicos. Es esto lo que me sorprendió, lo que me da confianza, pues no hay para mí otra esperanza que estas discusiones. Estoy seguro de que jamás podrá negarse que en el encuentro con Occidente los principios siguen siendo esenciales, tanto para ustedes como para nosotros, y que la discusión es fructífera si se expresan las cosas abiertamente. Y por esto dejo aquí sentado mi agradecimiento.

4

Objetividad del valor artístico

El trabajo del filósofo y ensayista rumano Marcel Breazu fue publicado originariamente en *Cercetari Filosofice*, revista de filosofía que se edita en Bucarest. Sus reflexiones sobre el valor estético y el ideal artístico arrojan viva luz sobre muchos de los puntos actualmente en debate, sobre todo en lo que se refiere a la historicidad de lo bello, a la constitución histórica y no apriorística del valor estético y a los rasgos históricamente transitorios o permanentes que definen el ideal artístico. El autor es profesor del Instituto de Artes de Bucarest.

MARCEL BREAZU

La actitud estética frente a la realidad es una forma particular de la relación entre sujeto y objeto. El conocimiento teorico-científico *comprueba* la existencia de determinados objetos y procesos, pero no está obligado a *apreciarlos* o *valorarlos*.² Las células del pétalo de rosa *existen* para el biólogo y esto agota el momento específico del conocimiento. Para el artista, en cambio, la disposición de esas células confiere al pétalo cierta cualidad —su atercio-

2. Como el conocimiento científico tiene su fuente en las necesidades prácticas y está estrechamente vinculado a la práctica, debe también valorizar sus logros relacionándolos con la práctica social. Pero la esencia del conocimiento científico, el momento «puro» del esfuerzo teórico, no presupone la necesidad de la valoración.

pelamiento— que aquél aprecia como «bella». Esta cualidad *tiene una realidad objetiva*, en tanto resulta de la estructura fisicoquímica del pétalo, pero sólo aparece como tal en el momento en que la conciencia artística la *valoriza*. Un sociólogo, por ejemplo, *comprueba* el carácter de masa del heroísmo en los miembros de una sociedad liberada de la explotación y empeñada en defender su libertad (y como hombre perteneciente a una clase social determinada no puede permanecer impasible ante esa comprobación), mientras que Fadeiev pone de relieve la belleza de los actos heroicos de los miembros de *La joven guardia* y nos incita, con su creación artística, a *apreciarla* como tal. Mediante imágenes musicales. Shostakovich no sólo ofrece una información de Leningrado durante el sitio hitleriano, sino que nos obliga también, haciendo vibrar por medio del arte nuestra sensibilidad, a apreciar el valor de los acontecimientos reflejados. María Banus, a través de los ritmos particulares de sus versos titulados *A ti me dirijo, América*, no sólo permite comprobar la amplitud de la lucha tendente a evitar una nueva «masacre» entre los hombres, sino que nos hace sentir vivamente el *valor* de esa lucha, nos pide que *apreciemos* su calidad y percibamos su *belleza*. Daumier no sólo muestra el parlamento burgués en su célebre caricatura *Le ventre législatif*, sino me nos induce a condenarlo. Caragiale no se conforma únicamente con comprobar la *fealdad* moral de Catzavenco, sino que la pone de relieve. Horia Lovinesco, en fin, *estigmatiza* la podredumbre de la familia burguesa en *La ciudadela destruida*, en lugar de analizarla con la mirada fría del hombre de ciencia.

La valoración de la realidad reflejada en la imagen artística es *inmanente* a esa imagen. El artista impone la realidad al lector, el oyente o el espectador, *por* la imagen artística y no mediante un argumento retórico exterior a ella. Cuando el creador de una obra trata de expresarla al margen de las imágenes sensoriales concretas y nos «explica» con lenguaje teórico su sentido, no crea artísticamente, su obra *no es obra de arte*. En su carta a Mina

Kautski decía Engels: «...creo que la tendencia debe resaltar de la acción y la situación, sin que sea explícitamente formulada».³ Toda preocupación didáctica quita al arte su carácter específico.

Si el artista *obliga*, mediante la imagen, a cierta apreciación de la realidad, si el «imperativo» del artista es válido para todos los que captan estéticamente su obra, esto significa que el *valor* contenido en la imagen tiene una realidad objetiva, ya que se impone necesariamente. Marx mostró que las manifestaciones ideológicas «son formas mentales aceptadas por la sociedad, y por tanto objetivas, en que se expresan las condiciones de producción de *este* régimen social de producción *históricamente dado* que es la producción de mercancías».⁴ La sensibilidad artística del espectador, del lector, del oyente, *no puede sino aceptarla* del mismo modo que su ojo sólo reacciona ante un estímulo luminoso y su oído ante un estímulo acústico.

Esta realidad objetiva es no obstante de índole distinta, como lo veremos con mayor amplitud en el curso de este ensayo. *Reside en el objeto*, ya que de otro modo el sujeto no reaccionaría en su presencia, independientemente de su voluntad. Pero esa realidad *immanente* del objeto es puesta en evidencia *solamente cuando aparece la humanidad*; no puede valorarse sino cuando la actividad social del hombre —en tanto que especie viva cualitativamente distinta de todas las especies— crea no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto (Marx).

Por otro lado, una vez aparecido el valor estético, persiste en él su carácter objetivo. Siendo el arte una de las formas prácticas de percepción espiritual del mundo, el conocimiento del artista toma forma en una *realización material*. Esta forma material de su percepción representa una condensación y una cristalización de la conciencia artística de su época, de su nación y de su clase. El artista extrae, como si hurgara en una inmensa masa de minera-

3. Marx-Engels, *Sobre la literatura y el arte*, selección de Jean Fréville, ed. Revival, 1964, pág. 178.

4. *El capital*, ed. Cartago, Buenos Aires, 1956, t.I, pág. 65.

les, el elemento precioso; y éste permanece como una realidad objetiva que la conciencia artística de la humanidad no puede ignorar en lo sucesivo, pues se impone necesariamente a través de los siglos. Las obras maestras, *materiización del conocimiento artístico*, testimonios materiales de la sensibilidad artística humana —como los grandes monumentos de la arquitectura egipcia, india o gótica, las epopeyas de Homero, las estatuas de Praxíteles o de Miguel Ángel, las tragedias de Shakespeare y las comedias de Moliere, las telas de Rembrandt y los dibujos de Dautier, los oratorios de Bach y los cuartetos de Beethoven, los dramas musicales de Wagner y las sinfonías de Shostakovich, las novelas de Balzac, de Tolstoi o de Sholajov, las poesías de Withman, Eminescu o Maiakovski—, permanecerán como realidad objetiva a través de siglos y milenios.

Falta agregar —a fin de que se comprenda claramente por qué, una vez creada, la obra de arte perdura como realidad objetiva— que la cualidad estética de la realidad no se concreta solamente en el proceso de creación y recepción del arte. «La naturaleza humanizada» se transforma en *objeto* de la captación estética de la realidad por el hombre, en el momento en que aparecen los sentidos «específicamente humanos», capaces de percibir la belleza de las formas, etc. Por supuesto, *esta* valoración de la naturaleza y la sociedad desaparecería si toda conciencia artística fuera aniquilada. Pero en la obra de arte el artista concretiza *justamente* esa valoración. Ha «cristalizado» aquí *ese* aspecto de la realidad que nació solamente con la aparición de la humanidad: *el aspecto estético*. Al organizar ciertos elementos *seleccionados* de la realidad infinitamente variada, al dar determinada estructura a esos elementos seleccionados, *significativos* (que expresan un *sentido* de la realidad), el artista crea un objeto material, la obra de arte concreta, que permanece viva en tanto que realidad estética *objetiva*, cristalizada, en la cual está incluida esa *actitud* humana —la actitud estética— respecto a realidad.

En consecuencia, si bien el acto subjetivo de la percepción estética de la realidad por el hombre desaparece al mismo tiempo que la conciencia artística que valoriza, el objeto material, *creado por el hombre* como una quintaesencia de su actitud estética, no puede desaparecer sino en el caso hipotético de que desaparezca al mismo tiempo toda conciencia humana.

Teorías de los valores estéticos

Los teóricos burgueses contemporáneos de la «filosofía de los valores» intentan descubrir (como L. Lavelle) una teoría de los valores en la filosofía antigua —india, china o griega— o bien procuran limitar excesivamente la discusión del problema fijando como punto de partida los ensayos de Nietzsche: *Más allá del bien y del mal*, *La voluntad de poder* (cuyo subtítulo es *Una tentativa de transmutar todos los valores*), etc. No puede negarse que el problema fue planteado de paso por diferentes doctrinas filosóficas, desde Protágoras —con su sentencia «el hombre es la medida de todas las cosas»— o Plotino —que en sus *Enéadas*⁵ afirma que la belleza de las cosas tiene su arquetipo dentro del alma humana—, hasta Pascal, Descartes, Spinoza y Leibnitz, quienes se refirieron, cada uno a su modo, a la valoración de los actos y del pensamiento humanos. Pero el problema del valor no fue tratado por ellos sino incidentalmente y nunca en su acepción moderna.

A nuestro juicio, este problema fue abordado por vez primera en su acepción actual por Kant, quien en *Crítica de la razón pura*, *Crítica de la razón práctica* y *Crítica del juicio* procura establecer los fundamentos de la universalidad de lo verdadero, lo bueno y lo bello. Lo que interesa en el presente ensayo es la posición kantiana acerca de la valoración estética o «juicio del gusto», según su terminología. Según Kant, en el juicio estético «...la imagina-

5. Plotino, *Ennéades*, ed. Em. Brehier, vol. I, págs. 95-106.

ción (como facultad de las intuiciones *a priori*) se pone, sin propósito, en concordancia con el entendimiento (como facultad de los conceptos) por medio de una representación dada, y de aquí nace un sentimiento del placer...».⁶ El filósofo alemán quería encontrar en el juicio estético un aspecto general que contara con la aprobación unánime, Pero sólo halló una solución análoga a la que había formulado respecto de los fundamentos de la universalidad de las leyes lógicas del conocimiento y de la ley moral. El juicio del gusto es trascendental, su universalidad reside en su apriorismo: «Así pues, no es placer, sino la universal validez de ese placer lo que se percibe en el espíritu como unido con el mero juicio de un objeto y lo que es representado en un juicio de gusto, *a priori*, como regla universal para el juicio, valedera para cada cual».⁷

En su tentativa de superar el subjetivismo y proporcionar una base objetiva a la apreciación estética, Kant sólo encuentra, pues, la misma solución de compromiso que, según Lenin, caracteriza toda su filosofía, pues quita a esa «objetividad» todo vínculo con la realidad objetiva. En otras palabras, desplaza el problema a la subjetividad, hace del elemento de conciencia el elemento *primordial* de la valoración estética. Y como al mismo tiempo confiere a esa valoración un carácter eternamente válido, su solución es a la vez idealista y metafísica.

El carácter antihistórico de la doctrina de Kant fue superado por Hegel, para quien el ideal estético evoluciona con el tiempo; así, divide la creación artística en tres grandes períodos: el arte simbólico de la Antigüedad, el arte clásico y el arte romántico, y señala dentro de cada período etapas de ascensión, apogeo y decadencia. Pero esta constante transformación del arte no es, según Hegel, más que la transformación de la Idea absoluta. «La idea de lo bello como idea absoluta —escribe— encierra un conjunto de elementos distintos y momentos esenciales, que como

6. Kant, *Crítica del juicio*, ed. Victoriano Suárez, Madrid, 1958, t. I, pág. 144.

7. *Ibíd.*, pág. 325.

tales deben manifestarse y realizarse. Es lo que podemos llamar, en general, formas particulares del arte. Éstas deben ser consideradas como el desarrollo de las ideas que encierra en su seno la concepción del ideal, y que el arte pone al descubierto. Así, este desarrollo no se cumple en virtud de la *acción exterior*, sino por la fuerza inherente a la idea en sí misma.»⁸

Si bien hay aquí una tentativa de comprender el carácter histórico del juicio del valor estético, el idealismo básico de Hegel desnaturaliza el profundo sentido antime tafísico de su pensamiento. Su solución es idealista objetiva. No hay en su sujeto real —la conciencia social— que aprecia la creación artística, sino una misteriosa «Idea absoluta» en perpetua transformación.

Con Nietzsche, la filosofía de los valores pasa del terreno de la teoría —obligada a justificar sus propios fundamentos— al terreno del «ensayo», a las argumentaciones gratuitas, que buscan convencer por la audacia de ciertas afirmaciones paradójicas. La burguesía entra entonces en la etapa de su declinación, y tales producciones ideológicas, destinadas a asombrar y aturdir, encuentran inmediatamente el aval de su aparato de propaganda. Siguen a Nietzsche numerosos discípulos e imitadores, pues ese tipo de elucubraciones intelectuales no exige profundos estudios y es ampliamente alentado en una sociedad que busca en cualquier parte sus puntos de apoyo.

Los escritos de Nietzsche, de imaginación brillante en una lectura superficial, intentan negar de manera absoluta todo criterio objetivo tendente a establecer una escala cualquiera de valores. Tanto el bien como el mal son según él valores que se establecen arbitrariamente, en función del capricho individual. Si en alguna ocasión admite, por lo menos, una raíz, ésta es la «voluntad de poder». «Para que exista arte, para que exista una acción o una contemplación estética cualquiera, es indispensable una condi-

8. Hegel, *De lo bello y sus formas (Estética)*, ed. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1946, pág. 136.

cion preliminar: la embriaguez.»⁹ Se trata de esa embriaguez orgiástica de los sentidos que Nietzsche, en una de sus obras juveniles, había denominado espíritu «dionisiaco». No es por lo tanto asombroso que para él «...lo bello se encuentra entre las categorías generales de los valores biológicos [...] que fomenta la vida [...] el sentimiento de lo bello, es decir, el crecimiento de la voluntad poderío...».¹⁰ Y como los juicios estéticos son «juicios instintivos» [...] tienen la vista corta (la razón está siempre contra ellos), pero persuaden en el más alto grado, apelan nuestros instintos [...] pronunciando su sí y su no *antes* de que la razón pueda tomar la palabra».¹¹

Se trata, pues, de un *subjetivismo radical*, del libre juego de las inclinaciones instintivas de cada individuo, que decide en materia de juicio del gusto. Es fácil comprender por qué Nietzsche es elogiado todavía hoy por los círculos culturales burgueses; y qué apoyo presta su irracionalismo integral con pretensiones teóricas a la anarquía del gusto decadente.

Casi en la misma época en que prosperaba el realismo subjetivista de Nietzsche, aparecieron en Alemania tendencias materialistas vulgares sobre el problema de la valoración estética, entrelazadas con ciertas posiciones positivistas. La escuela de Fechner proclamaba que la estética debía establecer «experimentalmente», como punto de partida de lo bello, al mismo objeto natural. Las líneas, colores, las proporciones espaciales, y los ritmos son bellos, según Fechner, por sí mismos, de manera absoluta. Bajo una *apariencia* materialista, esa estética sólo era una justificación de la estética idealista y formalista de Herbart, quien sostenía que lo bello de una obra de arte no reside en la síntesis de contenido y forma, sino exclusivamente en las estructuras, las correspondencias y las rela-

9. Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, ed. Mercure de France, París, 1942

10. Nietzsche, *La volante de puissance*, ed. Mercure de France, París, pág. 146.

11. *Ibíd.*, pág. 147.

ciones, que deleitan por sí mismas, independientemente de toda significación.

Pero el estudio de valor adquirió mayor amplitud con las doctrinas neokantianas de la escuela de Baden. Aunque retomaron la preocupación de Kant de asignar validez universal al juicio de valor, Windelband y Rickert arribaron sin embargo a diferentes conclusiones. Para Windelband existe una «conciencia en general» por encima de la conciencia individual e independiente de la conciencia social, la cual establece las normas de valoración. Los valores se transforman así no en un resultado de los actos de apreciación, sino en categorías intemporales, eternamente válidas, que se imponen a la conciencia individual. Toda su doctrina es un intento de establecer ese imperio de los valores. Es significativo el hecho de que sus tablas de valores se erigen en torno a la religión; así, la conciencia moral es denominada por él «santidad». Rickert es aún más categórico; los valores existen para él en una trascendencia, fuera del sujeto individual, y son normas imperativas existentes en un «imperio de lo irreal»: el valor sería una «irreale Wesenheit», una existencia sin realidad. Y la conciencia que valoriza estaría situada entre lo real y lo irreal, en un «imperio del sentido inmanente».

Simultáneamente con la escuela de Baden y desde puntos de vista semejantes, los filósofos de la escuela austríaca (Meinong, Ehenfels y otros) —cuyo jefe era F. Brentano— publicaron varios trabajos sobre el problema del valor. Dichos filósofos —que influyeron en la fenomenología de Husserl y sufrieron a la vez su influencia—, al retomar la tesis escolástica acerca de los «actos intencionales», hacían del valor una entidad irreal independiente, «objeto» de los sentimientos humanos. Sus concepciones idealistas oscilaban entre el idealismo objetivo y el idealismo subjetivo. Aparte algunos análisis sutiles de detalle, nada esencial aportaron en relación con las posiciones precedentes.

No discutiremos aquí las doctrinas más recientes de los

axiólogos franceses Le Serme, Lucis Lavelle, Dupréel o R. Ruyer, ni las de los norteamericanos Dewey o Pepperel Montague, que han seguido en general la línea pragmática o neorrealista. Creemos, en efecto, que tienen escasa diferencia con las de sus predecesores y no ofrecen puntos de vista cuya crítica podría ayudarnos a exponer con mayor amplitud la solución marxista-leninista del problema de la valoración estética.

Objetividad y subjetividad del valor estético

Los clásicos del marxismo-leninismo no dejaron trabajos expresamente dedicados al análisis del valor estético, pero en sus obras hay claras indicaciones que permiten encontrar, partiendo de los hechos, la solución de dicho problema. No es nuestro propósito establecer aquí el sentido exacto de la *objetividad* del valor estético ni exponer, contrastándola con la interpretación idealista, el concepto marxista-leninista del *criterio objetivo* de la valoración. Sólo nos proponemos demostrar que ese criterio tiene su fuente en la vida social y está ligado a las relaciones de clase y al conjunto del sistema de valoración de la conciencia social.

En su análisis del valor económico, Marx expone claramente en *El capital* la posición materialista dialéctica respecto del valor general. Por su contenido el valor económico es totalmente del valor estético*. Pero la valoración estética es un acto *análogo* al de la valoración económica. Es evidente que se cometería un grave error si no se tuvieran en cuenta los rasgos específicos de cada uno de los valores, rasgos que los distinguen cualitativamente. Mas para determinar el carácter objetivo del valor, para investigar su origen y determinar su criterio según el cual puede desentrañarse su significado, para comprender su carácter histórico y la relación con los otros elementos de la vida social, el profundo análisis materialista del valor económico puede servir de certera guía. Aunque éste di-

* Faltó decir opuesto [*N. de E. digital*]

fiere radicalmente de los otros valores, la analogía es profunda en lo concerniente al criterio de su objetividad. Recordemos ahora algunos elementos que nos servirán de guía en la investigación que nos ocupa: el de la *objetividad* del valor estético.

La mercancía, dice Marx, tiene un valor de uso que «no flota en el aire», que reside «en el cuerpo de la mercancía misma», y un valor de cambio, o simplemente valor «que no es ni puede ser más que la *expresión* de un contenido diferenciable de él, su «forma de manifestarse» (pág. 34 de *op. cit.*). Al explicar esta aserción, Marx indica en una nota que «en los escritores ingleses del siglo XVII es corriente encontrarse todavía con dos términos distintos para designar el valor de uso y el valor de cambio, que son los de *worth* y *value* respectivamente, como cuadra al espíritu de una lengua que gusta de expresar la idea *directa* con un término germánico y la idea *refleja* con un término latino (pág. 33, nota a pie de página *op. cit.*). El valor de uso, por tanto, es la «idea *directa*» que reside en la existencia material de la mercancía como tal, mientras que el valor es la «idea *refleja*», es decir, el reflejo de esa existencia material en la conciencia social. La «idea *directa*» existe con anterioridad a la aparición de la sociedad (como, por ejemplo, los minerales, los frutos, etc.). Pero la «idea *refleja*» —el «valor»— no surge sino después de la constitución de la sociedad, en un momento de la historia en el que aparecen determinadas relaciones entre los hombres y como expresión de esas relaciones. El «valor», en consecuencia, requiere un *sustratum* material, pero no aparece antes ni independientemente de la existencia de los hombres (como las propiedades que constituyen el valor de uso), sino en el momento en el que surge la sociedad y por mediación de ésta. Marx dice que «el valor [...] convierte todos los productos del trabajo en jeroglíficos sociales. Luego vienen los hombres y se esfuerzan por descifrar el sentido de esos jeroglíficos, por descubrir el secreto de su propio producto social, pues es evidente que el concebir

los objetos útiles *como valores* es un producto social *suyo*, ni más ni menos que el lenguaje». (*Op. cit.*, pág. 64.)

El valor económico —expresión del trabajo «abstracto» contenido en la mercancía— tiene por consiguiente un carácter objetivo, pues se constituye como consecuencia de condiciones históricas objetivas, independientes de la voluntad de los individuos; pero no existe como tal más que en función de esas condiciones históricas. Conviene subrayar este *tipo* de existencia objetiva, pues *solamente* desde tal punto de vista nos interesa su analogía con el valor estético.

De ahí un primer punto establecido: cómo la mercancía —aunque en otro plano cualitativo—, el objeto estético tiene propiedades materiales anteriores a la existencia humana o independientemente de ella. La forma, el color, el sonido, la proporción, el ritmo, son propiedades inherentes a la estructura concretamente material, fisicoquímica de los objetos naturales o de las obras de arte que consideramos bellas. Pero esas propiedades se transforman en valores estéticos sólo en la medida en que son asimiladas por el hombre durante el proceso de aprehensión de la realidad (del mismo modo que las cualidades de los objetos producidos por el trabajo humano no confieren a esos objetos valor ni los transforman en mercancías sino en el ámbito de determinadas relaciones sociales). El valor estético, por tanto (como el valor económico), es «idea refleja». Así como «...el valor de uso no es precisamente [...] la cosa *qu'on aime pour lui-même*, sino pura y simplemente el soporte del valor de cambio» (*op. cit.*, pág. 154), así también las propiedades materiales de los objetos de la naturaleza o de las obras de arte constituyen el *sustratum* material del valor estético. Éste no se confunde, pues, con la existencia material de las propiedades físicas de los objetos, como sostenía Fechner. La proporción áurea de Zeisig, la línea ondulada, la saturación de los colores, la sucesión o la asociación de sonidos, se transforma en valor estético sólo cuando una conciencia estética los refleja. Su simple existencia material es inerte, muda, vacía.

¿Significa esto por ventura que despojamos al valor estético de su carácter objetivo? ¿No defendemos así el subjetivismo radical? En *Materialismo y empiriocriticismo*, se pone al desnudo una maniobra de Bazarov —quien trataba de atribuir a Engels concepciones machistas— citando al propio Engels: «... mientras nuestras percepciones de los sentidos sean confirmadas por la práctica, son exactas, reales y nada “subjetivas”, nada arbitrarias o ilusorias». Y rechazaba decididamente la confusión entre el subjetivismo —es decir, lo arbitrario, la ausencia de un criterio rigurosamente determinado— y lo subjetivo, es decir, el objeto reflejado en una conciencia, en un sujeto. Si se oscila entre ambas acepciones del término «subjetivo» y se especula en torno a esa grosera confusión, es imposible aclarar en qué consiste el carácter objetivo del valor estético, «La representación sensible —expresa Lenin— no es la realidad existente fuera de nosotros, sino sólo la imagen de esa realidad» (*op. cit.*, pág. 113). Y tras citar y aprobar una frase de Feuerbach («lo salobre, como sabor, es una expresión subjetiva de la propiedad objetiva de la sal») continúa: «la sensación es el resultado de la acción que ejerce sobre nuestros órganos de los sentidos la cosa en sí, *existente objetivamente fuera de nosotros*. La sensación es una imagen subjetiva del mundo objetivo, del mundo *an und für sich* (de por sí) (*op. cit.*, pág. 118). Es evidente, pues, que si el reflejo del objeto en la conciencia no priva a éste de su carácter objetivo y si, por otro lado, en la conciencia se produce un reflejo y no presencia misma del objeto, nada tiene que hacer aquí el materialismo vulgar ni el idealismo.

«El idealismo —continúa— no empieza más que cuando el filósofo afirma que las cosas son nuestras sensaciones...» Precisamente la estética fenomenológica sostiene tal criterio. Así, por ejemplo, Michel Dufrenne afirma que «la obra de arte es lo que queda del objeto estético [...], el estado de los posibles esperando su epifanía».^{11bis} El ob-

^{11bis}. Michel Dufrenne, *Phenomenologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., 1953, vol. I, pág. 44.

jeto estético abandona aquí el mundo material y se confunde con el acto mismo de la valoración, con la misma sensación que la provoca. El valor reside exclusivamente en el sujeto, quien lo proyecta sobre el objeto. La concepción dialéctica racional considera, en cambio, que el valor está en efecto constituido por el acto de la valoración, por el reflejo del objeto sobre el sujeto, pero como un fenómeno secundario, derivado, que presupone la existencia real del objeto sobre el sujeto, pero como un fenómeno secundario, derivado, que presupone la existencia real del objeto estético. El lago Bilea en las montañas Pagaras es bello sólo si una conciencia humana lo aprecia como tal; pero su existencia material es anterior a la conciencia. Un ser débil y enclenque que fanfarronea de corpulento es cómico sólo si una conciencia dotada del sentido del humor lo valoriza como tal, pero su existencia en el seno de la sociedad es previa a la valoración. La muerte de Espartaco es trágica cuando se refleja en la conciencia lúcida de un hombre ubicado en determinada posición de clase, pero su acción es anterior a ese reflejo. El *adagio* del *Cuarteto en do menor op. 131* de Beethoven es conmovedor cuando provoca, en una conciencia estética educada, una emoción profunda, pero la serie de sonidos armonizados es previa con relación a la emoción producida.

El valor estético es, por ende, un reflejo subjetivo *sui generis* de elementos objetivos, existentes en la realidad o forjados por la creación artística. (El rasgo específico del valor económico debe ser investigado en la existencia específica de otro modo de aprehensión del mundo.)

Formación histórica de la conciencia estética

La valoración estética no es posible sino por la existencia de una conciencia estética, constituida en el curso de la historia. Es un elemento de la superestructura, de la ideología. Para analizar su esencia el único modo científico consiste en relacionarla no con las simples propieda-

des materiales de los objetos, existentes con anterioridad al hombre, sino con el régimen economicosocial de diferentes épocas históricas, factor decisivo, en última instancia, de todo fenómeno ideológico. La antropología racional señaló el camino para el estudio global y multilateral del proceso de aparición, desarrollo y decadencia de las formaciones economicosociales, examinando el *conjunto* de todas las tendencias contradictorias y reduciéndolas a condiciones perfectamente determinables, de vida y de producción de las distintas *clases* de la sociedad, eliminando el subjetivismo y la arbitrariedad en la elección de las diversas «ideas dominantes» o en la interpretación de ellas, y poniendo al descubierto las raíces de todas las ideas sin excepción alguna y de las diversas tendencias que se manifiestan en el estado de las fuerzas productivas materiales. Los hombres hacen su propia historia... En consecuencia, para descartar el subjetivismo y la arbitrariedad debemos referirnos «sin excepción» al estado de las fuerzas productivas materiales y a los hombres «que hacen su propia historia». Vincular ante todo el valor estético a un elemento material bruto, situado fuera de la historia y de la conciencia social —la cual tiene carácter histórico y de clase—, significa abandonar la dialéctica materialista para deslizarse hacia el marxismo vulgar y antidialéctico.

Antes que el hombre pudiera valorar en los objetos naturales y en sus propias creaciones cualidades estéticas, fue necesario un largo proceso, en cuyo transcurso el reflejo de la realidad en la conciencia humana adquirió un sello peculiar. Como todo ser biológico percibió en primer término las cualidades útiles del mundo material, indispensables para satisfacer sus necesidades inmediatas. Para asegurar su subsistencia en lucha contra las asechanzas del medio natural, esa apropiación utilitaria de la realidad elevóse luego a nivel de la apropiación teórica, al conocimiento lógico y científico.

Como quedó demostrado en *La ideología alemana*, el hombre fue forjando gradualmente en el curso del proceso

de la producción social, no sólo las cosas necesarias para su vida material, sino también su propia conciencia. Al plasmarse como «sujeto» humano transformóse toda la estructura de sus facultades cognoscitivas. Sus sentidos biológicos se afinaron y comenzó a percibir en el mundo objetivo más de lo que le era estrictamente necesario para satisfacer sus necesidades. De tal manera aparecieron... «un oído musical, un ojo sensible a la belleza de las formas [...] en una palabra, los *sentidos capaces* de goces humanos se transformaron en sentidos que se manifestaban como fuerzas del ser humano». (Manuscritos de 1844.) Pero esto no es todo: en el proceso de su trabajo social, el hombre transforma la naturaleza y la humaniza. La realidad requiere gradualmente nuevas cualidades objetivas, pero éstas sólo representan lo que él aporta a la constitución de las mismas. «El mundo objetivo —dice Marx— se transforma para el hombre en realidad de las fuerzas humanas, [...] en realidad humana, y por ello realidad de *sus propias fuerzas*.» (*Op. cit.*) Al trabajar incrementa su conocimiento de la realidad objetiva; al fabricar objetos comienza a comprender mejor su estructura y a dar «a cada especie el nivel que le es inherente». Desprendiéndose poco a poco de la opresión abrumadora de la naturaleza, comienza a considerarla de manera distinta. Ya no es para él sólo útil; reacciona ante ella en otro plano, va engendrándose su capacidad de asimilarla estéticamente. De tal modo llega un momento en que la conciencia humana no sólo refleja un mundo objetivo, sino que también lo crea, es decir, el reflejo de los objetos, reflejado a su vez, proyectado sobre ellos, proporciona al hombre, en el proceso de su práctica social, una nueva realidad.

Todo este proceso se produce, sin embargo, *independientemente de su voluntad*. Los atributos de su función reflectante, de su capacidad cognoscitiva, se *constituyen de manera objetiva* en el decurso del desarrollo histórico de la sociedad. La valoración estética, pues, no aparece desde el principio, *a priori*, como pretendía Kant, sino que se constituye históricamente y mediante la práctica social.

Por otro lado, esa constitución histórica no es el resultado del proceso de transformación de la idea absoluta, como sostenía Hegel, sino la consecuencia del desarrollo histórico de la sociedad. Y este desarrollo ocurre en virtud de leyes objetivas, científicamente determinables.

En resumen, podemos afirmar, contra el materialismo vulgar, que el valor estético no estriba en la existencia natural de los objetos sino que es la consecuencia del acto social de la valoración; contra el idealismo objetivo, que no tiene existencia independiente, anterior a las propiedades materiales de los objetos, sino que es secundario en relación con éstos; contra el idealismo subjetivo, que no es trascendental, existente *a priori* en la conciencia humana, sino que se constituye históricamente; contra el relativismo subjetivista, que no aparece por azar, en función del capricho individual, sino que está determinado objetivamente (por la existencia material de la sociedad) y puede analizarse científicamente.

El ideal estético

Hemos visto de qué modo aparecieron «los sentidos humanos subjetivos» (Marx), como primer elemento de la valoración estética. Pero éste es sólo un aspecto del problema. No podría comprenderse, en efecto, la complejidad del acto de valoración si no se aborda el estudio del «ideal estético» y de las relaciones entre el carácter histórico de ese ideal y la permanencia y perennidad de los grandes valores estéticos a lo largo de los siglos.

En el marco del presente ensayo es imposible desarrollar en toda su amplitud este tema ni analizar el conjunto de los rasgos que constituyen la especificidad de los valores estéticos. Recordemos solamente que el valor estético de una obra de arte no sólo implica una impresión sobre el *sensorium* humano; para que las fibras de la sensibilidad artística vibren profundamente y el acto de valoración estética se cumpla en toda su amplitud, un poema,

una sonata, un fresco, un ballet, deben conmover también la efectividad y el intelecto del sujeto estético. La idea artística, como hemos expuesto en otra oportunidad,¹² unifica lo sensorial, lo afectivo y lo intelectual. Para realizar esta síntesis, el que valoriza (el «sujeto estético») debe hallar en la obra de arte el elemento *capaz* de conmover toda su personalidad. A través del placer experimentado por la vista o el oído, son puestos en movimiento sentimientos potentes y comprensiones profundas. La pequeña emoción sensorial no es más que una pálida satisfacción estética, y toda pretensión de reducir la valoración estética sólo al disfrute del ojo o del oído desempeña un papel social diversionista.

En el proceso de la vida social, la conciencia rudimentaria del hombre primitivo va adquiriendo gradualmente mayor complejidad. Sobre la base de las relaciones de producción, como demostró Marx, se erige una inmensa superestructura constituida por formas variadas del reflejo de la existencia social. En su conjunto, esas formas (política, moral, arte, filosofía, ciencia, religión) constituyen la conciencia social. Ésta es algo más que la suma aritmética de las conciencias individuales. Por supuesto, existe y se manifiesta de manera concreta sólo a través de la multitud de conciencias individuales. Pero por encima de las variaciones individuales y accidentales, lo que verdaderamente tiene primacía en la conciencia de cada individuo es lo general y necesario —en función de la época histórica y de la posición de clase— en la conciencia de la época y de la clase social a la que aquél pertenece. Conviene precisar frente a las concepciones privadas de las teorías del «realismo» de los escolásticos —quienes sostenían que las nociones generales existen con anterioridad a las cosas (*universalia ante rem*)—, que no hay conciencia social con anterioridad a las conciencias individuales o fuera de

12. Marcel Breazu, «La idea artística y la idea científica», en *Filósofos rumanos contemporáneos*, ed. de la Academia de la RPR, Bucarest, 1958.

ellas; y frente a las concepciones basadas en el «nominalismo» escolástico —que pretenden que esa conciencia social es un simple *flatus vocis*—, es preciso recordar que en todo elemento individual se manifiesta lo general de la categoría de que forma parte. En cada conciencia individual es posible distinguir la existencia auténtica de una conciencia social. Al superar así tanto al idealismo objetivo —que alude a una «conciencia en general» ubicada fuera del mundo humano y flotando en el vacío— como el materialismo vulgar —que considera la conciencia humana como un producto material de cada cerebro tomado separadamente—, el materialismo dialéctico e histórico establece la existencia real de la conciencia social. Constituida históricamente, ésta se manifiesta de manera concreta en las acciones de los hombres, en la multitud de creaciones de la cultura espiritual de la sociedad, mediante las cuales ésta toma conciencia de su propia existencia.

El arte es una modalidad de esa conciencia social. Pero como no es la única, sus vínculos con los demás modos de reflejo no pueden ser rotos sin poner en peligro y destruir la vida que aquél absorbe a través de esos vínculos.

Determinar el carácter objetivo del valor estético no es un problema «académico», una indagación de la verdad gnoseológica desligada de los problemas candentes de la vida social. Esta cuestión debe ser considerada en estrecha ligazón con el papel social del arte. Los ideólogos del capitalismo contemporáneo, al encarar el carácter objetivo del hecho estético, plantean en realidad la siguiente cuestión: ¿cuáles deben ser las preocupaciones del artista? ¿Debe reflejar *lo bello de la vida*, asomándose por consiguiente a los *problemas sociales*, que el arte refleja con sus propios recursos, o solamente pintar con belleza cualquier cosa imaginable, salvo la vida? He aquí el nudo del problema. La estética neotomista, por ejemplo —a través de Jacques Maritain—, no niega la realidad del mundo exterior, pero la condiciona a la voluntad divina; lo bello de la

realidad sería el resultado de la acción de Dios y el arte una interacción entre el artista y la divinidad. El artista, por lo tanto, tiene libertad para forjar todo tipo de imágenes inspiradas por la gracia divina. Como escribe Egorov (*Komunist*, núm. 9, 1957), la estética neotomista «ratifica de esta manera todas las fantasías alucinatorias que abundan en el decadente arte contemporáneo de los países capitalistas».

George Santayana, por su parte, parece adoptar en su obra *El sentido de lo bello* una posición justa, pues sostiene que «lo bello es la delectación objetivada», es decir, la apreciación positiva de ciertas cualidades reales del mundo; pero como lo bello resulta de la apreciación del sujeto, extrae de allí la conclusión de que éste descubre la belleza no en el mundo real, en la esfera de la existencia, sino en la «superrealidad» de las esencias, «en la esfera de las esencias», Hacia la cual nos invita a evadirnos. (Este «escapismo» desempeña evidentemente un papel social de diversión.)

Y el crítico inglés Roger Fry pretende que lo bello puede ser hallado en la «vida imaginaria», es decir, creado *según el placer* de cada uno y no por el reflejo verídico de la realidad objetiva.

No se trata en realidad de establecer la *naturaleza de lo bello*, sino de apartar al artista y al consumidor de arte del *realismo*, del arte que *refleja verídicamente la vida real* y plantea los problemas candentes de nuestra época a través de sus modalidades específicas.

Como la apreciación estética tiene carácter histórico y a la vez ocurre en la conciencia, y la acepción del término «subjetivo» puede confundirse con la de «arbitrario», los teóricos burgueses embrollan las cosas y eluden la cuestión del criterio objetivo de lo bello, históricamente determinado.

La valoración de la realidad a través de la modalidad artística del reflejo no es extraña a otros tipos de valoración (ética, política). La valoración estética nada tiene que ver con las preferencias de cada individuo tomado sepa-

radamente. Corno expresa Emile Durkheim,¹³ un cierto juicio de valor supone no la confirmación de ciertas preferencias sino una apreciación basada en un criterio. El valor es determinado de conformidad con este criterio; la preferencia, en cambio, puede ser la consecuencia de estados psicológicos evanescentes. El criterio tiene cierta estabilidad, rige durante una época histórica relativamente prolongada y cuenta con la adhesión de una clase social o de grupos sociales más o menos numerosos. El acto de valoración supone la imposición de una jerarquía a los objetos evaluados, de conformidad con una escala de valores; es por lo tanto ajeno a la mera comprobación de que ciertos objetos son agradables. Ahora bien, esa escala de valores, lo mismo que el criterio de apreciación, surgen en cada régimen social con el patrocinio de cada clase, de acuerdo con todo un sistema de valoración y ligados al ideal general de la clase respectiva. En sus estudios sobre el valor, la mayor parte de los filósofos idealistas situaron ese ideal fuera de las condiciones reales y materiales en las cuales surge. Con frecuencia el «ideal» se transformó en un trampolín para el salto hacia la divinidad. Así ocurrió desde Platón hasta Lavelle.¹⁴ Inclusive cuando se alude como Durkheim a ideales que «no son abstractos, frías representaciones intelectuales [...] ya que detrás de ellos hay fuerzas reales y actuantes, fuerzas colectivas...»,¹⁵ la fuente real del ideal es eludida.

El ideal estético de una clase en determinada época se vincula, en las realizaciones artísticas de esa época, con sus aspiraciones éticas. Jean Valjean es el héroe que el pequeño burgués utopista, abrumado por las lacras de la sociedad capitalista, puede entrever como encarnación romántica de la justicia. Pavel Vlášov es el héroe típico de la clase obrera en la época en que la revolución se transforma en «un problema práctico inmediato». Pero una so-

13. Emile Durkheim, *Sociologie et Philosophie*, Alean, París, 1924, págs. 118-119.

14. L. Lavelle, *Traite des valeurs*, P.U.F., París, 1951.

15. Op.cit.,pág. 136.

ciudad posee también su «antiideal», por así decirlo, encarnado en los tipos negativos: el Chichicov de Gogol, el Catzavenco de Caragiale, el burócrata de nuestras novelas. Las imágenes típicas del arte realista pueden describir tanto héroes positivos como negativos, establecen en su propio interior, en la *inmanencia*, la correlación directa entre la ética y la estética, entre los valores morales y los valores artísticos de una clase en una época históricamente determinada.

Según el materialismo histórico, el «ideal» surge como expresión ideológica de los intereses de clase, más o menos transfigurados por los velos éticos o estéticos. Bajo el ropaje de normas morales o artísticas las clases sociales formulan sus aspiraciones, su amor y su odio. En función de ese ideal —ético y estético— se forman los criterios de valoración, las escalas de valores, de conformidad con el desarrollo objetivo de la sociedad. No son caprichos individuales y, en consecuencia, ningún decreto subjetivista de un crítico cualquiera puede influir en sus «mutaciones». *Los criterios de valoración se forman en la conciencia social de cada clase en determinada etapa histórica; este proceso no se desarrolla al azar, sino que está determinado en última instancia por las condiciones económicas de la vida social, por la existencia material de la sociedad.* He aquí por qué, en contraposición al absolutismo metafísico, demostramos la continua evolución del ideal y de los criterios de valoración estética; y contra la crítica impresionista aludimos a un establecimiento relativo de ese ideal, en el que debemos indagar (si nuestra crítica es científica) una determinación objetiva en las condiciones sociales e históricas en que aparece la obra de arte. ¿Significa esto por ventura que no hay valores artísticos perennes? ¿Cómo podría explicarse entonces la estimación que todavía hoy acordamos a Homero, Leonardo da Vinci o Bach, si ellos estaban animados de ideales distintos a los nuestros?

En el *Manifiesto comunista* Marx y Engels expresaban que en todo régimen fundado en la explotación las condiciones originadas por esa explotación se reflejaron inevi-

tablemente en la conciencia social. A pesar de su diversidad y variedad, los diferentes sistemas sociales se han movido siempre dentro de ciertas formas comunes de reflejo. La aspiración a la libertad, el ardiente deseo de liquidar la miseria, la solidaridad de los combatientes, el odio a la opresión, a la infamia y a la injusticia, el amor a la dignidad, la generosidad, el valor, el desprecio a los canallas, los mezquinos y los cobardes: he ahí los sentimientos comunes a los hombres de distintos regímenes que forman parte del ideal social en cuyo nombre se valoriza.

Además, profundos sentimientos humanos hunden sus raíces en la naturaleza biológica del hombre; el amor maternal, el amor entre el hombre y la mujer, la amistad, los celos, son sentimientos que traspasan los límites de las diferentes formaciones sociales. ¿Cómo podrían abstraerse de la valoración ética o estética? Conviene no olvidar, sin embargo, que adquieren un tono distinto en una u otra época, en una u otra clase social: el amor de Romeo y Julieta no es idéntico al de Vassili Botnikov y Advotia (en *La cosecha* de Calina Nikolaeva); el heroísmo de Mucius Scaevola no tiene el mismo carácter que el de Alexandr Matrossov. La época histórica deja su sello incluso en la apreciación estética de las propiedades físicas de los objetos. El crítico soviético L. Stolovich señalaba con razón que las cualidades estéticas de las cosas son expresión de sus cualidades sociales. «Las cualidades naturales de los objetos y los fenómenos —escribía— representan la *forma* de sus cualidades estéticas y el sentido social de esos objetos y fenómenos —formados objetivamente en el curso de la práctica social e histórica— su *contenido*.»¹⁶ Ese «contenido» de las cualidades estéticas constituye precisamente lo que la valoración social agrega a las cualidades naturales. Si la corpulenta «Venus de Willendorf» no hubiera sido considerada bella por los hombres del pa-

16. L. Stolovich, «Las cualidades estéticas de la realidad», en *Voprosi Filosofii*, núm. 4, 1956.

leolítico auriñaciense,¹⁷ el artista primitivo no la hubiera juzgado digna de ser modelada en la piedra. Si una silueta femenina, totalmente diferente, no hubiera sido juzgada bella en el área mediterránea en los siglos inmediatamente anteriores a nuestra era, no la hubiéramos encontrado mil veces repetida en la delicada majestuosidad de las estatuillas de Tanagra. Si las vaporosas mujeres de Renoir no hubieran sido apreciadas como bellas por la conciencia estética de ciertas clases de Francia a últimos del pasado siglo, no aparecerían tanto en los cuadros de la época.

Plejanov decía que el «ideal de belleza prevaleciente en determinado tiempo, en determinada sociedad o en determinada clase de una sociedad, tiene su raíz, por una parte, en las condiciones biológicas del desarrollo del género humano, que crean particularidades de raza y, por otra parte, en las condiciones históricas del nacimiento y de la existencia de esa sociedad o clase. Y precisamente por eso el ideal de belleza suele ser siempre más rico en determinado contenido, que no es del todo absoluto, es decir, incondicional».¹⁸ Y en respuesta a Turguenev, quien sostenía que la Venus de Milo era más incuestionable que los principios de 1789, Plejanov subraya que la Venus de Milo no es válida para todos los hombres (como lo prueba el hecho de que «el hotentote tiene su propio ideal de belleza, cuyas reproducciones encontramos frecuentemente en las obras de antropología con el nombre de la Venus Hotentote»); además, es verdad que para una parte de los hombres de raza blanca aquélla es menos «cuestionada» que los principios de la revolución burguesa en Francia. «Pero, ¿por qué razón?», se preguntaba Plejanov; y respondía: «Únicamente porque esos principios expresan relaciones que corresponden sólo a una fase determinada de desarrollo de la raza blanca, período en que se afirmaba el orden

17. R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, Akademie Verlag, Berlín, 1957, vol. I, pág. 48.

18. Plejanov, *El arte y la vida social*, ed. Calomino, La Plata, 1945, página 52.

burgués en su lucha contra el feudalismo, mientras que la Venus de Milo es un ideal de belleza femenina que corresponde a muchas fases del mismo desarrollo. A muchas, pero no a todas.»¹⁹ Y agregaba que en cierto período la belleza de Venus era considerada «diabólica» por el cristianismo.

El problema, como se ve, es muy complejo; debe ser estudiado aparte y de manera más amplia. Puede ayudar a resolverlo la exacta comprensión del carácter histórico del criterio de valoración. La concepción marxista del valor se basa en la concepción del hombre como producto de la sociedad, como sujeto que al transformar el objeto se transforma continuamente a sí mismo.

Marx explicó en qué consiste la dialéctica del hombre social —sujeto interdependiente del objeto—, pero sin negar sus elementos de permanencia (válidos no «para la eternidad» sino a lo largo de muchos sistemas sociales); e insistía en el hecho de que la conciencia se transforma constantemente como consecuencia de los cambios sobrevenidos en la existencia material de la sociedad. La conciencia es el factor que valoriza y su acción, en último análisis, depende de las causas que conducen a la *determinación objetiva* de esta misma conciencia social.

Ser «humano» en el sentido marxista, científico, significa vivir con intensidad en el mundo de los *valores*, es decir, de las cualidades sociales —y *no naturales*— de los hombres, las cosas y los acontecimientos.

La valoración estética tiene lugar a través de la apreciación de objetos o creaciones humanas determinadas (en función de cierta escala de valores vinculada a todo un sistema de valoraciones), cuyas cualidades materiales no se transforman en estéticas sino en la medida en que son asimiladas estéticamente por la conciencia humana. La asimilación estética supone una conciencia humana, una conciencia estética de la sociedad que representa el reflejo —estético— de la existencia social en la conciencia social.

19. *Ibíd.*, pág. 52.

5

Prosa y poesía en el cine

El crítico cinematográfico Efim Dobin resume en el presente ensayo las apasionadas discusiones suscitadas entre los cineístas soviéticos en torno a la «prosa» y la «poesía» en el cine, al «choque emocional» y al «análisis psicológico», a la «metáfora» y la «narración». Una y otra tendencia prevalecieron en consonancia con las distintas etapas de la revolución y la construcción del socialismo, y el autor llega en su análisis a la conclusión de que la poesía no puede existir sin la prosa, que la metáfora sin la narración no puede proporcionar una imagen integral del hombre.

EFIM DOBIN

La técnica da origen al cine. Con la invención de la película fotográfica transparente, con la posibilidad de filmar bajo ángulos diferentes paisajes o movimientos, de reunir trozos de películas filmados en momentos distintos y con objetivos diversos, nació —si nos limitamos a la técnica— el poder fantástico de este nuevo arte. El cine tiene posibilidades ilimitadas de conquista del espacio y del tiempo. Con él aumentó considerablemente la capacidad de reflejar artísticamente la realidad y descubrir las relaciones entre los fenómenos.

Todo estudio teórico e histórico del cine debe naturalmente comenzar por una descripción de los medios par-

ticulares conferidos a este arte por la técnica cinematográfica. «¿En qué consiste ese “algo particular” del cine?» —se pregunta Bela Balazs. Y responde: «Lo sabemos ahora: en el cambio de los ángulos de toma, los diferentes planos, el primer plano y los planos generales, los diversos encuadres, el montaje».²⁰

La mayor parte de los estudios teóricos examinan los procedimientos de montaje, de planos generales, de perspectivas. El valor de estos análisis es innegable. Constituyen una introducción al estudio de la especificidad del arte cinematográfico, piedra angular de la teoría del cine.

En los años veinte apareció una cantidad considerable de obras de este tipo (Eisenstein, Pudovkin, Timoshenko, Bela Balazs, Leon Moussinac, etc.). Pero aun en nuestros días algunas obras teóricas continúan la tradición de clasificar los procedimientos cinematográficos; un ejemplo es el libro de Marcel Martin *El lenguaje cinematográfico*. Para dar al lector una idea de su contenido y de su método, me detendré en las páginas en que se examinan los procedimientos del *travelling*.

Marcel Martin distingue cinco «funciones expresivas» del movimiento de la cámara:

1) *La introducción*: «el movimiento nos introduce en el mundo donde va a desarrollarse la acción». En el filme *Hemos ganado esta noche*, la cámara, partiendo de un plano general, «se aproxima cada vez más y enfoca al boxeador dormido en su habitación de hotel».

2) *La descripción de un espacio material*: la huida de los rieles vista desde la parte interior de la locomotora en *La bestia humana*.

3) *Realce de un elemento dramático importante para la continuación de la acción*: en *Los hijos de Hiroshima* la bujía que va a incendiar la cabaña.

4) *Pasaje a la intimidad*: representación objetiva de sueños, recuerdos, alucinaciones.

20. Bela Balazs, *El film*, ed. Losange, Buenos Aires, 1957.

5) *El travelling «que» expresa las impresiones, los deseos, las ideas violentas y súbitas de un personaje:* esta función es para Marcel Martin la más interesante.

El autor distingue tres usos distintos del movimiento, según la siguiente perspectiva:

a) *Tratamiento objetivo.* La cámara adopta el punto de vista del espectador. «Así, un *travelling* muy rápido enfoca el rostro enloquecido del rico campesino Bonfiglio en el momento en que ve delante de su casa y con el fusil en la mano al pastor que envió a la cárcel por haberle robado sus animales (*Pascuas sangrientas*).»

b) *Tratamiento subjetivo*, es decir, la cámara sustituye exactamente la mirada del personaje. El *travelling* es llamado «realista» si el personaje avanza. «Así, en *Metrópolis*, el *travelling* muestra los esfuerzos desesperados de un hombre que trata de abrirse camino a través de la multitud enloquecida a fin de llegar al portón y escapar de las mareas que invadieron la ciudad subterránea.»

c) *Tratamiento subjetivo no realista:* aquí también la cámara expresa el punto de vista del personaje. Pero éste permanece inmóvil y el *travelling* «expresa» de alguna manera la «proyección» de la mirada, el movimiento de atención y tensión del héroe hacia un objeto, en que la percepción tiene para él una importancia dramática considerable, pudiendo llegar a una sucesión de vida o muerte. En *Chantaje (Blackmail)* de Hitchcock, por ejemplo, un *travelling* muy rápido enfoca en primer plano el rostro de un muerto y expresa la revelación repentina del detective de que su propia novia —cuyo guante olvidado en la habitación acaba de encontrar— es la asesina.²¹

Todo esto es muy interesante y enseña al espectador no sólo a mirar sino a *ver* un filme. El libro de Marcel Martin

21. Marcel Martin, *El lenguaje cinematográfico*, Editions du Cerf, Paris, 1962.

se destaca por la cantidad de observaciones y la abundancia de sus ejemplos. Sin embargo, plantea algunos interrogantes: ¿se puede, a partir de esas *enumeraciones*, definir un *lenguaje cinematográfico*? ¿Es éste verdaderamente el medio de actualizar la estructura de un filme? ¿Llegaremos a comprender la poesía en el arte cinematográfico, a dilucidar las diferentes categorías de la creación artística, las formas diversas que toma la realidad? El método de Marcel Martin implica un grave peligro: puede reducirse a la enumeración de ejemplos, considerados *fuera* de las corrientes artísticas y de los diversos estilos utilizados para la representación artística del mundo.

El *travelling* no es más que un medio de expresión. El montaje, el primer plano, los encuadres, no son más que las bases del lenguaje cinematográfico, los elementos de su originalidad. Además, a partir de un único y mismo procedimiento de «exposición cinematográfica», la creación artística puede tomar formas radicalmente diferentes.

En el libro de los cineístas Joseph y Harry Feldman *La dinámica del film*, publicado recientemente, un capítulo entero está dedicado al montaje paralelo. Éste es quizás el más importante de los procedimientos específicamente cinematográficos de relación de las imágenes entre sí. Como sus predecesores, los autores citados consideran el montaje paralelo único en su género, complejo por las formas que puede tomar. ¿Corresponde esto a la realidad?

Comparemos los montajes paralelos de dos pasajes cinematográficos, muy parecidos en lo que se refiere al «material» inmediato.

1) *La cascada de la vida*, de David Griffith. La heroína (encarnada por Lilian Gish) huye de la casa del granjero después de sufrir crueles humillaciones. Se debate en una tormenta de nieve y llega a orillas del río. Caee desvanecida sobre el hielo. En ese momento comienza el deshielo. El héroe (Richard Barthelme) salta, con peligro de su vida, de témpano en témpano a fin de salvar a la mujer amada.

El deshielo continúa. Con fuerza impetuosa, el río lleva el témpano en que está extendida la heroína hacia los rápidos de una cascada amenazadora. Su vida corre serio peligro...

2) *La madre*, de Pudovkin. Como en el filme de Griffith, los cuadros del deshielo están montados paralelamente a la acción principal.

Los prisioneros se preparan para el levantamiento, esconden ladrillos bajo sus camisas.

La orilla del río. La nieve cae. El río helado (plano general). Los obreros caminan por la calle y sus siluetas se reflejan en un charco.

El hielo cubre el río (plano general, luego primer plano). El hielo esta cerca de la orilla.

La reja de la prisión. Detrás de ella, Pavel.

Riachos, charcos, agua. Los detenidos de paseo. Los obreros en la calle (vista de arriba abajo). Se agrupan.

La extensión blanca del hielo sobre el río (plano general). La manifestación se estremece. La madre marcha con los manifestantes. Aparece la bandera roja.

El hielo se mueve. El hielo se agrieta, la figura se agranda cada vez más (serie de primeros planos). Lentamente, enormes bloques de hielo se separan y se dirigen río abajo, arrastrados por la corriente.

El levantamiento de los prisioneros. Una mano saca de una camisa un hierro curvado.

El deshielo llega a su punto culminante. Chocando y pasándose unos a otros, los bloques de hielo llegan al puente.

Peripecias de la evasión de Pavel. Se une a los manifestantes.

La madre abraza a Pavel contra su pecho. Manos sosteniendo el asta de la bandera roja.

El hielo avanza, pujante e impetuoso. Los témpanos van al asalto de los arcos del puente. Los regimientos del zar se precipitan sobre los manifestantes.

La madre cae, muerta.

Los bloques de hielo continúan su marcha adelante, irresistiblemente.

Es fácilmente visible, pues, la diferencia esencial de los valores del montaje paralelo en uno y otro filme. En el de Griffith el deshielo forma parte del ambiente, es una cadena de circunstancias en que se desarrolla la acción. El director muestra el cuerpo de la heroína extendido sobre el hielo y al héroe intentando salvarla. El deshielo está mostrado paralelamente como elemento amenazador de la vida de la heroína. El montaje paralelo sirve para relacionar las acciones y las circunstancias, los personajes y el medio.

En el film de Pudovkin, en cambio, el deshielo es unificador de circunstancias sólo al comienzo. Luego no tiene ninguna relación con los acontecimientos o las circunstancias de la acción. Como la *troika* de *Almas muertas*, que no es al principio más que un equipaje «habitual» con sus pasajeros Chichikov, Petrushka y Selifán. Pero, lo mismo que la *troika* de Gogol, el deshielo de *La madre* se transforma de inmediato en una generalización simbólica. Esto aparece claramente en el patético final del filme.

La manifestación ha sido dispersada. Pero los témpanos avanzan, llenos de energía destructora, de fuerza incontenible. Y el espectador no puede sino pensar: «Pavel y sus camaradas han sufrido una derrota. Pero la revolución es invencible». Gracias al montaje paralelo, los acontecimientos han sido relacionados con una *alegoría*.

Los paralelos de Griffith y de Pudovkin tienen valores distintos. Corresponden a dos concepciones diferentes.

En los comienzos de la cinematografía, Edwin Porter fijó alternativamente (paralelamente) cuadros de una casa en llamas y de un equipo de bomberos dirigiéndose al lugar del incendio. Así establecía un vínculo entre los acontecimientos. En *Octubre* de Eisenstein los planos de Kornilov pronunciando un discurso alternaban con planos de iconos y órdenes zaristas. Estos objetos no tenían

relación con los personajes ni con los acontecimientos. Simbolizaban la divisa «por la fe, la patria» (es decir, la consigna monárquica «por la fe, la patria y el zar», pero sin uno de sus términos), en nombre de la cual la jauría contrarrevolucionaria que había levantado cabeza se lanzó sobre el Petrogrado revolucionario.

La función del montaje paralelo es aquí alegórica y no sirve para relacionar los acontecimientos.

El primer plano, el montaje paralelo, la perspectiva, no sólo son categorías de la poesía. Pero se puede, a partir de ellos, comenzar el análisis de los medios estilísticos.

Marcel Martin, por ejemplo, trata de atribuir una única y determinada función al plano general. Según él, los primeros planos sucesivos tienen una fuerza dramática, intensa, pero los planos generales de conjunto crean más rápidamente una impresión penosa, proveniente de una espera dolorosa (los minutos que preceden a la batalla en *Alexander Nevski*), sofocante por la atmósfera voluptuosa (*La red*) o la inacción prolongada (*Los vitelloni*: la escena en la playa).

¿Es justa esta afirmación? Es fácil citar una serie de planos generales que producen este efecto. Pero también se pueden citar decenas de primeros planos que producen igualmente un efecto de tensión dramática: la batalla del ejército ruso y los caballeros teutónicos en *Alexander Nevski*, los combates de barricada en *El regreso de Máximo*, el paso impetuoso del Dnieper en *Chors*, etc.

Las categorías de la poesía son categorías del pensamiento. Primeros planos, planos generales, montajes paralelos, no son más que medios artísticos que pueden ser utilizados de manera radicalmente diferente por tal o cual cineísta según su idea directriz. «Cada medio estilístico —escribía Tynianov— se revela al mismo tiempo como un factor del pensamiento.»²²

La idea de que el estilo y el pensamiento están indis-

22. Tynianov, *Fundamentos del cine*, colección Poetika kino, Moscú-Leningrado, 1927.

liblemente ligados es evidentemente justa. Sin embargo, esta idea adquiere en Tynianov un cariz erróneo. Concede hegemonía al estilo. Para él, el estilo crea de alguna manera el pensamiento. Formula la siguiente ley: «El primer plano tiene una significación fuera del tiempo y del espacio». Y da un ejemplo: los primeros planos de un hombre alternados con los de un cerdo. «El resultado no es la alternancia, en el tiempo o en el espacio, de un hombre o un cerdo, sino la representación de la comparación pensada de un hombre con un cerdo.»

Cada lector podría citar decenas y centenas de casos donde los primeros planos (de rostros, ojos, manos, objetos) son eslabones integrantes «en el tiempo y el espacio» de una historia coherente.

Es mucho más importante abordar el estudio del lenguaje cinematográfico desde otro punto de mira: «el de la representación en imágenes del pensamiento». Sólo bajo este ángulo el montaje, el primer plano, la perspectiva, adquieren su verdadero sentido.

Existe un aspecto no menos importante a considerar: todo estudio del lenguaje cinematográfico debe ser encarado indefectiblemente dentro de una perspectiva histórica. Según Marcel Martin, el lenguaje cinematográfico dispone de un cierto número de técnicas y medios de expresión, y todo consiste —esto parece evidente— en multiplicarlas y perfeccionarlas, en aprender su combinación y su manejo. Sin embargo, la historia del cine nos enseña que tal o cual medio de expresión, utilizado asiduamente en una cierta etapa de su evolución, resulta inapto ante nuevas condiciones, pierde su fuerza expresiva y cae en desuso.

Debemos, pues, examinar el lenguaje cinematográfico, sus medios de expresión y las categorías de la poesía en una perspectiva histórica. Durante los años 1931 a 1934 tuvieron lugar entre los cineístas soviéticos discusiones apasionadas que fueron muy significativas para la historia del cine. Se debatía entonces el problema de la *poesía*. Pero en realidad el debate abarcaba todas las cuestiones

fundamentales del arte cinematográfico y alcanzó, en una época en que el cine soviético atravesaba una de las fases más críticas de su evolución, una rápida y vasta resonancia.

La discusión se desarrolló entre los partidarios de la «poesía», por un lado, y los de la «prosa», por otro. Analizar el contenido de la discusión y las posiciones de los contrincantes nos será útil para introducirnos en el debate sobre la poesía en el cine.

Yutkévich defendía la tendencia «prosaica». Eisenstein era defensor apasionado del punto de vista opuesto. No seguiremos cronológicamente las múltiples etapas de este ardiente debate. No es éste nuestro propósito. Nos interesa definir con precisión las posiciones de las dos partes en el momento de la discusión. Un artículo de Eisenstein, «El segundo de los tres (1924–1929)»²³ trazó el primer esbozo de un programa «poético». Poco comprensible a primera vista, el título del artículo se aclara cuando se advierte que se trata del segundo de los tres «planes quinquenales» del cine soviético, es decir, del que va de 1924 a 1929. Eisenstein acusaba al cine soviético de los años 1930 a 1934 de haber olvidado todas las adquisiciones del «segundo» plan quinquenal, es decir, de los últimos años del cine mudo. «El cine actual —escribía— ha renegado definitivamente, con una indiferencia pueril, de todo lo que se había acumulado durante el período precedente.»

¿Cuáles eran, según Eisenstein, las adquisiciones de este «segundo plan quinquenal»? Esencialmente, la forma poética del cine. ¿Qué se debe reprochar al período siguiente? Que «la poesía ha desaparecido». «Se nos presentan los procesos verbales de los actos de los personajes [...]. Todo el poder expresivo de la pantalla está degradado. La pantalla dejó de ser pantalla. No es más que un rectángulo de tela de una blancura sospechosa. Y sobre ese rectángulo se mueven siluetas de hombres totalmente grises.»

«Todo lo que antes daba a la pantalla un encanto poé-

23. *Sovietskoe kino*, 1934, núm. 11–12.

tico —continuaba Eisenstein—, todo lo que una generación entera de cineístas creó a costa de sudor y sangre, ha desaparecido.» Y terminaba su artículo alabando el programa del «segundo plan quinquenal»: «Pues alejándose un poco del drama propiamente dicho, el cine está ahora perfectamente asimilado a los métodos de la epopeya y del lirismo». Dicho de otra manera, al método de la poesía.

Yutkévich representaba la otra tendencia. En un debate realizado en 1931 entre cineístas, se refería a una colección de artículos de los adeptos de la «escuela formal»:²⁴ «Al leer atentamente *Poesía del cine*, se justifica fácilmente la fama alcanzada por una teoría que sostenía que el cine está ante todo muy cerca de la poesía, que los encuadres escanden y ritman el filme como los versos en la poesía [...]. Así pues, *La madre* estaba ubicado entre los filmes prosaicos y en consecuencia despreciados; solamente el final del filme parecía poético, pero ya entonces la opinión general lo consideraba malo». Y en otra intervención decía Yutkévich que «numerosos adeptos de la “escuela del montaje” han despreciado a Pudovkin, lo han excomulgado de la cinematografía pura».²⁵

«Este famoso lenguaje cinematográfico —expresaba Yutkévich en otra ocasión— cuya pureza defendieron tantos innovadores apresurados [...] este lenguaje poético en el que los cuadros, transformados en ritmos, son escandidos como versos, ha llevado a la negación del hombre, transformado en objeto, a reducir la acción a movimientos de una marioneta estereotipada. Es esta misma tendencia la que llevó al cine soviético a toda una serie de realizaciones amaneradas y abstractas, elaboradas según los cánones de la “vanguardia” francesa».²⁶

Dejemos de lado, por ahora, el análisis de las teorías de

24. *Poetika kino* (Poesía del cine), colección de artículos de Eijenbaum, Tynianov, Kasanski, etc., Moscú-Leningrado, 1927.

25. «Nuestros desacuerdos artísticos», en *Sovietskoe kino*, 1935, número 8-9.

26. «El discurso que jamás fue pronunciado», en *Sovietskoe kino*, 1933, núm. 9.

los dos campos opuestos. Importa en este momento señalar que la expresión de ambas tendencias se puede encontrar indistintamente en etapas precisas de la producción cinematográfica.

Desde *Zvénigora* —que él mismo llamó «poema cinematográfico»— Dovzhenko fue calificado unánimemente de «poeta de la pantalla». Alexandr Dovzhenko —escribe Yuréniev— dio ejemplos asombrosos de lenguaje poético en el cine. No utilizó los detalles y procedimientos concretos de la prosa, sino la metáfora, la hipérbole, el ritmo, medios esencialmente poéticos».27 Y en un artículo titulado «La poesía de Dovzhenko», escribe Irakli Andronikov que «es un poeta en la más justa y alta acepción de la palabra». En cada cuadro encontramos un «sistema de soluciones poéticas», expresábase en *Isskustvo kino* (núm. 5, 1958). El mismo Dovzhenko escribía: «La densidad extrema de los acontecimientos me obligó a someter el “material” a una presión de varias atmósferas. Pude hacerlo recurriendo al lenguaje poético y esto constituyó de alguna manera mi particularidad creadora».28

Las declaraciones de Dziga Vertov tienen el mismo sentido: «Soy un poeta del cine»; «trabajo en el campo del cine poético y documental»; «en mi campo, que es el cine poético...», etc.29

S. Guerassimov afirma, en cambio, que para desarrollar y profundizar la dramaturgia cinematográfica, para adquirir maestría, es necesario «asimilar las leyes de la prosa», pues «el escenario se vincula ante todo con la prosa».30

En un artículo poco conocido, Tynianov clasifica el filme *La nueva Babilonia* de Kozintsev y Trauberg dentro de la serie poética. Alude a un tratamiento «poético y no

27. R. Yuréniev, «Pensador, poeta, innovador», en *Isskustvo kino*, 1958, núm. 5.

28. A. Dovzhenko, «Autobiografía», en *Isskustvo kino*, 1958, núm. 5.

29. «Extractos del carnet de trabajo de Dziga Vertov», en *Isskustvo kino*, 1957, núm. 4.

30. *Problemas de la dramaturgia cinematográfica*, 1957.

prosaico» de material cinematográfico del filme: «Formas poéticas, como la metáfora, son utilizadas en esta oda cinematográfica». El mismo Tynianov afirmaba con frecuencia que era necesario relacionar la producción cinematográfica con la poesía. «Esto parecerá extraño, pero si se quiere asimilar el cine a las artes verbales —escribía—, la única analogía posible es con la poesía y no con la prosa. La transfiguración, gracias al pensamiento, de los objetos habituales (las palabras en la poesía, los objetos en el cine), acerca el cine a la poesía.»

A juzgar por el testimonio de Chklovski, esta opinión era compartida por numerosos cineístas: «Escuché más de una vez a profesionales del cine emitir la opinión de que el filme se acerca más a la poesía que a la prosa. Mucha gente profana dice lo mismo». También en Occidente los admiradores del cine soviético incluyen a los filmes de Eisenstein, Pudovkin y Dovzhenko en la serie «poética». «Con *El acorazado Potemkin* y *La madre*, Rusia creó poderosos poemas visuales» (Germaine Dulac). «El método de Pudovkin es poético» (William Hunter). «La producción de Eisenstein, antigua y reciente, no es más que un solo poema majestuoso, compuesto de piedras preciosas» (George Altman). «La calidad poética del filme *La tierra* es extraordinaria. Creo que no hubo jamás en el cine nada parecido. Dovzhenko une la inspiración del poeta a un raro genio de la técnica de la representación» (Paul Rotha).

Así, Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Kozintsev y Trauberg son los representantes oficiales de la tendencia «poética» del cine soviético. Lo son, sin embargo, en grados distintos. No existe en el cine una separación neta entre el género poético y el género prosaico. En los directores «prosaicos» (por ejemplo, Vassiliev, Ermler, Guerassimov, Mijail Romm) se encuentran frecuentemente elementos poéticos. Sólo la tendencia predominante de un director por tal o cual principio puede ayudarnos a encontrar una línea divisoria.

El principio «prosaico» (o más exactamente narrativo)

se basa en la aspiración a la variedad. El principio poético, en cambio, está orientado hacia el laconismo, la forma condensada. Se hacen converger todos los fenómenos hacia un único foco. Fenómenos y objetos muy alejados son relacionados con la rapidez del rayo. Lo complejo y lo simple están expresados por un solo detalle puesto de relieve.

La narración es «extensiva». Se refiere a una multitud de cosas: el medio exterior, las circunstancias, los acontecimientos, la vida interior de los personajes, los fenómenos sociales. El principio «metafórico», en cambio, es «intensivo». Comprende distintos aspectos de las cosas. La visión se concentra. La generalización pasa a primer plano.

En su famoso artículo «Montaje 1938», Eisenstein opone dos principios artísticos: el montaje y la narración, y se manifiesta de acuerdo con el primero. El procedimiento del «montaje» es «auténticamente expresivo». El procedimiento «narrativo» es «chato» y «protocolario». Esta distinción corresponde en líneas generales a la de «prosa» y «poesía».

¿Cuál es para Eisenstein la esencia del principio del «montaje», anteriormente llamado poesía? Es la capacidad de proporcionar «la imagen del contenido» opuesta a «la representación del contenido». La intuición interior del autor, su sensibilidad, son atormentadas por una imagen que, para él, «materializa efectivamente el tema».

«La materialización efectiva de un tema»: en esta forma definió Eisenstein con precisión el carácter de generalización propio del «principio» poético y metafórico, pues, contrariamente a la prosa, la poesía no busca el «fin» de la imagen. La generalización está expresada por la insistencia en uno a varios trazos. Elegido de una realidad compleja y heterogénea, el detalle debe representar el todo. La atmósfera y el ritmo lo ciñen y concentran.

«La tarea del autor —escribe— consiste en transformar la imagen en dos o tres *representaciones fragmentarias*, cuya suma y yuxtaposición despertarán en la inteligencia

y en la afectividad del que las percibe una imagen sintética final, la misma que atormentó al autor.»

E insistía en otro lugar: «Hay en mí una predilección especial por lo general, lo generalizado, la generalización».³¹ Pero insiste con vigor en el hecho de que la generalización está expresada por representaciones *parciales*. Así se forma una «imagen del contenido», opuesta a la prosaica «representación del contenido». La imagen del contenido puede estar expresada por un toque rápido, por una alusión. Pero esto no prueba de ninguna manera la pobreza de la imagen poética. Por el contrario, las asociaciones indirectas, «la parte dada en lugar del todo», son poderosos estímulos de la imaginación y actúan eficazmente sobre la creación por «repercusión», por «analogía».

Eisenstein definió en términos expresivos el proceso de formación de la imagen en la imaginación del espectador. La fuerza del montaje reside en que aquél debe seguir el camino que siguió el autor para construir su imagen. «El espectador es arrastrado a un acto de creación, en el que su personalidad se expande fundiéndose con la idea del autor [...]. Según su personalidad y a partir de su propia experiencia, del trasfondo de su imaginación, de la trama de sus asociaciones, de los antecedentes de su carácter y su ubicación social, cada espectador recrea la imagen según la orientación exacta que le suministran las representaciones del autor, que lo conducen indefectiblemente al conocimiento y a la percepción efectiva del tema.» (*Montaje 1938*.)

Dovzhenko utilizó gran cantidad de película para mostrar, en el combate de Chors contra las tropas de Petliura, a los caballos rodeando a los piquetes. Un cineísta prosista hubiese utilizado la escena para una descripción más detallada del combate. A decir verdad, los cuadros de los caballos no dan la atmósfera exacta del combate, pero crean un eco afectivo de esa atmósfera. La analogía es un poco confusa, pero extraordinariamente emocionante.

31. Eisenstein, acerca de *El prado de Bájina*, 1937.

Se puede citar también el siguiente pasaje del filme *S.V.D.* (o *La unión por la gran causa*) de Kozintsev y Trauberg: la revolución ha sido aplastada. Oscuridad total en la noche. Sujanov, agotado, perdiendo sangre, está caído en la nieve. Un rayo de luz vacilante, apenas visible, aclara la forma humana tendida. El paisaje romántico —«la noche oscura, la nieve blanca»— está en estrecha relación con el tema del héroe vencido. El contenido está expresado con extrema sobriedad. La noche, el héroe sobre la nieve, esto es todo. Pero el espectador no tiene necesidad de detalles. El claroscuro espiritualiza el cuadro, lo penetra de sentido afectivo. La imaginación del espectador, así estimulada, penetra en el estado de ánimo del héroe.

En la escena genial de los funerales del tío Bojenko, el cortejo fúnebre se transforma, gracias al empleo de todos los medios expresivos, en la imagen misma, generalizada al extremo, del tema. Es la imagen de la «muerte del héroe». La escena «Levántate, pueblo ruso» es la imagen del tema «Pueblo, a las armas».

No se ven en ambas escenas a «individuos», a los compañeros de Bojenko que cargan su ataúd ni a los pobladores de Novgorod acudiendo a la llamada de Alejandro. Pero no se siente la necesidad de su aparición. En una es la marcha fúnebre «revolucionaria»; en la otra la marea popular en marcha por la defensa de la patria. No hay psicología; no hay profundización de los sentimientos, de las emociones. Lo imponente de estas grandiosas imágenes poéticas nace del rechazo mismo de la diversidad, gracias a la profundización de algunos trazos esenciales.

No es casual que en cierto período del cine soviético haya habido un conflicto entre la tendencia metafórica al «choque emocional» y el análisis psicológico. Lo más importante para los cineístas «poetas» era entonces la emoción. «Secreto del choque emocional», «emoción aguda», «aproximación emocional de una situación», se lee en el artículo ya citado de Eisenstein (que todo permite considerarlo como un programa). Al detestable «exposición-

proceso verbal» de los acontecimientos, Eisenstein opone la «encarnación afectiva del tema».

Sin embargo, el cine «narrativo» no está de ninguna manera desprovisto de poder emocional. Los acontecimientos, las acciones y los sentimientos de los héroes pueden encerrar un poder emocional intenso. Son suficientes como ejemplo la muerte de Chapáiev, la escena de los jóvenes bebiendo en la cervecería (*Los tres amigos*), el levantamiento en la prisión (*La juventud de Máximo*), el juicio de Edvotia (*Máximo en Viborg*), el discurso de Chájov (*El gran ciudadano*), y numerosos episodios de *El destino de un hombre*. La fuerza emocional intensa de esas escenas es creada por la misma «representación del contenido» que Eisenstein se obstina en ver sólo como un «proceso verbal de información».

En esos filmes, los sentimientos y las emociones de los héroes están descritos en estrecha relación con los acontecimientos, con la acción. Eisenstein combatió ese tipo de análisis psicológico. Según él, el «choque afectivo» creado por medios indirectos, tales como la metáfora, la atmósfera, el ritmo, se opone radicalmente al análisis psicológico, a la representación directa de los sentimientos y a las emociones humanas.

Es un hecho conocido desde hace tiempo que el lenguaje de cada arte se basa en la unión de principios contradictorios: la melodía y la armonía en la música, la construcción y la decoración en la arquitectura, el dibujo y el color en la pintura. Estos elementos diferentes pero de igual valor *a priori*, no coexisten, en virtud de alguna «armonía preestablecida», en equilibrio constante, en proporciones definitivas. A veces predomina uno de los elementos, en ocasiones el otro.

La decoración suntuosa y compleja que caracteriza la arquitectura barroca desaparece ante la pureza de líneas de la arquitectura clásica. En Mozart predomina el elemento melódico, en Wagner la armonía. La pintura de

Ingres señala el triunfo de la línea. Pero ésta deja lugar en los impresionistas a las manchas de color y de luz.

En la prosa, la unión de principios contradictorios, la narración y la metáfora, da lugar a cantidad infinita de variaciones individuales. En Leon Tolstoi, la metáfora, por así decirlo, está ausente; en cambio, predomina en Gogol. También en Babel se encuentra infinidad de metáforas. Pero la lista sería demasiado larga...

No se podrían examinar estos principios de manera «estática» dentro de un determinado arte. No son más que el reflejo de la diversidad, de los mil aspectos de la realidad y también de la variedad infinita de «prismas» individuales, es decir, de la manera con que cada artista percibe e interpreta el mundo.

El color y la línea son dos aspectos diferentes del mundo visual, la melodía y la armonía del mundo auditivo. La narración y la metáfora realizan cada una a su manera la «acumulación» expresiva de la realidad. Llegan de manera diferente a «comprimir» dentro de una imagen artística una parte importante del mundo real. La hegemonía de uno u otro elemento, sus proporciones recíprocas, dependen evidentemente de la naturaleza individual, original, de cada artista. Y la inclinación de un artista hacia tal o cual principio no puede ser comprendida si no se consideran los objetivos que se propone. Estos objetivos dependen de la época, de las condiciones y las tareas sociales, de la lucha ideológica.

Durante los años 1925–1928 la tendencia poética dominó en el cine soviético. Gracias a ella pudo lograr su hegemonía ideológica en el mundo. Pero en los últimos años todas las producciones de esta corriente artística sólo acarrearón fracasos.

¿En qué se basa entonces la grandeza y la decadencia de esta corriente? ¿Es posible comparar los fracasos de Eisenstein, Pudovkin y Dovzhenko con la crisis de la «vanguardia» francesa? No, esto sería totalmente erróneo. En primer término, porque la «vanguardia» se hundió después de una terrible crisis. Luego, porque no se puede

comparar en manera alguna al movimiento de «vanguardia» con la gran «triada» del cine soviético. Hubo entre los adeptos de la «vanguardia» hombres de valor, que supieron elevarse sobre una plataforma teórica estrecha, y sus búsquedas dejaron hondas huellas. Es suficiente comparar las adquisiciones de la «vanguardia» con las de Eisenstein, Pudovkin y Dovzhenko, para convencerse de que es imposible aplicarles el mismo rasero. Los cineístas «poetas» soviéticos jamás se alejaron de la realidad, de la historia. Su objetivo era el heroísmo, la grandeza de espíritu y la nobleza de alma de los hombres. Les inspiraba la historia, y la victoria de la Revolución de Octubre les permitió comprender el proceso histórico.

El valor patético del tema histórico de la revolución, su aspecto monumental, inspiraron a una pléyade de jóvenes cineístas soviéticos. La imagen de la revolución —«torrente», «ola», «tormenta»— domina la tendencia poética o metafórica. Los cineístas soviéticos descubrieron en ella una poderosa fuerza de inspiración e iniciaron así un nuevo y glorioso capítulo en la historia del arte mundial.

En su filme *La huelga*, Eisenstein mostró por vez primera —de manera aún muy simplista— a las masas populares como protagonistas de la historia. El filme tenía el mérito de haber dado un «ritmo» nuevo a la multitud que *avanza* y se enfrenta con las fuerzas enemigas. Pero en *El acorazado Potemkin* logra la perfecta maestría de su arte. Este filme es la encarnación monumental y sublime del pueblo revolucionario —fuerza noble y lúcida— entrando victoriosamente en la arena de la historia y en el combate contra la crueldad y la insensibilidad del antiguo régimen.

¿Cómo explicar el valor artístico eterno de *El acorazado Potemkin*, su clasicismo? Por el hecho de que contenido y forma están en perfecta concordancia. El filme comienza con la imagen de una ola que crece y se rompe. Esta ola recorrerá todo el filme, dando su ritmo a cada escena y a la obra en su conjunto, simbolizando la imagen de «la ola de la revolución».

El acorazado Potemkin es un poema en el sentido más profundo y más auténtico del término. No por una transposición artificial de la poesía escrita (refranes, repetición de cuadros) al cine, sino por una composición rítmica asombrosamente armoniosa, por una concordancia perfecta entre la forma épica y el contenido de los acontecimientos.

No hay en él figuras individuales. Pero el tema es claro y neto, la composición dramática precisa. Está impregnado del hálito de la poesía. La mirada no se detiene en detalles. Pintando con amplios trazos y con pincel audaz, el episodio revolucionario crece hasta restaurar ante nosotros todo el mundo de la revolución. La masa revolucionaria marcha pujantemente a través de todo el filme. Un amplio horizonte se abre ante el espectador; éste puede observar, como desde un pico elevado, el flujo y reflujo de la historia. El pueblo revolucionario se levanta ante él, aureolado por su gran misión histórica.

Así fue llevada al cine —y éste es el gran mérito de *El acorazado Potemkin*— una concepción épica de gran envergadura. Eisenstein había elaborado no sólo las diferentes partes sino el filme en su conjunto, del primero al último cuadro, para darle un ritmo concordante con su contenido. La articulación clara de los ritmos de las olas, la «resaca» que recorría todo el filme, le confería proporciones armoniosas, relacionadas a la vez con la música y la arquitectura. La «narración», una serie de acontecimientos dramáticos reales de 1905, encontraba una correspondencia perfecta en la técnica de la armonía musical del filme. *El acorazado Potemkin* había logrado la armonía de la forma expresiva con su tema («la imagen del tema») y su ritmo.

Hay en el filme cuadros hermosos, como la «niebla de Odesa», por ejemplo. Pero Eisenstein no busca pintar, como lo hace Dovzhenko. Prefiere una depuración «arquitectural», líneas simples y armoniosas. La fascinación que ejercen sus espacios lineales se basa en su asociación con la dinámica de la multitud. La ola de manifestantes «cho-

rrea» hacia el muelle lentamente. Y al mismo tiempo el torrente humano llegado de direcciones y planos diferentes corre sobre la *plaza*, los puentes, las estacadas, hacia el ataúd de Vakulinchuk. Eisenstein logró la armonía de las líneas estáticas del cuadro y del dibujo dinámico y movable de la multitud. Traduce así al lenguaje cinematográfico el tema de una masa monolítica moviéndose en una dirección precisa, animada de nobles aspiraciones.

Esta forma a la vez dinámica y estática de *El acorazado Potemkin* es exactamente la «imagen del tema». Se escucha la «música de la revolución». Todo: tema, dramatización, colorido, ritmo, arquitectura, está en perfecta armonía.

Lamentablemente, Eisenstein no logró mantenerse luego en el nivel de *El acorazado Potemkin*. En *Octubre* hay algunos episodios sublimes y la impresionante escena de la toma del Palacio de Invierno. Eisenstein nos da una imagen dinámica de las masas revolucionarias, pero no se siente su movimiento interno ni la línea de desarrollo que caracterizaba a *El acorazado Potemkin*. Aquí la acción se organizaba de manera natural y pujante en torno de la elevación de la conciencia revolucionaria de los marineros. La carne podrida fue el motivo del primer acto de protesta, aún pasivo. La orden del comandante de fusilar a los «instigadores» encendió la chispa del levantamiento a bordo. Y a la represión sangrienta de los manifestantes de la escalinata respondió inmediatamente la entrada del acorazado sublevado en la lucha contra el poder zarista. Se veía cómo la masa popular iba incrementando su potencial revolucionario.

En *Octubre* ocurre algo distinto. Hay algunas escenas de manifestaciones de masa. Hay búsquedas de ritmo. Pero no hay una línea rítmica del filme. Incluso episodios bien ritmados no tienen el mismo efecto que escenas análogas de *El acorazado Potemkin*. No hay en *Octubre* una línea poética general, porque Eisenstein no supo crear un lazo armonioso entre los *acontecimientos* históricos y las *acciones* históricas. Eisenstein «pasa revista» al calendario y se

detiene cuando se presenta la ocasión de acumular alegoría, de crear escenas de ritmo intenso.

Sin la narración, el principio poético en el cine pierde sentido. No se puede prescindir del apoyo de la narración. La metáfora desempeña en el cine su función como reflejo original, interpretación, «existencia secundaria» del relato. Sólo en estrecha relación con él la metáfora tiene sentido. Es «introducida» en un momento determinado de la narración; después debe ceder su lugar nuevamente. El cine no creó un género poético aislado. No se podría imaginar un filme expresado exclusivamente en lenguaje poético. Sólo se puede hablar de la construcción poética de un filme, del papel que desempeñan los elementos poéticos. La poesía transpone la narración a otro registro, permite ver las cosas desde otro punto de vista, en una atmósfera afectiva comprimida. Pero sin narración (sin «prosa») la imagen poética no tiene sentido, se transforma en algo fantasmagórico.

Los leones de piedra de *El acorazado Potemkin* no tendrían significación alguna si no estuviesen ligados al episodio de la «escalinata», al fuego abierto por el estado mayor de los batallones zaristas. La salva del acorazado está reproducida en lenguaje metafórico. Se escucha el toque de atención del año revolucionario 1905.

El deshielo en *La madre* se reduciría a un simple fenómeno natural si no hubiera sido el eco afectivo de la marcha de los obreros hacia la manifestación y de su mismo desarrollo. En *S.V.D.*, la imagen *leit-motiv* del centinela solitario, aislada de la narración del levantamiento del regimiento de Chernigov, no tendría más que un valor puramente visual. Sin el relato precedente, los funerales de Bojenko habrían perdido todo valor emocional, no existiría generalización poética.

Las tentativas de la «vanguardia» de crear un cine «puro», poético y sin contenido estaban destinadas al fracaso. No eran más que una utopía.

El cine pudo revelar las posibilidades inmensas del lenguaje poético en la pantalla, pues estaba penetrado de la

gran idea de la liberación revolucionaria del mundo. Ella daba vida a la poesía cinematográfica. Los principales temas poéticos fueron desde el principio el levantamiento, la tempestad revolucionaria. Las metáforas —generalizaciones de fenómenos sociales— abundan en los filmes soviéticos: su fuerza residía en que estaban sólidamente apoyadas en la realidad. Prisioneros de sus grandiosos descubrimientos, Eisenstein, Pudovkin y otros sobrestimaron las posibilidades del lenguaje poético. Fueron víctimas de una ilusión; creían posible la creación de una obra cinematográfica en la que la metáfora desempeñara el papel principal y el relato fuera un simple complemento.

En *La línea general* es posible hallar la misma falta de unidad narrativa que caracteriza a *Octubre*, los mismos trozos intrépidos y la misma falta de cohesión. Eisenstein utiliza un procedimiento poético tras otro. A veces es la imagen «generalizada» y expresiva: el campesino con el arado en el flanco de la colina; la campesina destacándose sobre el cielo entre dos delgados abedules; Marfa subiendo la colina. A veces son comparaciones: el *kulak* ebrio comparado con una mosca nadando en *kvass*, las trilladoras semejantes a una pata de langosta. Y en ocasiones son hipérbolos o aun escenas «ritmadas». Éstas son tratadas por Eisenstein con un amor y un talento particular.

La procesión de los campesinos durante la gran sequía, la competición de los dos segadores, el tractor arrastrando una cantidad de *telegas*: estas escenas son inolvidables. Pero los elementos poéticos no estaban unidos por una «representación del contenido» ni por una «imagen única del contenido» (para utilizar expresiones de Eisenstein). De ahí las tremendas faltas de gusto; por ejemplo, las escenas de una vaca decorada con guirnaldas de flores alternando con las de un casamiento, o las de un episodio de amor junto a tomas de tormentas y cascadas.

La madre, *El fin de San Petersburgo*, *Tempestad sobre Asia*, son obras maestras porque Pudovkin ligó orgánicamente los *leit-motiv* metafóricos a una base narrativa pre-

cisa. Sus célebres metáforas (el deshielo, la tempestad) señalaron el punto culminante de su obra. Cristalizan brillantemente «la imagen del tema» y la generalización poética de la revolución. Gracias a esta unión de relato y metáfora, Pudovkin pudo reforzar el alcance afectivo e ideológico de sus filmes.

El tema de la revolución, las ideas comunistas, guiaron al joven cine soviético. De allí surgieron los elementos más importantes del lenguaje cinematográfico. Pero estas victorias no se debieron a una «teoría», bastante alejada de la práctica: no hacía más que oscilar entre dos extremos: la concepción puramente «formal», que rechazaba el «tema», por un lado, y la negación dogmática de todo lenguaje poético, por otro.

Los descubrimientos de los directores «poetas» fueron transformados en fines en sí. Un admirador de Pudovkin enunció solemnemente los principios de un «nuevo lenguaje cinematográfico»: «cuanto menos relación tenga con la narración, la forma poética adquirirá mayor soltura y mayor fuerza». Esto es erróneo. En la época del cine mudo, Pudovkin acertó —tal vez más que ningún otro— en el análisis psicológico. Sin embargo, en *Un simple azar* se perdió al querer separar el «choque afectivo» del estudio psicológico. Recordemos que V. Chklovski se opuso entonces violentamente a Pudovkin y a su concepción del cine «emocional». En un artículo titulado con humor «Tened cuidado de la música», escribía que «las búsquedas de ritmos en el cine no deben hacernos olvidar que este arte debe ser también *pensado* y tiene un contenido narrativo e ideológico».³²

Los filmes de Kozintsev y Trauberg de los años 1926–1927 otorgan un papel preponderante a la «atmósfera». En *El capote* es la imagen de la noche de plomo cayendo sobre el héroe. En *S.V.D.* es una tempestad causando es-

32. *Sovietski ekran*, 1929, núm. 1.

tragos en las extensiones nocturnas de la Rusia feudal: solitario y en medio de la tempestad, un soldado lleva a un herido sobre la espalda.

Coincidía con la tempestad el primer levantamiento revolucionario. En los filmes de Kozintsev y Trauberg, las «imágenes del tema» tornaban cada vez más opresiva la atmósfera del régimen zarista en la época de Nicolás II, tiranía que no perdonó a las gentes humildes ni a la falange heroica de los primeros revolucionarios. Habían encontrado un lenguaje elocuente, en que una sola tonalidad recorría todo el filme. Si en *La madre*, *Tempestad sobre Asia*, *El acorazado Potemkin*, las metáforas aparecían en el momento culminante, en *El capote* dominan todo el estilo, colorean todo el filme. La noche correspondía exactamente a la noción del *sombrío* período del zarismo. Casi todos los objetos se transformaban en símbolos: los monumentos, las efigies de piedra, los mojones kilométricos, la bujía consumiéndose.

En *S.V.D.*, inclusive el claroscuro parecía una metáfora. El débil rayo de luz luchando contra la oscuridad opaca simbolizaba las primeras fuerzas luminosas de la revolución elevándose contra el oscurantismo del régimen de Arakchéiev. El mismo decorado era simbólico. La casa de juego donde el decembrista Sujánov, herido, recibe insultos y tratos abominables simboliza el destino cruel del que ha perdido.

En *La nueva Babilonia*, la imagen del campesino-soldado que llega con las tropas versallesas refléjase en una sola nota afectiva: la profunda y permanente tristeza. Sus ojos llenos de confusión y perpleja angustia atraviesan todo el filme. Su mirada desconfiada y dura, llena de dolorosa meditación, sus movimientos torpes quedan grabados para siempre en la memoria del espectador.

Kozintsev y Trauberg tendían entonces a pintar emociones «puras», sin mezclar los colores en la paleta. Cada escena, cada episodio, la conducta de cada personaje convergían en general hacía una sola emoción hasta lograr el efecto deseado. Se la podría designar con una sola pala-

bra: la cólera, el miedo, la alegría, la abnegación, la turbación, la crueldad, etc. La emoción era dada «en estado puro». Recordemos las escenas que en *La nueva Babilonia* siguen a la proclamación de la Comuna. Un cineísta «pro-sista» habría mostrado un episodio concreto de la acción de los comuneros y pintado su entusiasmo en medio de las circunstancias, las acciones y las reacciones de cada uno. Kozintsev y Trauberg pintaron esa alegría poniendo de relieve su aspecto psicológico. En la primera mitad del filme vemos a trabajadores anónimos, sudorosos: un zapatero cerca de su mesa de trabajo, una costurera detrás de su máquina, una lavandera al lado de su batea. Después de la proclamación de la Comuna, volvemos a ver a los mismos personajes reaccionando cada uno con alegría de manera original. La costurera ríe accionando la rueda de su máquina de coser; el zapatero sonríe con la lezna entre sus dedos, la lavandera ríe a carcajadas salpicando el agua de la ropa retorcida. Todo esto es la imagen afectiva del tema «los obreros se alegran». Las circunstancias están ausentes. La figura central de la película era la vendedora (representada por E. Kuzmina). Interpretaba escenas excelentes. Pero las más logradas eran las que mostraban sus íntimos sentimientos, por ejemplo, su explosión de cólera frente al soldado que, obedeciendo ciegamente al oficial, cavaba una fosa para los comuneros a punto de ser fusilados. Kozintsev y Trauberg se sentían cómodos en el monólogo. El choque «puramente» afectivo estaba plenamente justificado. El diálogo psicológico, con su «curva» interior, su progresión y sus mutaciones, convenía poco a la poesía de los autores elaborada con una sola imagen. En el momento del montaje sacrificaron una serie de escenas importantes sobre el estado de ánimo de la vendedora, alegorías y asociaciones. Las relaciones humanas que relacionaban en el guión a los distintos personajes fueron suprimidas. En efecto, inicialmente el zapatero era el padre de la vendedora, la lavandera su madre, la pequeña enferma su hermana. Los personajes perdieron también su propio nombre (Luisa Poirier, Grasselin, Pa-

ureau, etc.). No eran más que representantes de grupos sociales: el propietario, la vendedora, el diputado, el soldado, la actriz. La unidad de la «imagen del tema» llegaba a la monotonía; los personajes, las situaciones, las escenas, estaban subordinados a un solo tema afectivo. Todos los detalles, toda la variedad, fueron sacrificados. Se dejaron perder también excelentes ocasiones para descubrir un carácter en las relaciones humanas del personaje.

La psicología era pobre y monótona. Lo que caracteriza esta «poesía» es la desconfianza hacia la narración y la subestimación de la «representación del tema». A diferencia de Eisenstein, Kozintsev y Trauberg no rechazan el tema, no rompen su unidad. Pero lo subordinan a un paralelo afectivo, al color, las analogías, las asociaciones, etcétera.

Ahora bien, la «poesía» en el cine no puede existir sin la «prosa». El principio «metafórico» no es soberano y universal. A pesar de su fuerza, valor expresivo y belleza, no puede dar una imagen integral del hombre y reflejar las mil facetas de sus acciones sin el apoyo de la narración. El principio metafórico encarna la realidad de manera original, sin utilizar medios narrativos o psicológicos. La narración y la psicología no son los únicos valores en materia de arte. Pero narración, psicología y metáfora no deben excluirse recíprocamente. Apoyado en la narración, completándola, interpretándola a su manera, el elemento metafórico puede dar origen a las más bellas realizaciones artísticas. El cine soviético lo ha probado suficientemente. Cuando la «poesía» se opuso a lo «narrativo», cuyo campo reducía, inclusive los grandes maestros no pudieron evitar los fracasos.

El arte no evoluciona de manera lineal, escalando sistemáticamente un grado tras otro. Las condiciones históricas, en permanente cambio, imponen en cada período tareas artísticas e ideológicas distintas. Nuevas condiciones sociales originan nuevos medios y corrientes artísticas.

Se suele vincular la crisis de la tendencia «poética» a la aparición del cine sonoro. Habría un antagonismo entre el lenguaje humano y el montaje. Sin duda este descubrimiento desempeñó en la crisis un papel muy importante. Pero las razones esenciales eran más profundas.

La representación generalizada y monumental del tema *revolucionario* había dado toda su fuerza a la tendencia poética. Los cineístas «poetas» reflejaban la atmósfera de la época, el patetismo de los primeros años de la revolución. Escribía Vajtangov en su diario: «Es necesario explicar el espíritu revolucionario del pueblo entero. Habría que escribir una obra en la que haya un solo papel individual, sólo la multitud en todos los actos. La sublevación. La multitud vence los obstáculos. Es dueña de su destino. Se regocija. Entierra a sus muertos. Canta el canto universal de la libertad».

La multitud, el motín, el entierro de los muertos, el canto a la libertad, todo esto lo hemos visto en los filmes de los cineístas «poetas». Si la muerte no hubiese interrumpido su labor, también Vajtangov hubiera estado obligado a buscar otros caminos y otra orientación creadora. En efecto, se trataba entonces de profundizar el conocimiento de los hombres de la revolución, de darles una representación más concreta. Así, frente a los excesos de la tendencia «poética», la «prosa» pudo expresar en lo esencial la verdad histórica.

El fin de los años veinte se caracteriza por un cambio decisivo. Nacían entonces los poderosos gigantes de la industria. Habíase iniciado una ofensiva total contra los capitalistas de las ciudades y del campo. Desaparecía la clase de los terratenientes. Triunfaba el sistema koljosiánico. El país se había transformado en un inmenso taller. Y la transformación social originó un cambio radical y decisivo en las relaciones humanas. El término reconstrucción utilizado en el terreno de la técnica comenzó a ser empleado de manera general para los fenómenos ideológicos y psicológicos. Se impuso la necesidad de profundizar en las relaciones humanas y en el carácter de los

individuos. No se trataba tan sólo de estudiar a los que habían hecho la revolución tomando sus rasgos individuales y típicos. Era necesario representar las nuevas relaciones socialistas, los nuevos caracteres, la manera en que habían nacido y cómo evolucionaban y cambiaban.

La revolución había penetrado en la vida cotidiana. Se había infiltrado por todos los poros, en las acciones y en los espíritus, formando y modelando nuevos caracteres. La técnica poética consistente en representar a la revolución en una perspectiva majestuosa, se transformó en algo francamente arcaico. No se podía pasar de una manera racional a la solución de problemas nuevos con un arsenal de medios artísticos antiguos. Desgraciadamente, las teorías formalistas frenaron una eficaz reconstrucción del cine soviético. Los formalistas exigían que se reemplazasen las situaciones cotidianas por situaciones puramente formales. Estimaban que «el elemento dramático y el elemento narrativo se oponen a la naturaleza del arte cinematográfico». Preconizaban filmes «sin tema» donde el montaje creara por sí mismo la «moraleja». En *Poetika kino* se decía que «es el principio mismo del cine narrativo lo que ponemos en duda».

Pero en ese mismo momento un giro decisivo hacia el principio narrativo y psicológico determinó el fin de la crisis. Tratábase de descubrir las enormes riquezas de este *medio fundamental* de aproximación artística a la realidad, que recrea las circunstancias y los caracteres humanos, los acontecimientos y las relaciones humanas, las acciones, los pensamientos y los sentimientos de los hombres en su unidad original.

Se comprende fácilmente que frente a las inmensas tareas nuevas a cumplir no hubiese lugar para una corriente artística que, sin embargo, había sido en su tiempo un gran «paso adelante» del cine soviético y universal.

Un singular azar histórico ha querido que el paso de la «poesía» a la «prosa» en el cine tuviese lugar justo un siglo después que un proceso análogo ocurriese en la literatura (en los años treinta del siglo pasado). En ninguno de los

dos casos, ese paso significó que la poesía era inútil y debía por lo tanto ser arrumbada. Simplemente planteábanse nuevas tareas que requerían un cambio decisivo. La generalización poética, la imagen «depurada» de los héroes convenía perfectamente al cine soviético en su primera etapa de desarrollo. Pero en una nueva etapa era necesario recurrir a una representación profunda y multiforme de «caracteres típicos» y «acontecimientos típicos» de la revolución, del pasado y del presente del pueblo soviético. Gracias a ello el cine soviético pudo obtener nuevas victorias.

El héroe típico, reflejo de su época, fue puesto a la orden del día. La aparición del cine «sonoro» contribuyó en gran medida a este cambio de orientación artística. Pero incluso con el cine mudo la necesidad de este cambio se hubiera impuesto.

El cine soviético de los años treinta fue naturalmente dominado por la tendencia «prosaica», profundizada. Así aparecieron las brillantes realizaciones de los hermanos Vassiliev, de Ermler, Heifitz, Zarji, Mijail Romm, Guerasimov: *Chapáiev*, *El diputado del Báltico*, *El gran ciudadano*, *Lenin en octubre*, y *Lenin en 1918*. Estas obras abrieron un nuevo y gran capítulo en la historia del cine universal.

Los mismo cineístas «poetas» participaron en el cambio de orientación. En una conferencia pronunciada en el Instituto Nacional del Cine, Kozintsev relataba cómo Trauberg y él, dedicados a la preparación de *La juventud de Máximo*, decidieron «ubicarse en la escuela de la prosa». Imaginaban «el magnífico carácter “prosaico” del tema». Querían «expresar en prosa» todo el filme, salvo el prólogo.

Después de su filme *Sola* (1931), fue ya claro para Kozintsev y Trauberg que «la imagen no puede ser creada más que en estrecha relación con los acontecimientos y las personas y no por el encuentro *provocado*, gracias al

montaje, de las cosas más heterogéneas». Sólo una estructura narrativa sólida permite dar la lógica del comportamiento, la dinámica de los sentimientos humanos. Allí donde esa estructura falla, los detalles surgen en primer plano y «el héroe se transforma en naturaleza muerta, tal como una columna, una estatua, una nube». No es necesario «dar una condensación inmediata de las ideas en un símbolo, imponerlas al espectador por medio de un montaje artificialmente dirigido hacia el logro de un efecto determinado». Lo que interesa en el film son «las personas y los actos, y sus relaciones mutuas». Difícilmente se encontrará una defensa más ardorosa y convincente de los nuevos principios.

Después de sufrir un penoso fracaso con *El prado de Béjina*, Eisenstein comprendió la necesidad de un cambio de orientación artística. En 1937 descubrió la causa fundamental de su error. «No había centrado la atención sobre los hombres, sobre sus actos.» Los accesorios habían ocupado un lugar desmesurado, la decoración, el encuadre, la iluminación, ocupaban el lugar de la acción. Cierta «inclinación hacia la representación estática» agravaba el problema.³³

La metáfora desempeñó un papel de primera importancia en la etapa inicial del cine soviético. Era la época de las imágenes de la revolución, del combate revolucionario. Pero el campo de las metáforas, ligado al tema de la revolución, es naturalmente limitado. Y cuando los cineístas «poetas», empeñados con obstinación en mantener la hegemonía de la metáfora, pasaron a la representación de hechos cotidianos, su procedimiento degeneró y se transformó en parodia.

Tal fue el caso de Pudovkin cuando intentó traducir en grandiosas imágenes poéticas la historia de una simple familia (*Un simple azar*). Es lo que ocurrió también con Eisenstein en *La línea general*, donde aparecía una desproporción enorme entre la generalización sublime, a veces

33. Eisenstein, *op. cit.*

trágica, de las escenas y la simplicidad de los acontecimientos (un ternero en trance de muerte, una desnata-dora, un novillo, tractores apareciendo en episodios ais-lados).

La metáfora extrajo su fuerza de los aspectos patéticos de la revolución. Cuando se creyó que esa fuerza provenía del procedimiento, se transformó en una alegoría fría y artificial. El centro de gravedad fue desplazándose hacia los medios indirectos de expresión, la «atmósfera», el de-corado, los objetos, que adquirieron una importancia des-mesurada. En *El acorazado Potemkin*, *La madre*, *Tempestad sobre Asia*, los mismos medios servían para completar el contenido del filme. La alegoría vacía a la que se llegaba ahora tenía como consecuencia relegar ese contenido a un plano puramente secundario.

Si el arte se repite, no puede desarrollarse. No es casual que uno de los más grandes representantes del neorrea-lismo italiano, Zavattini, haya declarado: «Rechazamos actualmente la metáfora». Kozintsev reconoció que el ma-yor defecto de sus filmes anteriores a la trilogía de Má-ximo era «la ausencia de héroes a los que el espectador pudiera apegarse». La crisis de la tendencia poética fue provocada por la necesidad de dar a los filmes un conte-nido humano, un análisis psicológico del héroe.

¿Pero esto significa que la «imagen del contenido» —para utilizar la terminología de Eisenstein— debía de-saparecer completamente para dejar lugar a la «represen-tación del contenido»? A principios de la década del treinta, Eisenstein rechazaba todavía categóricamente la «prosa», Yutkévich condenaba hasta el menor elemento «poético», pues juzgaba que ese modo de expresión era nefasto para el cine soviético y frenaba su desarrollo. Pero se emprendían ya, en un nivel práctico, búsquedas tenden-tes a hallar una síntesis de «prosa» y «poesía». Las mismas tentativas se hacían en el extranjero (*La pasión de Juana de Arco*, de Cari Dreyer).

El proceso de esta síntesis es complejo, implica varian-

tes y contradicciones numerosas. Nos limitaremos a examinar algunos de sus aspectos.

Eisenstein se equivocaba al querer atribuir a toda costa a la «prosa» un carácter de «proceso verbal de información, superficial y protocolar». Ciertamente, la «representación del contenido» conduce con cierta frecuencia (incluso en nuestros días) a un naturalismo nocivo. La aparición del cine «sonoro», la introducción del diálogo, alentó en ciertos cineístas una odiosa verbosidad. Descuidaron el ritmo y los medios de expresión cinematográficos y cayeron en un «naturalismo» insulso.

Subrayamos que no se trata de «bodrios», de filmes desprovistos de todo talento, sino de los que fueron llevados al fracaso, porque el autor se había limitado estrictamente a la «representación del contenido». Tomemos como ejemplo *El techo* de De Sica, obra de un reconocido maestro del cine, uno de los más grandes representantes del neorrealismo italiano. Un simple resumen de su contenido emocionará ya al lector: gentes sin vivienda viven amontonadas en una casucha, envenenándose mutuamente la vida. Sueñan con una casa, como si ésta fuera la felicidad suprema... Intentan febrilmente construir durante la noche una vivienda techada, pues entonces la policía no tendrá derecho a demolerla... Una solidaridad sublime une a los trabajadores cansados... Horas de trabajo generoso para construir un techo a una joven pareja... Trabajo tenso, agotador, durante la noche entera: es necesario que el techo esté terminado antes del amanecer... Las paredes delgadas, construidas muy rápidamente, se desmoronan. Esfuerzo doloroso para recuperar el tiempo perdido...

La crítica social, la gran idea de la solidaridad de los trabajadores, el poderoso aliento de humanidad, la situación dramática, su «densidad» temporal, todo parecería prometer un filme profundo y de gran valor artístico. Pero el filme decepciona por un naturalismo chato, por un hormigueo de detalles que debilitan su carácter dramático, una representación desesperadamente superficial del destino de la joven pareja. La escena de la construcción del

techo, que podría haber sido tan bella, no posee esa «imagen del contenido» defendida por Eisenstein. No hay unidad representativa, los detalles no poseen ningún carácter expresivo. No hay progresión dramática y ninguna armonía de los medios artísticos. No se siente en esa escena —como en todo el resto del filme— un hálito de poesía. El cineísta no había encontrado el *ritmo* febril que hiciera latir el corazón de los espectadores, siempre dispuestos a emocionarse, a vivir el destino de los héroes y la acción generosa de sus amigos. Faltaba a los héroes y a su destino una aureola poética.

Felizmente, los cineístas soviéticos que reconocieron el carácter excesivo de la metáfora y se inclinaron a la prosa, llegaron a otros resultados.

Las fuentes de la poesía de *Chapáiev* son las mismas que las de *El acorazado Potemkin*: la revolución. Pasar de la metáfora poética a la representación poética de los hombres: tal era el nuevo camino. Este camino debía ser y fue efectivamente hallado en la unión orgánica del elemento poético con el elemento narrativo psicológico.

Lo que nos atrae desde el principio en *Chapáiev* es el gran número de representaciones generalizadas de la historia. En la galería de nuestros héroes nacionales, la figura creada por los hermanos Vassiliev está ubicada en lugar destacado. Para los hombres del mundo entero encarna el espíritu y la generosidad de esa época soviética. Chapáiev es una de las figuras más acabadas y típicas del arte ruso, plena de una individualidad y una originalidad vibrantes. No se presenta en una explosión súbita, ni de manera monótona o desde una lejanía monumental. Aparece, por el contrario, en una perspectiva cotidiana, en un claroscuro, con todas las contradicciones de un proceso interno que de un suboficial poco instruido hizo un general legendario. Se sigue la evolución del personaje, la progresión de las relaciones, a veces difíciles, con el comisario Furmánov, delegado del Partido Comunista.

Chapáiev fue y será para numerosas generaciones la crónica de una época. También sus camaradas están presen-

tados bajo un ángulo narrativo y psicológico. Los acontecimientos son los de todos los días, los personajes son seres comunes. Pero en las partes principales del filme la interpretación, la generalización poética, recuperan victoriosamente sus derechos.

La imagen de Chapáiev en *burka* y *papaja*³⁴ saltando impetuosamente sobre su caballo se grabó en la memoria de millones de espectadores como encarnación del heroísmo de un pueblo indomable que rompe sus cadenas. La imagen de Chapáiev y Petka sobre la montura del caballo, cerca de la ametralladora, se convirtió en un símbolo universal.

La mano extendida del general popular no es menos expresiva que el gesto imperioso del Caballero de Bronce. El ritmo jadeante del maravilloso «ataque psicológico» —escena única en su género de una batalla contra tropas enemigas—, la muerte de Chapáiev, plena de una grandeza austera y simple: todo esto estaba penetrado de una auténtica y sublime poesía.

Con *Chapáiev*, la trilogía de Máximo, *Lenin en 1918*, *El diputado del Báltico*, *Los marinos de Kronstadt*, *Miembro del gobierno*, la poesía dirigida hacia la representación de los hombres marcó un nuevo avance del cine soviético durante los años 1934–1939.

Inclinándose hacia la «prosa», hacia las formas narrativas y psicológicas, Kozintsev y Trauberg crearon un filme que tiene lugar destacado en el tesoro del cine. Como para los hermanos Vassiliev, también para ellos la prosa está coronada de poesía. La principal razón del encanto imperecedero de *La juventud de Máximo* reside en la alianza armoniosa de la «poesía» y la «prosa». *Chapáiev* y *La juventud de Máximo* demostraron de manera concluyente que un amplio relato social y un análisis psicológico

34. *Burka*: capa de fieltro caucasiana; *papaja*: gorro de piel de carnero.

profundo no están reñidos con el principio poético. Esta demostración tuvo una importancia decisiva.

La poesía de *La juventud de Máximo* es esencialmente lírica. Está estrechamente ligada al mundo interior del héroe, a sus pensamientos, sus sentimientos, sus emociones, su psicología. El lirismo, fino y penetrante, da al filme un gran hálito de vida, determina su colorido, muy diferente del que caracteriza los filmes anteriores de Kozintsev y Trauberg. El lirismo ocupa en cambio el lugar del melodrama, de la alegoría de la hipérbole y acerca de manera extraordinaria al héroe al espectador. Desde las primeras escenas se crean íntimas relaciones entre el espectador y el adolescente sonriente y dulce y todo lo que le rodea: la casa desordenada, los suburbios fabriles donde los silbidos de las locomotoras semejan los gritos discordantes de los cucos, la música sin pretensiones de un vals, los sonidos del acordeón y las bromas picarescas. Los espectadores guardarán mucho tiempo en su memoria las pausas líricas, cuando los héroes quedan solos con sus pensamientos, pues los cineístas han interrumpido el relato para meditar sobre sus destinos:

Tomados del brazo, tres amigos parten hacia la fábrica y se pierden entre las nubes de polvo levantadas por la multitud de obreros camino a su trabajo.

A la luz pálida y trémula de un farol de suburbio el espectador ve ahora sólo a dos amigos: Máximo y Dema, trastornados por la muerte de Andrei.

Se ha enterrado a Andrei, y Máximo queda solo en el cementerio, con el murmullo lejano de las locomotoras y la humareda de las chimeneas de las fábricas.

Natacha logra escapar de las persecuciones del contra-maestre y ya está lejos, muy lejos. Pero Máximo, erguido sobre la pared de la fábrica, sigue con los ojos la silueta que se aleja.

En el cuadro final, un tranquilo paisaje ruso se extiende ante Máximo. El héroe se ubica, la alforja en los hombros, ante los caminos que se pierden a lo lejos y las llanuras cubiertas de niebla. El espectador sabe que una vida llena

de peligros y sacrificios comenzará ahora para el héroe: la de un bolchevique clandestino. Pero Máximo levanta la cabeza: presiente la amplitud del futuro revolucionario, ve claramente el objetivo y la plenitud de la vida gracias al poder milagroso que le ha dado el comunismo. El aire puro llena su pecho. El viento del verano sopla sobre su rostro. Y el sol ilumina el camino que conduce a una lucha viril, difícil y hermosa. El corazón del héroe se abre en ese momento al espectador, liberando los sentimientos que lo embargan, de manera viva y estremecedora. El espectador lleva consigo una emoción duradera; ha vivido íntimamente con el héroe.

¿Significa lo expuesto que Kozintsev y Trauberg renegaron completamente de su pasado? Absolutamente no. Como antes, las imágenes *leit-motiv* constituyen la característica de su estilo. Pero tienen ahora otro colorido, puramente lírico. Numerosos cuadros de *La juventud de Máximo* y de *El regreso de Máximo* están asociados, en efecto, a la imagen de la luz blanquecina y trémula de un farol: el dolor causado por la muerte de Andrei, los adioses a Natacha en una callejuela perdida, la noticia de la condena de Natacha por el tribunal militar. Y es desde un farol que Máximo pronuncia su primer discurso revolucionario.

En *El capote*, Akakii Akakiévich, en el delirio de la agonía, trepaba a un farol como a *la cruz de los dolores*. El farol era alegórico. En la trilogía de Máximo, en cambio, es un elemento de la «atmósfera» lírica. En la época del rodaje de *La juventud de Máximo*, Kozintsev y Trauberg se liberaron definitivamente de su inclinación por la hipérbole y de su fobia a las situaciones cotidianas. Desde entonces, los pequeños hechos de la vida de todos los días encontraron lugar en sus filmes. Pero no desempeñaban el papel de fondo en el análisis de los caracteres humanos. Los autores se mantenían fieles al principio de la *unión constructiva* de todos los componentes de la obra de arte.

El contorno debía estar de acuerdo, como en el pasado, con el tema. Pero los elementos de este contorno no eran

alegorías, portadoras de un significado simbólico. Satisfacían las exigencias de la veracidad más estricta.

En cambio, la elección de los elementos del ambiente —naturales o artificiales— estaba determinada por la armonía con el tema profundo del filme en su conjunto o de un episodio. El colorido no es la expresión de una generalización sobreagregada. Pero permite conservar ese segundo plano poético que crea la «imagen» afectiva del fenómeno.

«En pintura —decía Kozintsev en una conferencia— el paisaje aparece con frecuencia no como el marco de la acción ni como un medio de acción, sino como la *continuación de los caracteres*.» Y se remitía a los cuadros de Giotto, donde el paisaje «está tratado de la misma manera que los personajes: el mismo ascetismo, rocas desnudas, contornos de árboles enjutos moviéndose al mismo ritmo que las figuras de los santos. El carácter dado a la imagen de un héroe se prolonga en el paisaje... El paisaje no está ligado a nosotros sólo por la acción que se desarrolla sino por la imagen misma del héroe».

En *La juventud de Máximo*, Kozintsev y Trauberg no querían sólo crear la imagen típica de un joven obrero que se convierte en bolchevique y presentar episodios típicos de la historia del movimiento obrero durante el sombrío período de reacción que va desde 1908 a 1910; aspiraban —como en *El capote* y *S.V.D.*— a proporcionar la «imagen de la época». Una imagen que no debía dispersarse en los diferentes acontecimientos mostrados en la pantalla, sino nacer de ellos mismos. La «imagen» de una época que no se dirigiese al razonamiento sino a la afectividad de los espectadores.

Kozintsev cita con admiración, en una de sus conferencias, el siguiente pasaje de Alexandr Blok: «Se sentía ya [se trata del año 1914] un olor a quemado, a sangre y acero... En uno de los periódicos de Moscú apareció un artículo profético titulado “La gran guerra se acerca”. El verano era ese año particularmente caluroso, al punto que la hierba quemaba bajo los pies. Londres era conmovido

por las grandiosas huelgas de los trabajadores del riel. En el Mediterráneo tenía lugar el episodio de “la pantera de Agadir”.

»Para mí, a todo esto estaba indisolublemente ligada la moda de la “lucha francesa” en los circos de Petersburgo: miles de personas eran atraídas por un inmenso interés [...] También en ese año la aviación comenzó a estar de moda. En fin, durante el otoño, Stolypin fue muerto en Kiev, y la consecuencia de este asesinato fue que la administración del país pasó de las manos de la pequeña nobleza y los pequeños funcionarios a las del departamento de policía.

»Todos estos hechos —aparentemente sin ninguna conexión entre sí— no constituyen para mí más que un solo tema musical. Tengo el hábito de relacionar todos los hechos que mi mirada puede alcanzar en un período dado, y estoy persuadido de que constituyen, en conjunto, una sola y única impresión musical.»³⁵

«Una sola y única impresión musical»: esta expresión muestra con claridad la tendencia a unificar en una «imagen» única la diversidad de fenómenos muy alejados entre sí pero relacionados mutuamente. No obstante, la unión obtenida no es narrativa sino «musical». Refiriéndose al trabajo efectuado en *El regreso de Máximo*, Kozintsev caracteriza la «imagen» del filme como la de una «caldera en ebullición» o como un «volcán»: «... un atropello increíble. El ascenso de una efervescencia sorda. Petersburgo está en ebullición. Por todas partes gentes, movimientos, pasiones. Todas las escenas son tratadas sobre el fondo de la masa humana que hierve. El ambiente está en constante movimiento, forma parte de la efervescencia general. Necesitábamos expresar la fiebre de esas jornadas».

Kozintsev y Trauberg no tenían más recurso que el «subrayado intencional». No trataban el decorado «simbólicamente». Pero insistían en atribuir gran importancia a la «atmósfera». Lograron así, en la trilogía de Máximo,

35. Alexandr Blok, prefacio al poema *Vozmezdíe*.

encontrar importantes ritmos poéticos. Recordemos la magistral partitura de las escenas de barricada en *El regreso de Máximo*. Un ritmo variado, rico y vivaz anima la imagen de la multitud revolucionaria levantándose contra el coloso de la Rusia autocrática y policial.

Del portal de la fábrica se *escapa en torbellino* una columna de obreros.

Con una lentitud solemne, los manifestantes marchan hacia la avenida Sampsonievki cantando *La Varsoviana*.

Se detienen y se concentran, se toman de las manos y se estrechan, esperando estoicamente la carga de la policía.

En un movimiento impetuoso, los obreros, con Máximo a la cabeza, avanzan pese a la carga policial.

Como la lava que barre todo a su paso, se lanzan contra los policías, los acribillan a pedradas, los obligan a huir.

El ritmo de esta escena, cuidadosamente elaborada, es muy expresivo. En la etapa del cine mudo, *El acorazado Potemkin* había logrado la unión de los principios narrativos y poéticos. En el cine sonoro, *La juventud de Máximo* representa la síntesis más armoniosa. En efecto, el elemento poético no ocasiona perjuicio alguno a los componentes narrativos y psicológicos en toda su diversidad y plenitud. Al contrario. En lo que respecta al análisis profundo de la realidad histórica y social, y a su reflejo, *La juventud de Máximo* (como la trilogía en su conjunto) no tiene nada que envidiar a *Chapáiev*, *El gran ciudadano* u otras obras de arte de la cinematografía soviética.

Chapáiev y *La juventud de Máximo*, nacidos el mismo año (1934), revelaron de manera evidente las posibilidades artísticas e ideológicas de la «prosa poética». Existían aún posibilidades —así parecía— de unificar nuevamente «poesía» y «prosa». No se trataba evidentemente de componer una «receta» estereotipada. Cada artista de la tendencia «poética» debía encontrar una solución individual.

Los filmes de Kozintsev y Trauberg revelaron un nuevo lirismo, fresco y puro. Eisenstein y Dovzhenko, por su parte, preparados por sus obras anteriores, tendieron a la epopeya.

En *La juventud de Máximo*, el lirismo y el relato son inseparables. En *Chors*, el elemento poético y épico está separado del elemento narrativo y psicológico.

El retrato psicológico del «padrecito» Bojenko, con su ímpetu revolucionario, su experiencia de anciano y su mezcla de astucia y sencillez, está dibujado de manera precisa y con un humor delicioso. Ningún personaje anterior a Dovzhenko lo iguala en la plenitud y claridad de los trazos humanos, el relieve y la profundidad del carácter. Aun en las realizaciones de los cineístas «prosistas» hay pocas figuras colocadas a su altura.

Sin embargo, una pujante corriente poética atraviesa al mismo tiempo toda la obra. Llega a su punto culminante en los funerales de Bojenko. Surge en la pintura de los paisajes de la tierra natal y se expresa en el ritmo de las escenas de conjunto de los guerrilleros. A través de todo el filme fluye el «torrente» de los guerrilleros de Chors y de Bojenko; tanto en la vorágine del ataque como en la marcha patética de la manifestación revolucionaria; tanto en la grandiosa carrera de miles de combatientes sobre el Dnieper, detenidos por los hielos, como en la entrada triunfal de la caballería de Chors en Kiev liberada; tanto en la audaz carrera de trineos después de la boda campesina como en los majestuosos funerales de Bojenko.

Dovzhenko se había liberado definitivamente de su antigua tendencia a la generalización estática, a la monotonía de los personajes. Los héroes se acercaban ahora al espectador. La imagen del «padrecito» Bojenko era muy viva, muy convincente y emocionante. Crecía también la fuerza emocional de la escena de los funerales, compuesta con toda la grandeza de la epopeya.

Precisamente en lo épico residía el «secreto» del don poético de Eisenstein. El tema cotidiano de la historia de Marfa Lapkina (*La línea general*) y la vida campesina de todos los días, que constituía el fondo de *El prado de Béjina*, estaban en contradicción absoluta con la preferencia de Eisenstein por los temas monumentales. El tema épico de *Alejandro Nevski*, en cambio, este tema del pueblo ruso

blandiendo las armas contra los caballeros teutónicos opresores y agresores, correspondía exactamente a su temperamento. De allí nacieron la fuerza, la claridad, el colorido y el ritmo intenso de este filme.

En *Alejandro Nevski* la narración está netamente trazada, es la de un verdadero filme histórico. Algunos de sus personajes están pintados de manera viva, como Alejandro Nevski o sus camaradas Gavrila Olexich, Vasska Buslai, Ignacio, Amelia Timoféevna, etc. Eisenstein no se había transformado en un psicólogo propiamente dicho ni trató jamás de hacerlo; no tenía ningún deseo de hurgar en el alma de sus héroes, de seguir de cerca la evolución o los cambios de su carácter. Es suficiente comparar el retrato «global» de Alejandro Nevski con el retrato detallado de Suvórov en el filme homónimo de Pudovkin.

Pero el género lírico tenía también un lugar importante en el filme; por ejemplo en la magnífica escena nocturna después del combate, sobre el lago helado: los jóvenes de Novgorod buscan sobre el hielo del lago a los heridos. Olga, sosteniendo a Vasska Buslai y a Gavrila Olexich, los traslada fuera del campo de batalla. La imagen de esta joven rusa de talla robusta sosteniendo a dos combatientes está dibujada con un relieve, una fuerza de expresión extraordinaria, realizadas por el decorado: el inmenso campo helado, los cadáveres extendidos en desorden, las antorchas vacilantes por el viento hendiendo la oscuridad, etc.

La escena es lírica. Pero el elemento principal de este lirismo está alejado, a la distancia. Vemos a los personajes como puntos lejanos.

En *Dicho del regimiento de Igor* vemos también una imagen generalizada —y no una imagen «psicológica» individualizada en el sentido propio del vocablo— en la joven rusa de corazón tierno, hermana de Iaroslavna. Aquí se revela con gran exactitud la característica del estilo de Eisenstein.

Si leemos las cartas de Vsévolod Vichnevski a Dzigan, escritas mientras trabajaban en el encuadre de *Los mari-*

nos de Kronstadt y en la misma época del rodaje, encontramos el mismo deseo de unir estrechamente la poesía y la narración, al precio de búsquedas arduas y obstinadas, Escribe Vichnevski: «Encuentre usted la simpleza y el aspecto *no belicoso* del combate. Uno se aplasta contra el suelo, otro se desploma, algún otro aplástase de nuevo [...] sobre todo al *comienzo*, cuando ascienden los cerros acompañados por los acentos de la guitarra. Los combatientes son guiados por el romanticismo, especialmente los marinos: es necesario transmitir ese romanticismo al espectador, contaminarlo... e interrumpirlo inmediatamente por el *prosaísmo del combate...*»³⁶ Y aún: «El paso de lo “romántico” a la “prosa” debe ser premeditado. Es necesario encontrar la prosa que haga decaer el espíritu bravío de los marineros. Quizá cuando estén sin aliento, cuando se aplasten contra el suelo».³⁷ Vichnevski se obstina al mismo tiempo en llamar a su futuro filme «un poema sobre el Báltico» («usted domina el argumento, pero no pierda la fuerza, el perfume del poema») y repite en forma insistente como si formulase un programa estético: «Es necesario una progresión a lo largo de todo el filme (a veces imperceptible, otras bien marcada) *de la prosa a la poesía*»³⁸ (es siempre Vichnevski el que subraya).

Encontramos este movimiento y esta unión en las mejores realizaciones del cine soviético. Este esfuerzo por realizar una síntesis armoniosa de la prosa y la poesía apareció de manera particularmente neta a partir del momento en que el cine soviético se liberó de las obligaciones del culto a la personalidad que trataban sus fuerzas creadoras.

Sería interesante analizar las diversas formas que toma esta tendencia en películas como *El Don apacible*, *El comunista*, *El destino de un hombre*, *Pasaron las grullas*, *La balada del soldado*, *Don Quijote*, *La dama del perrito*, etc. Pero esto debe ser objeto de un estudio particular. Aquí

36. *El oficio cinematográfico*, ed. Futuro, Buenos Aires, 1957, pág. 168.

37. *Ibíd.*, pág. 168.

38. *Ibíd.*, pág. 173.

sólo nos propusimos examinar las primeras etapas del proceso. La aportación del cine soviético al desarrollo del lenguaje cinematográfico es considerable.³⁹

39. Véase al respecto: «Lo verosímil fílmico y otros ensayos sobre estética», de Galvano della Volpe, Madrid, 1967.