Nolito Ferreira

La dialéctica del arte en Mijaíl Lifschitz

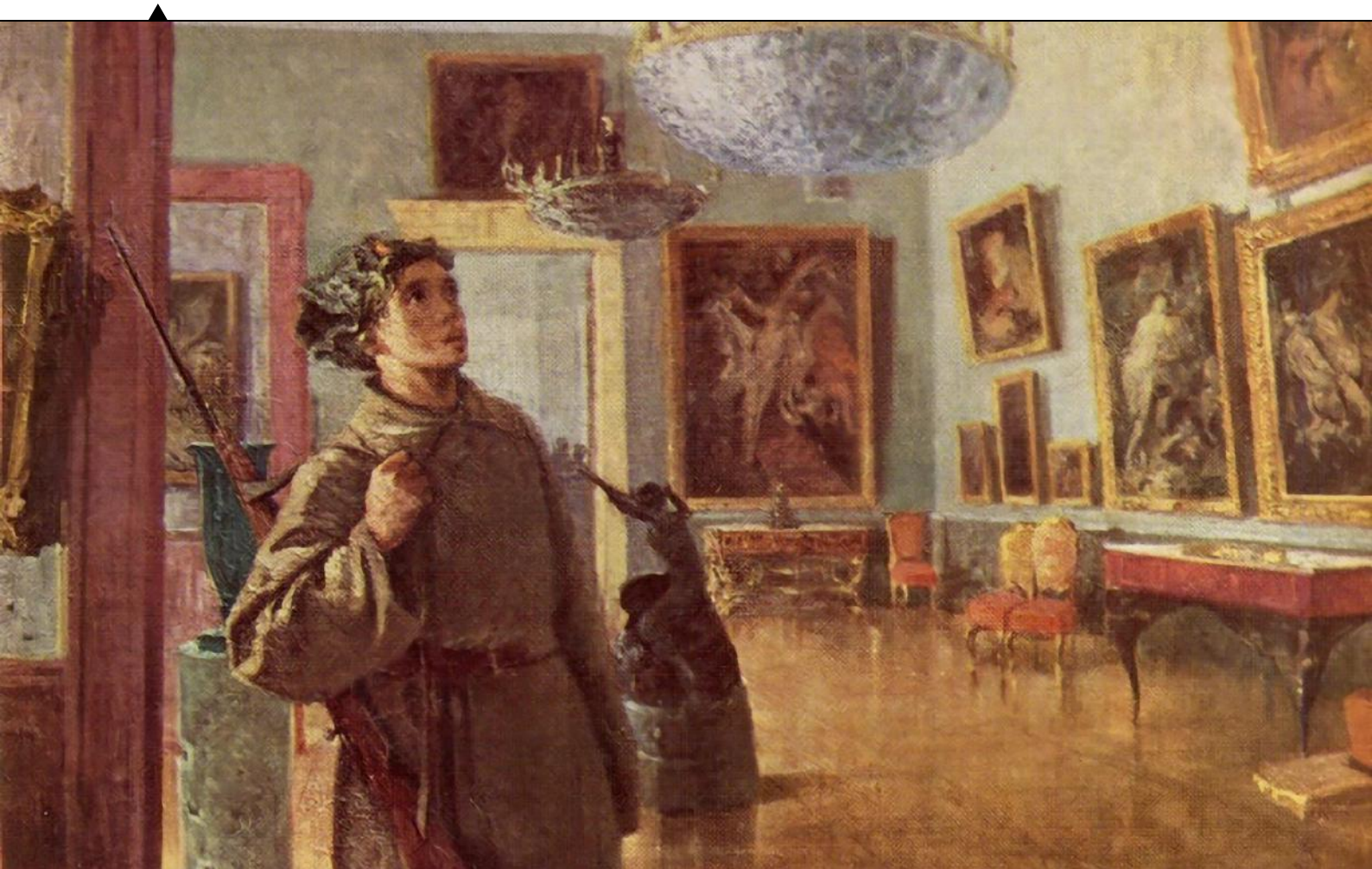
12/02/2026

Artículo liberado del número 3 de PARA LA VOZ: «Entre lo bello y lo justo: marxismo y arte en Lukács y Lifschitz». 1. Introducción En 1927 un joven Lifschitz defendió, en el Vjutemás, centro educativo e intelectual de las vanguardias artísticas, una ponencia en la que criticaba al arte «moderno» (abstracto) y a la «sociología [...]

ARTE
FILOSOFÍA
HISTORIA

Después de la toma del Palacio de Invierno, V. Polyakov

16 min.



Artículo liberado del número 3 de PARA LA VOZ: «Entre lo bello y lo justo: marxismo y arte en Lukács y Lifschitz».

1. Introducción

En 1927 un joven Lifschitz defendió, en el Vjutemás, centro educativo e intelectual de las vanguardias artísticas, una ponencia en la que criticaba al arte «moderno» (abstracto) y a la «sociología vulgar», que consideraba base teórica de aquel. La ponencia, que llevaba por título *Dialéctica en la historia del arte*, fue la primera piedra en el camino teórico de Lifschitz. Pocos años después, en la década de 1930, al contrario de los que hoy todavía la consideran una década muerta en el desarrollo del marxismo, en la Unión Soviética se editaron por vez primera muchos textos importantes de Marx, como *La ideología alemana*, los *Cuadernos económico-filosóficos de 1844* o los *Grundrisse*, así como los *Cuadernos filosóficos* de Lenin, lo que permitió a Lifschitz desarrollar sus ideas y estudiar y sistematizar el pensamiento marxista en torno a la estética.

Gracias al acceso a muchos de los manuscritos de Marx y Engels en su labor como investigador en el Instituto Marx-Engels, Lifschitz recopiló, primero, todos los fragmentos en los que ellos hablaran sobre cuestiones artísticas y en 1933 se publicó su primer libro, cuyo título en español se conoce como *La filosofía del arte en Karl Marx*. Esta obra fue revisada y ampliada por el propio autor en 1972, cuya traducción fue publicada en 2022 por Ediciones Edithor.

Durante la década del veinte, la opinión general en el campo del marxismo era que ni Marx, ni Engels ni Lenin tenían una concepción teórica sistemática y coherente en torno a las cuestiones estéticas, sino que sus escritos al respecto eran meras opiniones y gustos personales. La estética marxista de la época, por tanto, se basaba principalmente en los textos de Plejánov, Kautsky y Mehring. Las investigaciones de Lifschitz, sin embargo, demostraron que los escritos de Marx, Engels y Lenin en torno al arte y la literatura no eran meros gustos personales, sino que estaban en plena correspondencia con su cosmovisión dialéctico-materialista. La estética, demostró Lifschitz, es también una parte integrante del cuerpo teórico del marxismo-

leninismo.

En los años sesenta Lifschitz escribió: a pesar de que «mis descubrimientos fueron ingenuos en algunos aspectos [...], la idea fundamental era correcta [...], y todo lo que escribí con posterioridad fue el desarrollo de aquel pequeño germen de mediados de la década de los años veinte».[1] Este artículo pretende, por tanto, exponer de forma sintética y coherente el despliegue de ese «germen» para comprender la evolución del pensamiento y la trayectoria de uno de los filósofos-estetas más importantes que ha tenido hasta el día de hoy la historia del marxismo. Esto implica, por tanto, que realizaremos un recorrido de lo abstracto a lo concreto, por lo que debo alentar al lector a seguir la lectura incluso en los fragmentos en los que pueda complicarse la comprensión, porque a medida que avanza la exposición del artículo se van clarificando y adquieren sentido las cuestiones expuestas. Además, precisamente por ser un artículo introductorio en el que, sin embargo, se sintetiza una gran cantidad de cuestiones diversas, es posible que algunas de las preguntas, dudas y críticas queden sin resolver. Se trata, en fin, de un artículo que pretende abrir la puerta hacia el amplio y complejo campo de estudio del arte y del reflejo estético. No me cabe duda, sin embargo, que la lectura de este artículo y del resto de este número de *Para la voz* permitirá resolver muchas de las cuestiones fundamentales para aproximarse hacia una correcta concepción marxista del arte.

2. Lo bello en el arte

El núcleo de la posición teórica de Lifschitz es el reconocimiento de la existencia objetiva de los valores estéticos. Contra los que dicen que «la belleza es un mito, una invención de la vieja estética, una ilusión burguesa», por un lado, y los que aseguran que «toda cosa es bella», por otro, Lifschitz deja clara su posición: «sobre los así llamados valores imperecederos del arte: estos existen».[2] Si no reconocemos una escala objetiva de los valores estéticos, nos dice Lifschitz, «la propia ciencia [estética] viene a ser imposible. Pues no sabemos si un hecho dado se relaciona con el arte o no. En cuanto el arte no tiene su valía interna propia, este ya no es arte».[3] Es decir, tanto si asumimos que «todo es arte», que «nada es arte», o que «el arte es subjetivo», entonces se hace sencillamente imposible hablar seriamente sobre arte, porque no

existe ningún criterio sobre el que hablar. Ninguna de estas posturas nos permite distinguir aquello que es propio y específico del arte de aquello que no lo es, y por tanto su estudio y análisis debe partir del reconocimiento de la existencia objetiva de las categorías estéticas. Abordar esta cuestión desde el materialismo puede parecer complejo, porque implica conjugar el carácter histórico de los valores estéticos con su carácter objetivo e imperecedero. Pero veamos con mayor detalle esta cuestión.

Para Lifschitz, siguiendo la larga tradición inaugurada por Heráclito, la *medida* (esto es, la proporción, el equilibrio) de las cosas es una cualidad objetiva del mundo. En ese sentido, conocer algo implica penetrar en la «medida» de las cosas, en su esencia, y descubrir así su proporción y armonía internas. Este camino hacia el corazón de la naturaleza y de la sociedad, hacia la comprensión de la esencia de las cosas, puede realizarse –y se realiza– a través de distintas formas de conocimiento, como por ejemplo el conocimiento científico. Lo peculiar del reflejo científico es que busca plasmar en el pensamiento la lógica objetiva que rige la naturaleza y la sociedad.

Pero también podemos acceder a la comprensión de muchas cosas a través del arte. Dado que la producción artística no puede darse sobre el vacío, sino que siempre tiene como fundamento la realidad objetiva, el arte, con sus métodos propios y diferenciados de los de la ciencia, se ve obligado a reflejar de una forma u otra esa misma realidad. En el propio proceso de creación de una obra de arte, por tanto, el artista se ve obligado a explorar la realidad a través de los métodos artísticos. Así, en función de qué aspectos de la realidad son tomados como contenido de una obra y de cómo se le da forma artística, la propia obra de arte contiene en sí una reproducción más o menos certera de la realidad dependiendo de la precisión con la que capta lo esencial (y no lo meramente aparencial) de la realidad que ella misma refleja.

Piénsese, por ejemplo, en la poesía o en la música que apela a nuestros sentimientos más profundos y que nos permite sentirlos, recorrerlos, adentrarnos en ellos, asimilarlos y comprenderlos. ¿No es ese, acaso, un camino hacia el autoconocimiento? ¿No es esa una de las verdades relativas que conforman la verdad absoluta? Y no solo eso: piénsese en toda la gran literatura, en Cervantes, en Shakespeare, en Balzac, en Gorki. Todos ellos fueron capaces, a través de su producción literaria, de expresar las verdaderas contradicciones sociales de su época

(su esencia), de explorar unos u otros aspectos de la realidad a través de la literatura. No por nada dijo Marx que había aprendido más sobre el capitalismo con Balzac que con los economistas vulgares de su época.

Por tanto, para Lifschitz lo bello es el descubrimiento de la «medida» objetiva de las cosas y de las relaciones sociales, de su forma, de su equilibrio y de su armonía (y, por tanto, de sus contradicciones internas) a través del arte. Pero esta concepción de lo bello, como decíamos, no es exclusiva de Lifschitz, sino que pertenece a una larga tradición de la que forman parte varios de los más importantes artistas y filósofos de la historia del pensamiento occidental. En ese sentido dice Goethe, por ejemplo, que «lo bello es una manifestación de ocultas leyes de la naturaleza, las cuales habrían quedado siempre ocultas para nosotros sin su aparición».

Así, de forma similar a como Lenin resolviera la dialéctica entre el conocimiento absoluto y relativo en *Materialismo y empiriocriticismo* en su polémica contra las posturas subjetivistas en filosofía, Lifschitz aborda la cuestión de la belleza absoluta:

> A despecho de las frases ordinarias de nuestro siglo, la belleza absoluta existe así como existe la verdad absoluta. Esta se constituye de una retahíla de casos de belleza no-absoluta, a semejanza de como la verdad absoluta se conforma de una retahíla de errores relativos. Naturalmente, el arte jamás alcanza la plenitud en todo, pero esto no significa que no existan diferencias entre belleza y fealdad bajo todas las condiciones históricas en el sentido objetivo e incondicional de la palabra.[4]

Es decir, no hay ni puede haber una obra de arte que contenga en sí la *belleza absoluta*. Cada obra de arte auténtico profundiza y se apropia de uno o varios aspectos de la realidad, y alcanza así la belleza. Pero precisamente porque se centra solamente en uno o varios aspectos de la realidad, y porque ni puede ni debe intentar reflejar *toda* la realidad en su conjunto, es que cada obra de arte es un caso de belleza «no-absoluta», y solo el conjunto de toda la producción artística a lo largo de la historia de la humanidad en su infinito desarrollo es que podría alcanzar, algún día, ese nivel de belleza absoluta.

3. Florecimiento y decadencia en la historia del arte

Respecto del desarrollo histórico del arte, en su introducción a la *Contribución a la crítica de la economía política* Marx habla de una «relación desigual de la producción material y [...] del desarrollo de la producción artística»,[5] y sigue: «En general, el progreso no debe ser concebido de la manera abstracta habitual», es decir, como un proceso ascendente y lineal. Por el contrario, dice Marx:

> En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con la evolución general de la sociedad, ni, por consiguiente, con el desarrollo de la base material, que es por así decirlo el esqueleto de su organización. [...] Se admite así que en la propia esfera del arte, algunas de sus creaciones insignes son posibles solamente en un estadio poco desarrollado de la evolución del arte. [...] El encanto que encontramos en su arte [el de los griegos] no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en la que maduró. Es más bien su resultado.[6]

Lo que Marx está planteando aquí es que el desarrollo social no implica de forma directa y correspondiente un ascenso en la calidad y profundidad del arte, sino que en el pasado pudieron existir y, de hecho, existieron épocas de florecimiento artístico, es decir, épocas clásicas, donde este adquirió su máximo esplendor. Pero si podemos hablar de épocas de florecimiento artístico es porque, por otra parte, debemos hablar de épocas de decadencia artística. En ese sentido dice Lifschitz que «en un consabido nivel de desarrollo el antagonismo entre las condiciones sociales y toda el área de lo bello existe, de otro modo no sería posible hablar de florecimiento y declive del arte».[7]

De lo que se trata, por tanto, es de descubrir la lógica por la cual se desarrolla la relación estética del ser humano con el mundo, el modo en el que el arte evoluciona junto con el desarrollo social, a veces de manera armoniosa con él (florecimiento artístico, épocas clásicas), y otras de forma contradictoria (declive del arte). Puesto que «el arte, como también el derecho, el Estado, etcétera, no tienen una historia independiente»,[8] debemos buscar las condiciones para el florecimiento o la decadencia del arte en las propias relaciones sociales que evolucionan

históricamente. Es por esto que para Marx «la dificultad consiste tan solo en formular una concepción general de estas contradicciones»,[9] y esa es precisamente la tarea que asume Lifschitz.

Para él, «la contradicción entre el arte y el desarrollo social existe, pero esta contradicción no es eterna, sino que está condicionada históricamente. Este es un caso particular de su unidad».[10] Es decir, la unidad del arte con el desarrollo social no se rompe en los momentos de declive y se recompone en los momentos de florecimiento, sino que ambos casos son distintas formas de unidad. En su ponencia juvenil *Dialéctica en la historia del arte*, expone del siguiente modo la cuestión:

> Así, el arte contemporáneo se corresponde a la sociedad contemporánea, pero esta forma de unidad no es semejante en lo absoluto a la correspondencia de la plástica griega de las poleis antiguas o la pintura italiana del siglo XV de la ciudad del medioevo tardío. Eso era otra cosa. [...] El desarrollo de determinadas condiciones sociales suscita esta decadencia de la fuerza artística. Y aquí, de tal forma, encaramos la plena correspondencia mutua del arte y la sociedad según la ley general de la concepción materialista de la historia. Sin embargo, el arte contemporáneo es digno del nombre de decadente justamente porque no está en condiciones de expresar estéticamente la realidad que le corresponde, en otras palabras, no se corresponde estéticamente a esta.

Es decir, la relación entre el desarrollo artístico y el desarrollo social toma la forma de antagonismo, de contradicción, bajo las condiciones sociales en los períodos de decadencia, lo que se expresa en la incapacidad del arte de reflejar de forma certera y artística los problemas esenciales de la época («no está en condiciones de expresar estéticamente la realidad que le corresponde», en palabras de Lifschitz). En este punto también coincide su amigo y compañero húngaro, el viejo Lukács. Siendo que lo bello no es simplemente una percepción subjetiva sino el reflejo de la esencia y proporcionalidad de la realidad a través del arte, dice Lukács que «todo arte de relieve se enfrenta intensamente con los grandes problemas de su época; solo en los períodos de decadencia aparece la tendencia a evitar esas cuestiones, tendencia que se manifiesta [...] en la ausencia de verdadera universalidad en las obras».[11]

Por tanto, como explica Lifschitz, «el sentido genuino de conceptos tales como "florecimiento" y "declive" del arte» consiste precisamente en esta desigualdad de desarrollo entre arte y sociedad de la que habla Marx, en la armonía o contradicción que se produce en su relación mutua; relación que condiciona la capacidad del arte de explorar la realidad a través de sus propios métodos, de reproducir artísticamente la esencia de su época histórica.

Sin embargo, dice Lifschitz, «la desarmonía siempre surge como eslabón necesario de todo desarrollo, como momento de negación». Es decir, entre dos épocas clásicas, en las que el arte se corresponde armoniosamente con su base social, existen épocas de disolución, de negación, de transición. Por eso, en su libro *La filosofía del arte en Karl Marx*, Lifschitz considera que «la gran Revolución Francesa es, en general, un momento de transición. El período estético en el devenir del Tercer Estado termina allí donde los prosaicos intereses de la burguesía como clase se apartan de los intereses de la sociedad como un todo»,[12] es decir, cuando la burguesía deja de ser una clase ascendente, revolucionaria, y se transforma en clase dominante, reaccionaria.

4. El declive del arte bajo el capitalismo

Las tesis expuestas hasta ahora se mantienen en un alto nivel de abstracción. Hemos visto que, en primer lugar, si queremos evitar caer en el relativismo, en el «todo es arte», en el «arte es subjetivo», etc. (posiciones que llevan, en última instancia, a la idea de que «nada es arte», a su negación), debemos partir del reconocimiento de unos valores estéticos objetivos. Estos, lejos de ser arbitrarios, refieren a una *forma específica de producción espiritual* del ser humano. Y, según Lifschitz, podemos identificar distintas formaciones sociales en las cuales esta forma específica de producción espiritual se ve favorecida, y otras formaciones sociales en las cuales esta se ve negada o entorpecida. ¿Qué significa, entonces, que en la sociedad burguesa el arte tiende a la decadencia? ¿Y por qué motivo ocurre esto?

«Para que el arte se desarrolle –dice Lifschitz– es necesario un cierto nivel de prosperidad material. La actividad artística parece inútil, sus costes solo se justifican

a largo plazo. Es necesario que el sentimiento y el pensamiento humanos salgan de la crudeza inicial, que se expresa en el hecho de que todo se contempla desde un ángulo directamente utilitario».[13] Por eso, a diferencia de las sociedades antiguas en las que regía el modo de producción asiático, en la antigua Grecia se dieron fundamentalmente dos condiciones para el florecimiento artístico.

Por una parte, el desarrollo de las fuerzas productivas sobre la base del esclavismo permitió la existencia de un bienestar material para una capa de la sociedad: «Con el crecimiento del bienestar social (en Grecia, con el desarrollo de la esclavitud), aparecen también productos del trabajo humano cuya utilidad inmediata es insignificante. Solo ahora la capacidad estética del hombre encuentra las condiciones adecuadas para su desarrollo específico [...]. *Marx insiste especialmente en esta atención desinteresada a la cosa misma y a su forma*».[14]

Por otra parte, este desarrollo de las fuerzas productivas, que lleva aparejado una transformación en las formas de organización social, dio pie a un proceso de superación y ruptura de las antiguas formas tribales comunitarias (las *gens*). De este modo, «el desarrollo de la industria y el comercio [en la antigua Grecia] condujo al aislamiento del individuo, revolucionó la conciencia humana, liberándola del culto a la "lógica de los hechos" y creó las bases para el florecimiento del arte». Esa «lógica de los hechos» a la que refiere Lifschitz es la subordinación del ser humano a fuerzas que le son aparentemente ajenas y que lo dominan como algo externo. Así, dice Lifschitz, en la antigua Grecia «la "lógica de los hechos" es sustituida por otro regulador: la vida social viva».

En estas dos condiciones —la relación desinteresada con el producto del trabajo y su forma, y la vida social viva— se encuentra el secreto del florecimiento artístico de la Grecia clásica.

Demos ahora un gran salto en el tiempo. Sin entrar mucho en detalles, podemos decir que Lifschitz detecta, en la Italia renacentista, unas nuevas condiciones sociales propicias para el florecimiento artístico, para una relación desinteresada y estética del productor sobre su producto. «Pero con el crecimiento adicional de la economía monetaria, la creciente oposición entre el capital y el trabajo, la atomización de los

individuos, la intensificación de la lucha de clases y la competencia intraclase, el arte comienza a declinar».[15] Este declive del arte en el capitalismo moderno se da, a grandes rasgos, por dos motivos: la disolución de lo cualitativo en lo cuantitativo, es decir, la reducción de *todo* a la economía mercantil; y un retorno de la «lógica de los hechos» bajo la forma del fetichismo de la mercancía.

En cuanto al primer motivo, Marx dice en los *Manuscritos económico-filosóficos* que «el traficante de minerales no ve más que su valor comercial, no su belleza o la naturaleza peculiar del mineral»,[16] es decir, no se fija en las propiedades reales del material, en su forma y medida –en su *valor de uso*–, sino que lo único que le interesa es su *valor de cambio*. La cuestión es que esto no es una mera decisión individual de uno u otro comerciante, sino que el capital, en cuanto relación social, lo subsume todo a esta lógica, a su constante necesidad de autorreproducción ampliada. Por eso, dice Lifschitz, «si la sociedad antigua parte de la calidad especial de una cosa, de su valor de uso, en el mundo capitalista reina la cantidad, el valor de cambio».[17] Existe una verdadera «indiferencia moral y estética de la mercancía» y, por tanto, «desde el punto de vista de las relaciones objetivas en la sociedad capitalista, el producto artístico más grande es igual a [se puede intercambiar por] cierta cantidad de abono, la relación de calidad ya se ha hecho indiferente con esta equivalencia a la cantidad».[18]

El actual mercado del arte plástico pone en evidencia todo esto. No es el contenido artístico y la forma de cada obra la que se traduce en uno u otro valor de cambio, sino que es la firma del artista (o de la marca) lo que diferencia entre una obra que guarda polvo en un desván y otra que es vendida por varios millones de dólares. Estas ramas del arte se convierten, así, en un medio para la especulación financiera que se ve favorecida con facilidades fiscales en muchos países.

En cuanto al retorno de la «lógica de los hechos», dice lo siguiente Lifschitz:

> El capitalismo moderno representa, a primera vista, algo completamente opuesto al antiguo "modo de vida continuo" oriental. Allí, el individuo se perdía en la masa general de un clan, una tribu, un pueblo: aquí nos encontramos ante una sociedad atomizada de individuos independientes. Pero los extremos, como

> dice el proverbio, se tocan. En el capitalismo, como en la sociedad del Antiguo Oriente, el regulador es la "lógica de los hechos" objetiva. Se trata de fuerzas de otro mundo de las condiciones del mercado, independientes del hombre y de las relaciones de producción que se desarrollan a sus espaldas. También aquí el individuo se pierde en la "rutina sólida" de la vida estandarizada y prosaica.[19]

Por tanto, mientras que en «el modo de producción asiático, al hombre se le priva de la posibilidad de relacionarse estéticamente y desinteresadamente con la forma de una cosa [...]. En la sociedad capitalista, las clases dominantes aparentemente tienen todo lo necesario para desarrollar una actitud estética hacia el mundo. Pero ellos, a su vez, resultan ser esclavos: esclavos del lucro». Nuestra clase dominante, la burguesía, *por su propia relación de clase* no es capaz de establecer una relación estética y desinteresada con el mundo y con las conquistas materiales y culturales de la humanidad, como sí pudo hacerlo la clase dominante de la antigua Grecia, porque todo ello lo convierte en producto mercantil.

El modo de producción capitalista, con su acelerado desarrollo de las fuerzas productivas, genera las condiciones materiales que posibilitan un nuevo florecimiento artístico, pero las propias relaciones de producción capitalistas niegan constantemente esta posibilidad. A esto es a lo que Lifschitz se refiere cuando dice que «en un consabido nivel de desarrollo el antagonismo entre las condiciones sociales y toda el área de lo bello existe».[20]

5. Florecimiento artístico, partidismo y realismo socialista

Como hemos visto, el modo de producción capitalista genera las condiciones materiales necesarias para un verdadero florecimiento artístico, para una nueva época clásica del arte, pero las relaciones de producción que este genera niegan esa posibilidad. La única forma de desatar las fuerzas espirituales del ser humano en el arte, por tanto, pasa por superar este orden social por uno superior, uno que sea capaz de resolver todas las contradicciones inmanentes del capitalismo. Por eso, dice Lifschitz en su ponencia juvenil, «en Marx tenemos, indudablemente, el esquema triple. Entre dos períodos de equilibrio relativo, clásicos, yace la época de la negación

(capitalismo), período de ruptura, de fermentación ininterrumpida, disolución del viejo equilibrio para transitar a uno nuevo [...]. La sociedad comunista es el renacimiento de las formas clásicas del pasado sobre un escalón nuevo, más alto».[21] Más tarde, en *La filosofía del arte en Karl Marx*, mantiene esta idea: «la revolución comunista de la clase obrera crea las condiciones necesarias para un nuevo renacer de las artes, pero ya sobre una base considerablemente más amplia y desarrollada».[22] Es decir, tras la apropiación de las monumentales fuerzas productivas por parte de la clase obrera en su lucha revolucionaria, las nuevas relaciones de producción comunistas que esta implementa progresivamente (socialización de la producción, planificación económica, etc.) vuelven a poner en armonía el desarrollo artístico y el desarrollo económico.

Pero hasta que puedan desarrollarse y expandirse plenamente las relaciones comunistas de producción la humanidad debe transitar un violento y peligroso camino. La dirección del Partido Comunista, el triunfo de la revolución socialista, y el despliegue de la dictadura del proletariado, son procesos necesarios para la superación de una sociedad como la nuestra, marcada a fuego por la lucha de clases. Pero en todo este proceso, el arte también puede convertirse en un verdadero aliado de las fuerzas emancipadoras de la humanidad.

Este *partidismo* en el arte no es, ni puede ser, su reducción a la propaganda (aunque la propaganda puede valerse de métodos artísticos, pero eso merece un análisis específico que no cabe en este artículo). El arte, si es verdadero arte, como decíamos al principio del artículo, es capaz de penetrar en la forma y medida de las cosas, de reflejar artísticamente algunos de los aspectos de la realidad. Y como la realidad capitalista está completamente atravesada de contradicciones, cuya fuente está en la contradicción capital-trabajo que yace en el fundamento mismo del modo de producción capitalista, entonces cualquier arte que refleje de un modo u otro, con un estilo u otro, alguna de estas cuestiones, asume una posición partidista en función de cuáles son esos aspectos de la realidad que refleja de forma artística y de cómo realiza su dación de forma.

Este «partidismo espontáneo», por llamarlo de alguna manera, puede ser –y de hecho suele ser– ambiguo y contradictorio. Solo las grandes obras de arte que pudieron

captar de manera precisa la lucha de lo nuevo frente a lo viejo y cuya forma se corresponde a su contenido armoniosamente, en su proporcionalidad justa, perduran por decenas y centenares de años. El artista, si quiere producir arte auténtico, debe esforzarse por captar lo más hondo de su época histórica, es decir, las profundas tendencias históricas que no se ven a simple vista. Este es el «triunfo del realismo» al que se refiere Engels en su carta a Margaret Harkness (véase la carta en este mismo número de *Para la voz*). El realismo, por tanto, no es un estilo, un calco de la realidad tal y como nos es dada, sino la exploración de lo más hondo de la realidad a través del arte. Es en ese sentido que Gorki analizó, en el Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, que «al idealizar las capacidades de los hombres y tener, por así decirlo, una premonición de su poderoso desarrollo futuro, la mitología era, en el fondo, realista».

Por eso Lifschitz critica tan ferozmente el arte abstracto, el «arte por el arte» que se aleja de la vida, al que se refiere ampliamente como *modernismo*: «El modernismo es justamente esa forma de conciencia artística que se corresponde al nuevo escalón en la historia de la sociedad burguesa, su decadencia».[23] El arte abstracto, al escindir la forma de su contenido y evitar conscientemente la «terrenalidad» del arte, toma una clara posición frente al mundo y sus problemas: la indiferencia.

Por el contrario, para Lifschitz «la unión más sólida de la intelectualidad artística con el pueblo, tan necesaria para la victoria de la cultura democrática en todo el mundo, puede ser alcanzada solo bajo el estandarte del realismo socialista».[24] Pero el *realismo socialista*, a diferencia de lo que solemos entender por él, debe comprenderse ampliamente. En su discurso en el Congreso de Escritores Soviéticos, el mismo Zhdánov dijo que «la literatura soviética tiene todas las oportunidades de usar todas estas armas (géneros, estilos, formas y métodos de creación literaria) en toda su variedad y plenitud, al tratar de hacer uso de todo lo mejor que se ha creado en esta esfera en todas las épocas anteriores».

Lo característico del realismo socialista es que se trata de una forma cualitativamente superior del «realismo crítico» en general, porque su partidismo no es un partidismo espontáneo sino consciente. De nuevo Lukács coincide con Lifschitz en este punto: «el consciente partidismo del realismo socialista significa un partidismo con recta conciencia, solo conseguible mediante la concepción marxista

del mundo y cualitativamente nuevo respecto de las tomas de posición espontáneas de toda anterior práctica artística».[25]

El fundamento del realismo socialista, por tanto, está en su partidismo entendido como capacidad de reflejo de algún aspecto particular de la realidad que permita un desarrollo espiritual a través de la verdad artística, es decir, que permita una mejor comprensión o intuición de las profundas tendencias históricas y de las contradicciones sociales realmente existentes. No se trata de una cuestión formal, un calco fotográfico y sin vida de lo inmediatamente dado en nuestra vida diaria; el realismo socialista no es ni un género ni un estilo, sino que puede valerse de distintos géneros y estilos para su desarrollo. Lifschitz dice que «el realismo es *representación*, y no fotografías o moldes. Esta representación, hecha por la persona, requiere un trabajo colosal de las manos, la inteligencia y el corazón [...]. Se puede llegar al realismo por distintas sendas, pero llegar *a él*, y no alejarse *de él*».[26] Esta misma opinión es, por cierto, compartida por Iliénkov, que en su artículo sobre Lifschitz titulado *La posición partidista del teórico*, defiende «un nuevo florecimiento del realismo comprendido no como "una de las tendencias", sino como *énfasis y sentido del arte universal, como la medida interna –y, por lo demás, objetiva– de la valía artística de su creación*».[27]

Esta concepción del partidismo se diferencia radicalmente de las concepciones sociológico-vulgares que plantean que un artista simplemente refleja en su obra los intereses de la propia clase a la que pertenece. Por eso, Lifschitz defiende firmemente que la superación del mecanicismo de la sociología vulgar pasa por una correcta y profunda comprensión de la teoría marxista del reflejo. En ese sentido, «la naturaleza de clase» en las obras de arte, dice Lifschitz, «se determina, en su base, no por el matiz subjetivo, sino por la profunda y veraz comprensión de la realidad que en ellas se incluye»,[28] con la precisión con la que el reflejo artístico capta lo esencial de la realidad. El carácter clasista de una obra y, por tanto, su partidismo, está vinculado con los aspectos de la realidad que esta refleja y con su vinculación con el profundo movimiento de masas latente en cada época histórica. Por eso decía Lenin en su análisis sobre Tolstói que «el verdadero campesino se oculta en él»,[29] y por eso dice Lifschitz que «las obras de Tolstói llevan escritas en sí el drama objetivo de la revolución rusa».[30] Donde la estética del marxismo vulgar ve en Tolstói a un

aristócrata que refleja sus intereses de clase inmediatos, la estética marxista-leninista ve las profundas raíces que el gran arte y la gran literatura hunden en el corazón de las masas que luchan por su emancipación. Tales son los principios sobre los que el arte se convierte en un fiel aliado de la lucha revolucionaria por el socialismo-comunismo.

Notas:

1. Lifschitz, M., *La filosofía del arte en Karl Marx*, Fontana, p. 132.
2. Lifschitz, M., *Dialéctica en la historia del arte*, Edithor.
3. Lifschitz, M., *Dialéctica en la historia del arte*, Edithor.
4. Lifschitz, M., *Dialéctica en la historia del arte*, Edithor.
5. Marx, K., *Contribución a la crítica de la economía política*, Uno en Dos, p. 159.
6. Marx, K., *Contribución a la crítica de la economía política*, Uno en Dos, p. 159–160.
7. Lifschitz, M., *Dialéctica en la historia del arte*, Edithor.
8. Lifschitz, M., *La filosofía del arte en Karl Marx*, Fontana, p. 74.
9. Marx, K., *Contribución a la crítica de la economía política*, Uno en Dos, p. 159–160.
10. Lifschitz, M., *Dialéctica en la historia del arte*, Edithor.
11. Lukács, G., *Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, p. 168.
12. Lifschitz, M., *La filosofía del arte en Karl Marx*, Fontana, p. 9.
13. Lifschitz, M., *Sobre la cuestión de las concepciones estéticas en Marx*.
14. Lifschitz, M., *Sobre la cuestión de las concepciones estéticas en Marx*. La cursiva es mía.

15. Lifschitz, M., *Sobre la cuestión de las concepciones estéticas en Marx*.
16. Marx, K., *Manuscritos económico-filosóficos*, Alianza, p. 150.
17. Lifschitz, M., *La filosofía del arte en Karl Marx*, Fontana, p. 87.
18. Lifschitz, M., *La filosofía del arte en Karl Marx*, Fontana, p. 87.
19. Lifschitz, M., *Sobre la cuestión de las concepciones estéticas en Marx*.
20. Lifschitz, M., *Dialéctica en la historia del arte*, Edithor.
21. Lifschitz, M., *Dialéctica en la historia del arte*, Edithor.
22. Lifschitz, M., *La filosofía del arte en Karl Marx*, Fontana, p. 93.
23. Lifshitz, M., «El modernismo como fenómeno de la ideología burguesa», en *El arte y la ideología*, Edithor, p. 119.
24. Lifshitz, M., «El modernismo en el arte», en *El arte y la ideología*, Edithor, p. 111.
25. Lukács, G., *Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, p. 221.
26. Lifshitz, M., «El ethos del trabajo del artista», en *El arte y la ideología*, Edithor, p. 61.
27. Iliénkov, E., «La posición partidista del teórico», en *El arte y la ideología*, Edithor, p. 273. Las cursivas son mías.
28. Lifschitz, M., «El leninismo y la crítica artística», en *Para la voz. El materialismo militante de Lenin e Iliénkov*, nº 2, 2024, p. 91.
29. Se trata de una cita recogida por Gorki en su obituario sobre Lenin, *Nicolai Lenin. El hombre*, editado conjuntamente entre *Para la voz* y *Ediciones Mnemosyne*, 2024, p. 21.
30. Lifschitz, M., «El leninismo y la crítica artística», en *Para la voz. El materialismo militante de Lenin e Iliénkov*, nº 2, 2024, p. 89.