



Para un estudio más desarrollado de la estética marxista y de la obra de Lifschitz, recomendamos el número 3 de Para la voz: «Entre lo bello y lo justo: marxismo y arte en Lukács y Lifschitz». Puedes encontrarlo [aquí](#).

Desde hace cierto tiempo es admisible escribir de forma copiosa sobre las insuficiencias de nuestra crítica literaria. Insuficiencias que en verdad son grandes. Para ayudar a nuestra crítica se prescriben no pocos medios. Se escribe, por ejemplo, que se necesita solo de artículos inteligentes, que todo crítico debe poseer gusto artístico, que está obligado a ser honrado y valiente al fustigar los vicios, pero a más de todo, debe ser talentoso.

Todo esto es, por supuesto, verdad. Si la persona es boba y deshonesto no se le puede permitir pasar ni del umbral de la literatura. Sí, es fundamental pensar que siendo inepta o cobarde se la debe mantener lejos del trato con el lector. Pero esto ni de lejos lo es todo. ¿Acaso faltan personas honestas y talentosas? Sería extraño dudar de ello. ¿Por qué se escribe tanto sobre las insuficiencias de nuestra crítica literaria? Al parecer, aquí se manifiesta la influencia de otras causas.

Escuchar interminables discusiones sobre la inteligencia y el talento, sin querer nos recuerda a una de los personajes de la comedia de Shakespeare «Mucho ruido y pocas nueces». El chistoso viejo Dogberry sermonea al guardián nocturno Seacoal: «Ser guapo es un don de la fortuna, pero saber leer y escribir depende de la naturaleza». Así razonan muchos de nuestros literatos. Ellos están convencidos de que inteligencia y talento son cosas recuperables, pero suponen silenciosamente que el arte de leer y escribir lo otorga la naturaleza. En realidad ocurre de otra forma. Predicar cuán importante es el gusto y el talento, si este no existe, toda vuestra prédica es moral vacía, y de estar presente, esta prédica es tanto inútil como innecesaria. En los hechos, los racionamientos de este tipo conducen a que la crítica empiece a «ser guapa» con ayuda de adornos artificiosos.

Pero existe otro aspecto, el del arte de leer y escribir. Y pese a lo sentenciado por el viejo Dogberry, este arte no es dado por la naturaleza sino solo por un trabajo largo y perseverante. Es aquí que dirigen justamente su celo nuestros moralistas. Con todo, la gente es más gustosamente consciente de su ineptitud que de la ausencia del conocimiento, aunque esto último se corrige fácilmente.

Hablando sucintamente y sin preámbulos, nuestra crítica no capta al arte de leer



y escribir en el espíritu del leninismo. He allí la razón verdadera de sus insuficiencias. Por supuesto, después de Octubre muchas ideas de Lenin están muy difundidas entre nosotros, son ampliamente conocidas en el medio literario. Pero el viejo adagio es verdad, el conocer todavía no es comprender. Y el leninismo es ciencia, y no se diga, nos exige una comprensión precisa.

Generalmente se piensa que el conocimiento o, más bien, cierto sentimiento del leninismo, es dado a nosotros naturalmente, y solo es necesario adquirir la guapura literaria con ayuda de los esfuerzos propios. Pero, como ya dijimos arriba, esto es un prejuicio. Si algo nos es dado naturalmente o, más precisamente, es lo viejo y reviejo que desciende de la costumbre tradicional, y todo ello no es más que la reminiscencia del marxismo dogmático, del marxismo de la vieja escuela socialdemócrata que debemos superar por medio del trabajo consciente. El problema trata sobre los remanentes de esa redacción del materialismo histórico contenida en los folletos y libros de Kautsky, Plejánov, Gorter, parcialmente en Lafargue, parcialmente en Mehring.¹ La generación de mayor edad de entre nuestros críticos aprendió a interpretar los fenómenos ideológicos en estos folletos y libros. Y con frecuencia extrajeron de allí, junto con los granos de verdad, muchos dogmas corrientes e incorrectos. La generación más joven asimiló esta herencia con el suplemento de la esquemática ultraizquierdista en el espíritu de Bogdánov y de las abstracciones sociológicas de Bujarin o Friche. El marxismo vivo aún debe abrirse camino a través del nubarrón de estas deformaciones.

En los últimos tiempos nuestros escritos conceden mucha atención a la crítica de todos los esquemas sociológicos inoportunos. Es necesario señalar que las cabezas de muchos activistas literarios todavía están completamente indigestas de todo tipo de tonterías posibles. Entonces se sentencia que la esencia de la obra de Pushkin es el servilismo, entonces se hace de Gogol el representante de los terratenientes de angaria, y leímos recientemente en los periódicos que un redactor en exceso celoso prohibió la palabra «joven» por ser burguesa. Se admite que todo esto cae a cuenta de los absurdos humanos cotidianos. Y en verdad, aquí no son pocos los absurdos, pero este absurdo tiene su sistema.

Ahora ya no basta con simplemente mofarse de las caricaturas aisladas del tipo sociológico vulgar. Es perfectamente evidente que ellas emanan de una comprensión unilateral e incorrecta del marxismo. El coso sociológico baladí no



se vuelve mejor allí donde se expresa en forma más intelectual, más precavida y más evasiva. A fin de cuentas, lo que en la inteligencia es sobrio resulta ebrio en lenguaje.

¿Pero qué es sobrio en la inteligencia? ¿Ese sistema de puntos de vista que descansa sobre todos los esquemas sociológicos inoportunos? Para responder a estas preguntas es necesario volver al fundamento fáctico de la escuela sociológica en la crítica marxista: G.V. Plejánov. A los escritos del propio Plejánov se les puede llamar de todo menos vulgares, y con todo eso, los esquemas de la sociología vulgar provienen justamente de este origen.

Para persuadirnos de la corrección de nuestras conjeturas tomamos el siguiente ejemplo. No hace mucho en las páginas de *Literaturnaya Gazeta* se dio publicidad al ridículo maestro de la escuela modelo en Ulan-Ude. Este sociólogo dio a sus estudiantes la siguiente caracterización de Tolstoi: «L. N. Tolstoi es el representante de la nobleza aristocrática, patriarcal, hacendaria que no fue absorbida en el aparato burocrático de la autocracia y estaba condenada a un gradual empobrecimiento económico». Bien podemos reírnos de esta descripción, pero el hecho es que el maestro de Ulan-Ude simplemente estaba repitiendo en una forma más chabacana los dogmas comunes de la crítica literaria capitalina.

Lo que es interesante es el origen de este dogma. Ya el fallecido V.M. Friche definió la creación de Tolstoi como «el realismo de la nobleza mundana». Los numerosos discípulos de Friche se embarcaron en la búsqueda de las más diminutas subdivisiones de esta nobleza, y allí se armó la de San Quintín. No hay duda, pese a todo, que el propio Friche tomó su definición de Plejánov. Para Plejánov, Tolstoi era «el escritor costumbrista de los estamentos superiores». La personalidad creadora del gran escritor se redujo por entero a la psicología del artista-aristócrata. Lo único, que en el parecer de Plejánov, perturbaba esta regularidad social eran las búsquedas sociales de Tolstoi, y él acometió contra ellas como un capricho del desgarbado gran señor idealista. Si el gran señor nació y obtuvo educación en el medio nobiliario, entonces que escriba de cómo se vive en las haciendas de la nobleza, he aquí un gran artista. Pero, ¡por Dios!, no os plantéis con vuestra crítica de la civilización burguesa, pues de socialismo no entendéis nada. Tales son, a fin de cuentas, las ideas fundamentales del artículo de Plejánov sobre Tolstoi y, además, de toda su sociología de la literatura: «Cada



oveja con su pareja».

Lenin aborda de otro modo la cuestión de la creación de Tolstoi. Para Plejánov las obras del gran escritor eran una ilustración más de la regla general: el ambiente social del que provino el artista, influencia su psicología y dirige sus intereses. Para Lenin la fórmula materialista «el ser determina la consciencia» tiene un significado más profundo. Él no busca en Tolstoi los rasgos psicológicos de la existencia cotidiana de cierto estrato social, él, en general, no arranca en su análisis del ser económico de la nobleza, sino del ser social en el amplio sentido histórico, arranca de la interrelación y lucha de todas las clases de la sociedad.

¿Cuál es el significado de Tolstoi? «Su significación mundial como artista, escribió Lenin, y su fama universal como pensador y predicador reflejan, cada una a su modo, la importancia mundial de la revolución rusa». Tolstoi no era solo un maestro de la palabra artística que siempre será amado por millones de personas: la propia grandeza artística de sus obras yace en que él «supo también transmitir con notable vigor el estado de ánimo de las grandes masas oprimidas por el sistema actual, describir su situación y expresar sus espontáneos sentimientos de protesta e indignación».² Así escribía Lenin en 1910. ¡Cuánta diferencia en comparación con la evaluación general de Tolstoi en los artículos de Plejánov! Allí tenemos al escritor costumbrista del nido nobiliario, aquí al artista en cuyas obras se escucha la voz de la historia mundial. Las obras de Tolstoi llevan escritas en sí el drama objetivo de la revolución rusa. En ellas se refleja la regularidad, tal si fuere un proceso natural, de la fortaleza y flaqueza del movimiento campesino de masas y además del país, descubriendo la perspectiva de romper el secular modo de vida injusto en Asia, cuna de la humanidad. «¿Qué punto de vista, entonces, reflejó la predica de León Tolstoi?», pregunta Lenin en el artículo «Tolstoi y la lucha proletaria». «Por boca suya habló toda esa ingente masa del pueblo ruso, que ya odia a los dueños y señores de la vida moderna, pero que aún no ha llegado hasta la lucha consciente, firme, consecuente e inconciliable contra ellos».³

¿Puede el «artista-aristócrata» reflejar el movimiento popular en su país? Desde el punto de vista de Plejánov tal idea es equivalente a renunciar al marxismo. Y en efecto, este criterio sobre las obras de Tolstoi choca resueltamente con el marxismo dogmático de la época de la Segunda Internacional. Plejánov concebía la dependencia de la literatura respecto de la vida social como dependencia



psicológica del artista del ambiente que le rodea. Este aspecto de la concepción materialista de la historia se desarrolló en él de manera tan unilateral que oscureció el hecho histórico básico acorde al cual el arte y la literatura son el reflejo de la realidad externa, espejo de la práctica humana objetiva multilateral. Para Lenin, en su análisis de la creación de Tolstoi, se parte precisamente de esta totalidad.

La unilateralidad de la «sociología del arte» de Plejánov ejerció y continúa ejerciendo la más triste influencia en la crítica e historia de la literatura de nuestra época. Este es el esquema perfectamente sobrio con el que el lenguaje se emborracha de sus éxitos en la sociología vulgar. Reza la tesis de arranque de esta sociología que todo artista solo pone en orden las vivencias psicológicas ancestrales impuestas a él por su propio ambiente, su crianza o los intereses de su grupo social. Estas vivencias surgen de modo enteramente involuntario, son automáticas, como la sensación de dolor al cortarse un dedo. Toda clase lleva una vida espiritual autónoma, ella se aflige, alegra, preocupa respecto a su salud (recuerden la crítica a los médicos en Molière), y sucumbe, en general, a los más diversos estados de ánimo. El arte únicamente recopila los ánimos de su clase en reservorios especiales llamados obras de arte. En este sentido, todo artista está en su locura. No podéis convencerle ni disuadirle y, hablando de forma rigurosa, incluso resulta absurdo alabarle o despreciarle. Él es por ley un producto psicológico de su medio. Al fin y al cabo, todo artista solo puede expresar su propio yo, su ser, el ser de su clase, de su grupo, de su capa intermedia. Nuestro análisis será más exacto y más científico mientras más fuerte atemos al artista a su propia mediocridad. Así, o casi, razonan los numerosos representantes de la moderna sociología del arte y la literatura, de forma mucho más consecuente que Plejánov, naturalmente, en su aceptación de la orientación.

¿Qué es la literatura? ¿Un reflejo de la realidad, un cuadro del mundo objetivo que rodea al artista, a su clase, a su capa social intermedia? En modo alguno. La literatura es una forma particular «de la ideología de clase que se expresa en forma del conocimiento clasista de la realidad y sirve a la tarea de la autoafirmación clasista [...]».⁴ Tal explicación la da nuestra *Enciclopedia Literaria*. De esta forma, los contenidos de la literatura no son tomados del mundo externo, sino de las profundidades de la psicología de una clase determinada. Algunos historiadores de la literatura fueron incluso más allá a través de esta



senda y sacaron la conclusión de que el artista, en general, no puede retratar nada excepto a su propia clase. Si Gogol escribió sobre los cosacos, entonces para la mirada sagaz estos no son cosacos ni en lo más mínimo, sino pequeños nobles, como el propio Gogol, disfrazados con pergaminos y zupanes.

Toda obra literaria se convierte de ese modo en un telegrama cifrado, y toda la historia del arte mundial es la compilación de jeroglíficos y señales simbólicas que esconden un sentido de clase determinado. Es necesario resolver estos jeroglíficos y determinar su equivalente sociológico. De allí ese rasgo de la sociología vulgar que tan a menudo salta a la vista, su manía de desenmascarar. El sociólogo se afana en coger al escritor con las manos en la masa en ese momento cuando se le va la lengua sin querer, dejando ver las viejas tendencias de su conciencia de clase. Si, por ejemplo, la Julieta de Shakespeare exclama: «¡Quiebra, oh corazón mío!», el perspicaz maestro de una cosa parecida al psicoanálisis se aprovechará sin falta de ello para ligar al gran dramaturgo con los intereses de los mercaderes de Londres, los nobles comerciantes o los terratenientes aburguesados.

El leninismo en la historia y crítica de la literatura no tiene nada en común con semejante análisis o, mejor dicho, cartomancia sociológica. La gente es cuerda, su consciencia no es solo un rasgo psicológico de algún punto de vista subjetivo. Esta da un retrato del mundo objetivo a nuestro alrededor, refleja la realidad externa a nosotros. Los escritores y artistas la representan en una forma más o menos veraz, más o menos artística. La principal insuficiencia de esta forma sociológica, tan difundida entre nosotros, consiste en que sustituye la teoría del reflejo de Lenin por el simbolismo de clase y rompe, en este punto importantísimo, con el marxismo.

¿Pero cómo se puede combinar la teoría del reflejo con un punto de vista clasista? Dice perplejo el sociólogo vulgar. Si la literatura refleja la realidad externa ¿Qué resta en el campo del análisis de clase? Estos miedos reiteran por entero lo que decían en sus tiempos los así llamados economistas, y luego el propio Plejánov en la *Iskra* menchevique, a propósito del libro de Lenin *¿Qué hacer?*. Vale recordar al lector que ellos acusaron a Lenin de idealismo y de olvidar la naturaleza clasista de la conciencia.

El marxismo dogmático entiende por análisis de clase el establecimiento de tipos



sociopsicológicos y estilos de pensamiento ancestrales, unívocamente verdaderos desde el punto de vista de sus propias clases y unívocamente falsos desde el punto de vista de las clases contrarias. El sociólogo solo explica estos tipos y sus explicaciones se reducen, por último, a la filosofía del Doctor Pangloss: «Todo es como es y no puede ser de otra forma que como es».

El concepto de Lenin sobre la ideología de las distintas clases en las obras de arte es totalmente diferente. La naturaleza de clase de los fenómenos espirituales 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. De ello, del mundo objetivo, es que se recoge el mismísimo matiz subjetivo de la ideología de clase. Ella es la conclusión, la conclusión en el grado más alto de deducción y no el punto de partida. El hombre capaz de elevarse al odio hacia la opresión y falsedad en todas las manifestaciones de la vida social de su época, se convierte en ideólogo de la clase revolucionaria. El hombre sumergido por entero en su propio ser particular, en su cortedad tradicional, siempre quedará bajo el poder de las ideas, creencias, prejuicios que resultan de los intereses de las clases reaccionarias.

Lenin supo demostrar, en contraste al marxismo dogmático, que la conciencia de clase no aparece automáticamente. No se nace siendo ideólogo de una clase determinada, se llega a ser uno. Así, la ideología proletaria, es decir, el marxismo, no es la sencilla profundización en la psicología del trabajador, y a ella no es posible considerarla una consecuencia inmediata del ser de la planta fabril. La verdadera conciencia de clase se elabora solo a partir de la observación de todas las clases de la sociedad en la totalidad de las manifestaciones de vida de estas clases, sean intelectuales, morales y políticas. La ideología proletaria surge precisamente en esa esfera de relación mutua de las diversas clases de la sociedad, ella es la conclusión sujeta a leyes de toda la práctica histórica de la humanidad, el resumen del desarrollo de la filosofía, la economía política y el socialismo.

A la inversa, desde el punto de vista de la sociología burguesa, la cual toma algunas de sus tesis de la literatura marxista, la ideología de clase tiene un carácter más puro si ella es ciega y aislada dentro de sí, en tanto y cuanto es de lo más limitada e ignorante del mundo circundante. Sí, es indudable, toda limitación lleva, en el análisis final, a la defensa de determinados intereses de clase, y con mayor precisión, los intereses de la reacción. Pero las propias masas trabajadoras



permanecerán bajo el poder de la ideología reaccionaria de las clases dominantes, mientras ellas no comprendan la realidad social que les rodea y por intermedio del mundo externo no lleguen a la comprensión de su propio rol histórico, esto es, a su autoconciencia de clase. Lenin dice: «El conocimiento no es (o no sigue) una línea recta, sino una curva que se aproxima infinitamente a una serie de círculos, a una espiral. Todo fragmento, segmento, sección de esta curva puede ser transformado (transformado unilateralmente) en una recta independiente, completa, que entonces (si los árboles impiden ver el bosque) conduce al lodazal, al oscurantismo clerical (donde queda SUJETA por los intereses de clase de las clases dominantes)».⁵

El espíritu revolucionario consciente y la defensa consciente o inconsciente del oscurantismo y la falsedad son antítesis muy importantes de por sí, pero insuficientes. Pese a la contradicción clasista franca y diáfana, siempre han existido muchos millones de la masa de gente que habiéndose erguido ya hasta la revuelta en contra de sus opresores, aún no llegan a la lucha consciente y consecuente. Esta confusión de clases objetiva, esta carencia de un deslinde de las clases (como en Rusia entre 1861 y 1905, y en Francia y Alemania entre 1789 y 1848), y las vacilaciones en las propias masas populares que de allí emanan, nos explican de mejor modo las contradicciones de los grandes escritores, artistas y humanistas del pasado. La mixtura de rasgos revolucionarios y reaccionarios en la consciencia de los mejores representantes de la vieja cultura es un hecho histórico fijo. Los ideales revolucionarios rara vez se reflejaron en la literatura de modo franco y directo. Habiéndose apartado de la secular crema y nata de la vieja sociedad, las mentes más nobles no pudieron, todavía, hallar en el mundo exterior que les rodeaba la solución a las complejas contradicciones de la historia humana. De allí la capitulación interna de estas personas ante la religión y la moral tradicional, de allí la consolidación de esta capitulación en interés de las clases dominantes.

Si Tolstói solo expresó la psicología de la aristocracia en decadencia, si Pushkin solo celebró los goces y dificultades de los terratenientes aburguesados, entonces la historia de la literatura guardaría silencio sobre ellos, como guarda silencio sobre los miles de Mitrofanov literarios y los escritores de la tendencia ojrancista.⁶ Se dan, no obstante, otros casos. «Y si nos encontramos en presencia de una artista de verdadera grandeza, dice Lenin, ese artista ha tenido que



reflejar en sus obras al menos, algún aspecto esencial de la revolución».⁷ Y vemos en la interpretación de Lenin, como el gran artista vence las limitaciones psicológicas de su ambiente y se convierte en portavoz de los sufrimientos e ira de millones en la masa popular. Tolstói trasladó a sus obras el sentir primordial de la psicología primitiva del democratismo campesino. En esto residía el genuino equivalente social de su creación artística, el manantial del auge espiritual del gran escritor. De otra parte, la psicología patriarcal dejó su huella de rudeza en todo el movimiento campesino (1861-1905). Cuando el campesino ruso deseaba expresar en su propio lenguaje la idea de la socialización de la tierra, este dijo: «La tierra no le pertenece a nadie, la tierra es de Dios». Ese campesinado patriarcal no pudo encontrar un mejor vocero de sus vacilaciones que Tolstoi.

Con similar criterio de la lucha de clases es que Lenin conceptuó a Herzen. «La quiebra moral de Herzen, su profundo escepticismo y pesimismo tras 1848, señalan la quiebra de las ilusiones burguesas sobre el socialismo. El drama moral de Herzen fue resultado y reflejo de esa gran época histórica en la que el espíritu revolucionario de la democracia burguesa estaba muriendo ya (en Europa), y en la que el espíritu revolucionario del proletariado socialista todavía no había llegado a su madurez».⁸

Y en el mundo capitalista moderno existen muchas personas que ya están desencantadas de la democracia burguesa, pero no han llegado todavía a la democracia proletaria. Las vacilaciones de millones de personas se reflejan en las búsquedas artísticas de los más diversos escritores occidentales, cuya posición de clase la determina, en el análisis final, su actitud para con las fuerzas combativas de nuestra era, para con el problema central de la época, para con la cuestión de la propiedad y el poder.

De ello es evidente que esa manera tan ampliamente difundida entre nosotros de describir las aspiraciones de estas personas a partir de la psicología de tal o cual pequeña capa intermedia de la clase burguesa no responde a las exigencias del leninismo. En nuestros libros de texto, Anatole France todavía es presentado como un ideólogo de la burguesía media, Romain Rolland como un pequeño burgués humanista y así por el estilo. La clasificación de estos tipos psicológicos oculta por entero, ante muchos críticos, la cuestión básica sobre la relación del escritor con la revolución. Aquí la sociología vulgar confluye de forma inmediata



con el «sectarismo jactancioso» en la Internacional Comunista.

Volvamos, no obstante, a la cuestión de los clásicos de la literatura mundial, pues los autores de los libros de textos y de otras obras les tienen predestinada, como representantes del viejo mundo, cierta lectura que los trata del modo más despiadado. Según esta literatura, las obras de Pushkin, Gogol y Tolstói deben ser comprendidas partiendo de los quehaceres domésticos de la nobleza rusa, del empobrecimiento o regeneración burguesa de esta clase. Así mismo procede la historia de la literatura occidental en relación a Shakespeare, Moliere, Goethe. Pero todo esto denigra la historia artística de la humanidad, y el verdadero análisis de clase se diferencia de modo resolutivo al oponerse a todo este enfoque sociológico, al brindar la posibilidad de poner por delante todo lo que es verdaderamente grande en la historia del arte y dejar ver sus vínculos con los elementos democráticos y socialistas de la vieja cultura. El leninismo nos enseña a descifrar inteligentemente el contenido histórico de la herencia artística para separar en ella lo vivo de lo muerto, lo que pertenece al futuro de eso que es impronta de un pasado servil.

Aquí abordamos la principal insuficiencia de nuestra escuela sociológica. La gente que habla y escribe tanto de análisis de clase no comprende en realidad nada de la lucha de clases. En esencia, ellos aíslan al socialismo de la lucha de clases. En la base de todos los despropósitos de la sociología vulgar no yace no la figuración leninista de las clases, sino la burgués-menchevique.

¿En qué se ocupan, de hecho, los historiadores de la literatura excitados por esta manía sociológica? En buscar los irrelevantes grupos élite de la burguesía y la nobleza a los que atribuir luego las creaciones de Shakespeare o Balzac. Si les creemos a nuestros sociólogos, toda la historia del arte universal expresa la pequeña pelea por un pedazo de la presa entre los distintos tipos de parásitos. ¿Y en esto consiste el contenido principal de la lucha de clases? ¿Y dónde se hallan las contradicciones de clase básicas de cada período histórico? ¿Dónde está la lucha secular entre los arriba y los de abajo? ¿Dónde se ha metido el pueblo? Hacerse estas preguntas es en vano. En los esquemas históricos de nuestros sociólogos no hallaréis nada por el estilo. Lo más a que llega su capacidad es a hacer loas en honor de la burguesía «progresista», «joven», «en ascenso», «fortaleciéndose» y «madurando». De tal modo, se puede ver que la sociología vulgar y la no vulgar (por sus maneras) trabajan para apartar al arte del pueblo.



La poesía de Pushkin viene a ser patrimonio de los terratenientes aburguesados, la obra de Gogol surge de la pequeña nobleza, y los escritores antiguos no pueden pretender ser algo mejor.

Nosotros podemos decir que el pueblo no tuvo o prácticamente no tuvo sus propios voceros directos en el arte del pasado. Esto es verdadero hasta un cierto grado, pero no significa que el arte y la literatura se desarrollaron sin influencia de las masas de base de la humanidad. Saltykov-Shchedrín está aquí más cercano a Lenin que decenas de nuestros marxistas. Él escribe: «Además de las fuerzas activas del bien y el mal, en la sociedad también existe un consabido medio pasivo que sirve principalmente de arena para toda clase de influencia. No es posible dejar de tener en cuenta a este medio, incluso si el escritor no tiene otras pretensiones salvo las de recopilar materiales. Muy frecuentemente, de ello no se menciona una palabra, y por lo tanto pareciere como si se lo tachare, pero esta tacha es imaginaria, en realidad las representaciones de este medio pasivo nunca abandonan el pensamiento del escritor. Es justo este medio en el cual se oculta “el hombre que come quínoa”. ¿Vive o solo se oculta? Es mi opinión que aunque de preferencia se oculta, empero él todavía vive un poco».

El hombre que come quínoa es el campesino, es ese ser extraño que La Bruyere observó desde la ventana de su carruaje, ese ser incomprensible, pasivo que, con todo, en palabras de Montaigne, se diferencia del Rey solo en la hechura de los pantalones. ¿Cómo es posible pretender que la literatura se desarrolló sin la influencia del campesino, del obrero, del soldado que regresaba de los campos de la guerra imperialista? Recordad con cuanta perseverancia Lenin repudio a los sociólogos del *Veji*⁹ que se afanaban por aislar a la literatura y crítica del siglo XIX de los ánimos del campesinado en servidumbre. Conocemos del ejemplo de Tolstói que las búsquedas espirituales del gran escritor, surgido del medio nobiliario, lograron reflejar las contradicciones de vida de las masas populares. Ya los autores demócratas del siglo XVIII como Vico, Winckelman, Fergusson y Herder dieron justo testimonio de las verdaderas raíces populares del arte, de la degeneración de la creación artística en todas partes donde las personas de talento pierden contacto con la base democrática de la cultura y se transforman en componentes ideológicos de la clase dominante (según la expresión de Marx en las *Teorías de la plusvalía*). Esta convicción fue propia a todos los pensadores revolucionarios del pasado, ella inspiró a Belinski cuando escribió su carta a



Gogol. Y es este mismo pensamiento en su desarrollo ulterior el que subyace en la base de los artículos de Lenin sobre Tolstoi. «El arte pertenece al pueblo», le dijo Lenin a Clara Zetkin. «Deben echar sus raíces más profundas en las grandes masas trabajadoras. Debe ser entendido también por estas masas, y apreciado por ellas».¹⁰ Reflejo veraz de la vida y carácter popular, he aquí los dos criterios principales de la crítica leninista, las dos aristas de una y la misma totalidad.

La lucha de clases en la literatura es la lucha de las tendencias populares en contra de la ideología de la dominación y la esclavitud, en contra de la inexpresividad religiosa, la brutalidad primitiva, la villanía refinada y el empalagoso servilismo. E inscribir este punto de vista de clase a través de toda la historia mundial del arte no significa en lo absoluto clasificar las obras de arte en estantes según los distintos grupos sociales. No, significa someter a la herencia artística del pasado a un análisis genuino, concreto y valorar por sus méritos todo lo grande en ella, entendiendo tanto las contradicciones de la historia del arte como sus graves repliegues, para juzgarla con el punto de vista más consecuente, el del más claro deslinde entre las clases, con el punto de vista de lucha proletaria contemporánea.

La así llamada sociología, esa explicación desalmada que se nos ofrece con la apariencia de ser análisis de clases marxista, es mucho más cercana a los novísimos productos del pensamiento burgués moderno (por ejemplo, la «sociología del conocimiento» alemana) que al leninismo. Ella rompe incluso con las mejores tradiciones de la crítica democrática rusa, la tradición de Belinski, Chernichevski y Dobrolyubov. Existe una discrepancia determinada entre el marxismo creador, que cimienta las conquistas de la revolución de Octubre y esa tediosa escolástica aparentemente marxista que aún ensucia nuestra prensa. Se puede llamar a esto de retraso en la crítica o cualquier otra cosa, los hechos son los hechos. Hay un marxismo dogmático y un marxismo creador, vivo, multilateral, libre de todas las limitaciones profesoraes y sectarias, un marxismo impregnado de parte a parte del espíritu de la dialéctica revolucionaria. Nosotros nos paramos en el terreno de este último, es decir, en el terreno del leninismo. Pero en nuestra crítica literaria, en artículos de revistas y libros de historia de la literatura, a menudo esto queda como una simple declaración.

Debemos trabajar en ello para dominar el arte de leer y escribir en el espíritu del



leninismo.

1. En la actualidad el autor manifiesta una actitud distinta hacia los aquí nombrados. La unilateralidad de la polémica no merece aplausos, si bien esta unilateralidad forma parte del proceso de la vida. Lo que fue, fue (Nota del autor incluida en la reedición de 1986).
2. V.I. Lenin, «L. N. Tolstoi».
3. V.I. Lenin, «Tolstoi y la lucha proletaria».
4. Enciclopedia de Literatura, t. 6, Moscú, 1932.
5. V.I. Lenin, «Sobre el problema de la dialéctica».
6. Tendencia ojrancista: corriente literaria surgida en el siglo XIX. El contenido de la prosa ojrancista se dirigía a la defensa de los valores aristocráticos, el patriarcalismo y, general, de todo el modo de vida existente previo a la liberación de los campesinos de la servidumbre.
7. V.I. Lenin, «León Tolstoi, espejo de la revolución rusa».
8. V.I. Lenin, «En memoria de Herzen».
9. Veji: recopilación de artículos de la intelectualidad burguesa liberal que se editó bajo el título de «Recopilación de artículos sobre la intelectualidad rusa» en la que escriben autores como N. A. Berdiaev, S.N. Bulgakov, P. B. Struve, entre otros. Lenin caracterizó a Veji como «el jalón más importante en el camino de la ruptura total del kadetismo y del liberalismo rusos. En general, con el movimiento de liberación ruso, con todos sus objetivos fundamentales y todas sus auténticas tradiciones» (Obras completas, t. 16). En Veji se expresa la toma de posición de la burguesía liberal tras la revolución de 1905 que declara la guerra al materialismo filosófico, aboga por el restablecimiento de la concepción mística del mundo y la defensa de las instituciones hostiles al pueblo al tiempo que rechazan todo lo relacionado al movimiento democrático de masas.
10. Clara Zetkin, «Sobre Lenin. Recuerdos y encuentros».