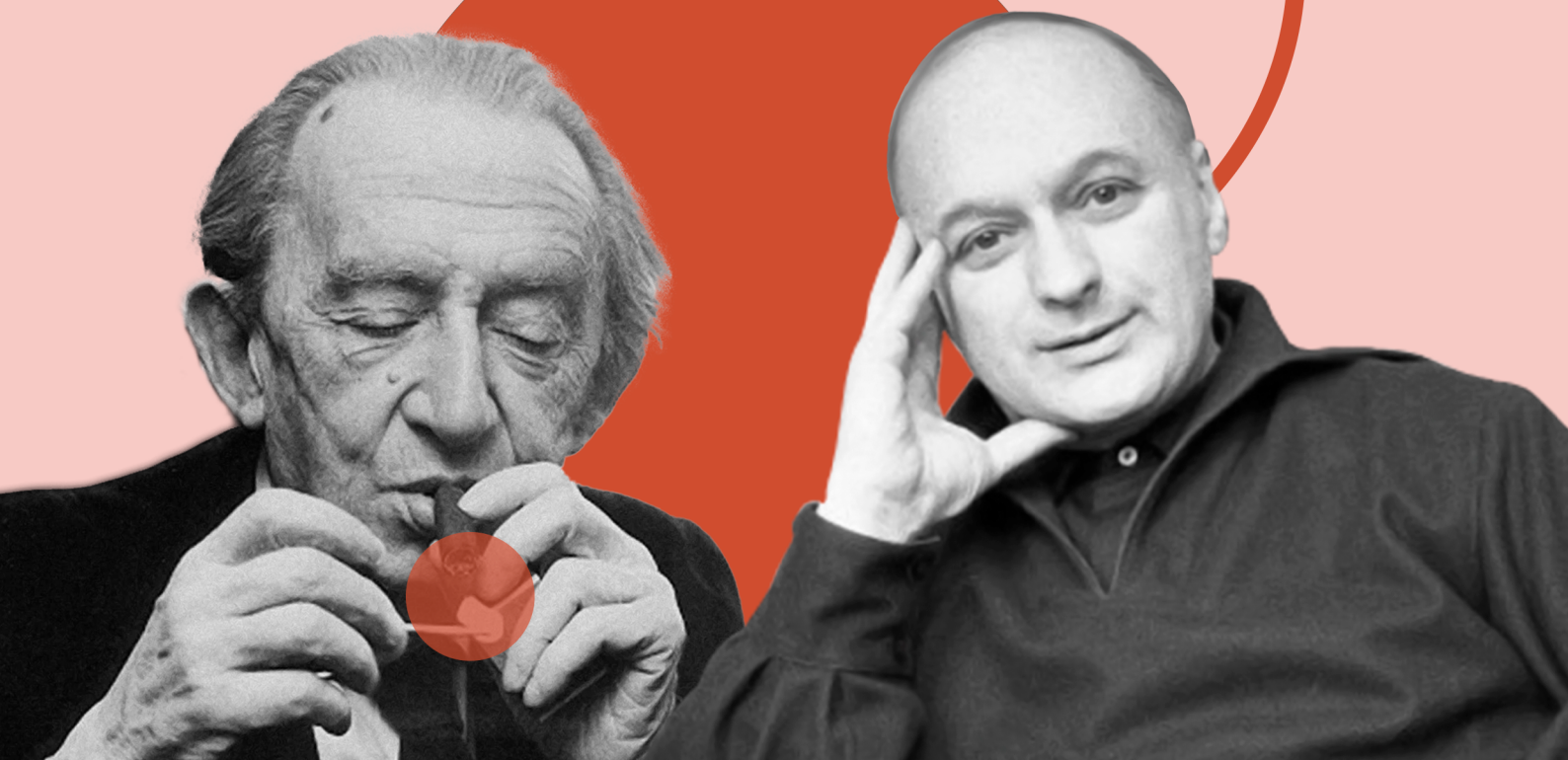




PARA LA VOZ

Entre lo bello y lo justo: marxismo y arte en Lukács y Lifschitz



Consejo Editorial:

Lu Barcenilla

Miguel Borrajo

Andrés Castañón

Nolito Ferreira

Irene Uroz

Diseño y maquetación:

Nolito Ferreira

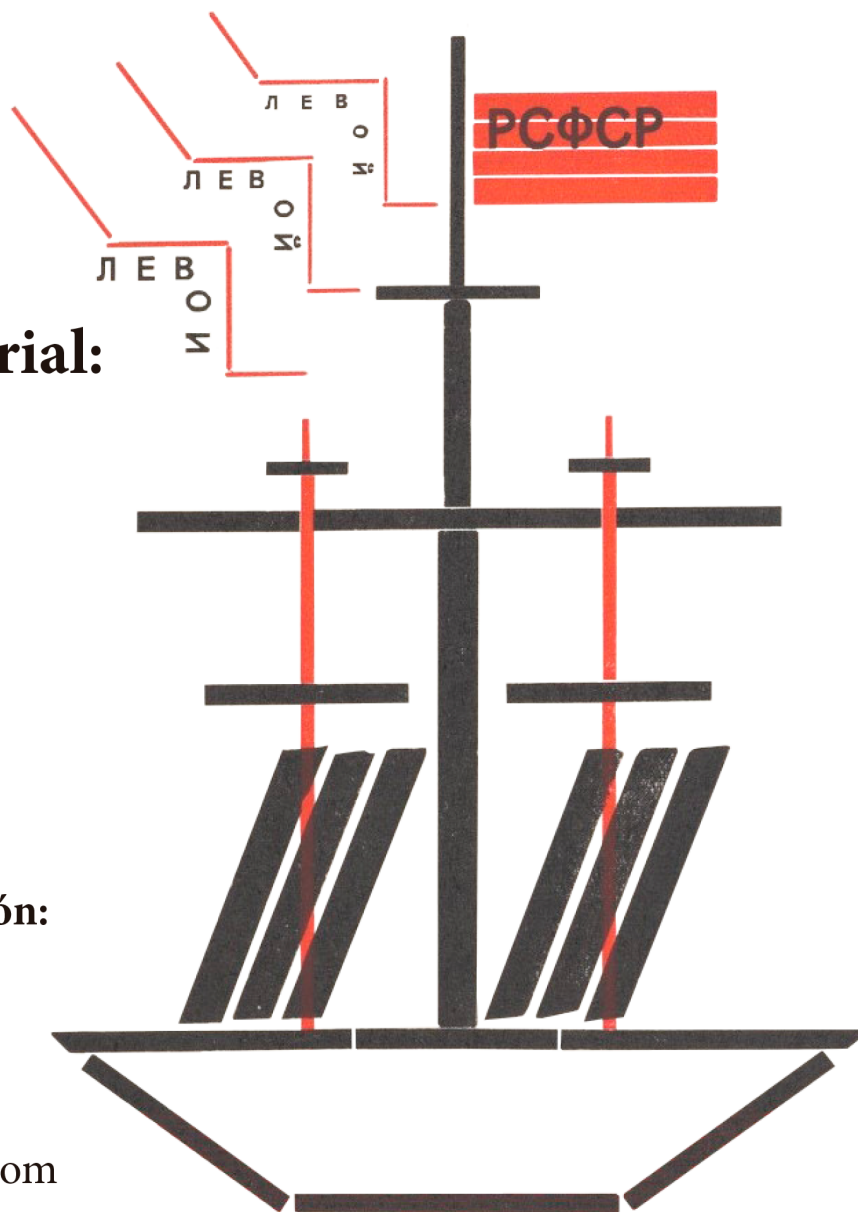
Contacto:

contacto@paralavoz.com

paralavoz.com/

Impreso en mayo de 2025

ISSN: 2983-2823



CONTENIDO

- 2 Editorial | Entre lo bello y lo justo: Marxismo y arte en Lukács y Lifschitz
Consejo Editorial
- 6 Traducción | Encuentros con Lukács (Mijaíl Lifschitz)
Traducción de Lidia C.
- 16 La dialéctica del arte en Mijaíl Lifschitz
Nolito Ferreira
- 28 Traducción | Correspondencia de Lukács y Lifschitz
Traducción de Pere dels Llorers
- 36 ¿Arte o ideología? La estética marxista frente a la sociología vulgar
Fernando Valko
- 46 Carta de Engels sobre Balzac y el realismo en literatura (1888)
Friedrich Engels
- 48 La poesía como un martillo, instrucciones de uso
Lu Barcenilla
- 54 Los jóvenes prosistas soviéticos (1948)
Iu. Lukin
- 62 Relato | Z-42: Archivo incompleto de experimentación sonora soviética
Miguel Borrajo
- 70 Entrevista a Diego Fernando Correa, traductor de Lukács
Por Irene Uroz
- 78 Un poco de mi vida y de mi trabajo (1962)
Vera Panova

ENTRE LO BELLO Y LO JUSTO: MARXISMO Y ARTE EN LUKÁCS Y LIFSCHITZ

Vivimos en una época marcada por la reorganización internacional de los bloques imperialistas, por el retroceso de los Estados Unidos y de Europa frente a sus competidores, por el estallido de conflictos armados cada vez más agudos y por una peligrosa espiral en la que todos los países se rearmen. Vivimos en una época en la que, como en 1914, la socialdemocracia moderna aprueba nuevos créditos de guerra, y la reacción gana posiciones aceleradamente ante la ausencia de un movimiento obrero independiente capaz de hacerle frente.

En un contexto como el actual, en el que la extrema derecha se apropia de poderosos medios de comunicación y difusión y pone en el centro la «batalla cultural», esparciendo discursos racistas y de odio, la lucha por la hegemonía se vuelve central. Pero en esta cuestión debemos ser precisos: si bien la «lucha cultural» juega un papel importante en la lucha por la hegemonía, esta no se conquista exclusivamente a través de aquella. Por el contrario, la hegemonía solo puede ejercerse verdaderamente desde los centros de trabajo, es decir, desde aquel lugar en el que los trabajadores podemos paralizar la producción de una rama industrial o de un país entero; aquel lugar en el que podemos boicotear el envío de armamento militar; aquel lugar que, en el momento dado, habrá de convertirse en el espacio efectivo de poder obrero.

Teniendo esto en cuenta es que podemos, entonces, valorar de forma justa el papel que el arte y la literatura tienen respecto de la «lucha cultural» en general, y el papel que esta tiene en la lucha política general de la clase obrera hacia la toma del poder. La hegemonía, como decíamos, no se construye en abstracto, sino solamente, en palabras de Lenin, como fusión efectiva del comunismo con la clase llamada a dirigir el proceso revolucionario: la clase

obrera. En ese sentido, la lucha cultural —siempre orientada en esta dirección— puede valerse de muchas herramientas, y esto ha llevado en muchas ocasiones a confusión respecto de la relación del arte con la política revolucionaria.

Decía el filósofo soviético Évald Iliénkov que Shakespeare, Goethe y Tolstói fueron aliados de Marx, Engels y Lenin en su lucha revolucionaria. Sin embargo, como bien sabemos, ninguno de esos escritores fue —ni pudo ser— comunista. Con este ejemplo se hace evidente que, aunque la agitación y propaganda pueda valerse de medios artísticos, el arte no puede reducirse a ella. Para evitar reduccionismos y entender cómo y de qué manera el arte puede ser un aliado de la lucha revolucionaria, es preciso conocer su *especificidad* como forma de producción espiritual del ser humano; es preciso comprender lo específico y diferencial de lo que Lukács llamó *reflejo estético* de la realidad.

Para abordar esta problemática, como cualquier otra relacionada con el desarrollo del marxismo y las tareas del movimiento obrero revolucionario, no es necesario empezar de cero, sino que debemos mirar hacia atrás y recuperar, de las ruinas del socialismo, el legado de aquellos que nos precedieron. A 140 años del nacimiento del revolucionario húngaro György Lukács, y 120 del nacimiento del soviético Mijaíl Lifschitz, encontramos en ellos a dos de las más grandes figuras del marxismo militante que se esforzaron (entre otras tantas cosas) por estudiar y penetrar en la esencia misma del arte, por investigar científicamente la relación estética del ser humano con el mundo. Además, sus obras no pueden comprenderse de forma plenamente independiente: tras conocerse en 1930 en el Instituto Marx-Engels de Moscú debido a su labor científica, ambos revolucionarios entablaron



una profunda amistad que duraría hasta el final de sus vidas, influyéndose mutuamente en sus investigaciones.

La obra intelectual de Lukács estuvo marcada por una constante evolución a lo largo de su vida. Dejó atrás su juventud premarxista con el ingreso al Partido Comunista de Hungría en 1918 y su participación destacada en la efímera República Soviética de Hungría, donde defendería posiciones izquierdistas. La crítica que le dedicaría Lenin en su conocido libro sobre el izquierdismo fue asumida profundamente por Lukács, que se dedicó a estudiar a fondo su obra y en 1924 elaboraría su primer trabajo marcadamente leninista, conocido como *Lenin: un estudio sobre la coherencia de su pensamiento*. Desde entonces, su desarrollo intelectual estuvo marcado por la consigna de «crítica y autocrítica».

La constante evolución de su pensamiento y la gran cantidad de temas que abordó tanto en su investigación científica como en su praxis política hacen de la obra y vida de Lukács una de las más complejas de estudiar del siglo XX. Buena parte del academicismo lukacsiano percibe a Lukács como un «heterodoxo» que tuvo que camuflarse en el «oficialismo» de los Partidos Comunistas; así, unos renuncian de su obra tardía por «dogmática», mientras que otros pretenden separarla de las evidentes influencias del «diamat» soviético. De esta manera, mientras que unos intentan excusar la toma de partido de Lukács en favor de la Unión Soviética y del movimiento comunista «oficial», otros simplemente no se lo perdonan, lanzando su obra «madura» directamente a la basura. Sin embargo, para comprender correctamente la evolución del pensamiento de Lukács y su vinculación con el movimiento comunista, es necesario en primer lugar reconocer la complejidad y riqueza del pensamiento en los países socialistas, desde la Unión Soviética a la República Democrática Alemana, rehuendo del simplismo que lo concibe como un pensamiento único y vulgar, sin debates, sin riqueza, sin profundización y sin creatividad.

La hija del dirigente comunista Béla Kun, Ágnes Kun, llegó a decir de Lukács en 1947 que era «el principal teórico del marxismo en Hungría» y que ocupaba una «posición absolutamente dominante en la vida cultural húngara» de posguerra. Si bien

se trata de una exageración, no deja de ser significativa la importancia que tuvo en distintas épocas en la vida pública y partidaria. Sin embargo, como muchos de los intelectuales de aquella época, tuvo momentos favorables y adversos para el desarrollo y difusión de su obra y de sus posiciones políticas, viéndose en otras ocasiones relegado a un segundo plano y sometido a severas críticas por parte de camaradas de su partido. Llegó a ser expulsado del partido en 1956 por su participación en el levantamiento en Hungría, donde jugaría un rol ambivalente, siendo partidario de una reforma política en su país, pero oponiéndose a la ruptura con el resto de países socialistas y votando en contra de la salida del Pacto de Varsovia. Finalmente, se reincorporaría al partido a mediados de la década del sesenta.

Por su parte, Lifschitz, veinte años más joven, dejó profundamente impresionado a Lukács con sus estudios en torno a la estética y a la teoría marxista del reflejo, lo que supuso un antes y un después en el desarrollo intelectual del filósofo húngaro. Las investigaciones de Lifschitz tuvieron una importancia fundamental en el campo de la estética, hasta el punto de que Iliénkov, en la década del setenta, dijo que «le pertenece a Lifschitz el indiscutible mérito de que hoy estos debates ya no se pueden conducir sin hablar de sus trabajos».

Firme defensor del leninismo en estética, Lifschitz se vio envuelto en luchas y polémicas a lo largo de su vida. A finales de la década de 1920 y durante la década de 1930, apoyó a la joven generación de filósofos graduados en el Instituto de Profesores Rojos (Rosental, Mitin, Sitkotski, Kedrov, Yudin, etc.) en su lucha contra el deborinismo, y desde la revista *Literaturni Kritik*, dirigida fundamentalmente por él y por Lukács, arremetería contra la sociología vulgar y el modernismo. Estos debates, lejos de ser discusiones académicas y etéreas, tenían su fundamento en la teoría marxista del reflejo y serían el precedente de las luchas filosóficas de la década del sesenta y del setenta que se dieron en el seno de la filosofía soviética en torno a la lógica dialéctica, en las que Rosental e Iliénkov jugarían un papel importante.

Este número de *Para la voz*, aunque pone en el centro el estudio de la obra y vida de Lukács y

Lifschitz, no quiere quedarse en un plano meramente teórico de la cuestión. Muchos artistas y escritores a lo largo del siglo pasado se esforzaron por seguir la misma senda que los clásicos, por explorar los distintos aspectos de la realidad a través de la verdad artística. A todos ellos también queremos ponerlos en relieve y reconocerles el mérito de haber comprendido su momento histórico, independientemente de la forma en que cada uno intentó realizar el ideal artístico. Es cierto que en esta puesta en práctica muchos se quedaron en el formalismo y en el naturalismo (naturalismo de época, en opinión de Lukács), es decir, que no lograron expresar el contenido humanista y social del gran arte, sino que se quedaron en un reflejo formal y carente de vitalidad. Pero a diferencia de lo que se suele decir al respecto del arte en la URSS y del realismo socialista, hubo también mucha producción artística prolifera y que penetraba astutamente, de distintas formas y con diferentes estilos, en la «forma y medida» de las cosas, en el descubrimiento de su belleza. De ellos también es preciso aprender. Por eso, aunque sin vocación exhaustiva, incorporamos en este número varios artículos y textos de y sobre escritores que pusieron en práctica los principios del realismo en la literatura.

Abrimos el número con la traducción del ruso de «Encuentros con Lukács». En este texto, Mijaíl Lifschitz rememora su encuentro con Lukács en 1930 y reflexiona sobre su larga amistad y la evolución intelectual de su amigo húngaro.

Seguimos con el artículo «La dialéctica del arte en Mijaíl Lifschitz», donde se repasan los planteamientos teóricos del autor en torno a la belleza, el florecimiento y declive en la historia del arte, y el realismo socialista.

Publicamos también la inédita traducción del ruso de cuatro cartas de la correspondencia entre Lukács y Lifschitz. Las dos primeras cartas, de la década del cuarenta, nos permite comprender la situación en la que se encontraban ambos y el papel militante de Lukács en la reconfiguración de la Hungría de posguerra, mientras que las otras dos cartas, de la década del sesenta, rememoran sus tiempos de juventud e intercambian opiniones sobre sus obras de madurez.

El artículo «¿Arte o ideología? La estética marxista frente a la sociología vulgar», realiza un análisis sobre la especificidad del arte y la concepción marxista del partidismo, en oposición a las posturas mecanicistas de la sociología vulgar.

En la «Carta de Engels a Margaret Harkness sobre Balzac y el realismo en la literatura», el viejo Engels reflexiona sobre el realismo y el partidismo en literatura, sintetizando genialmente algunos de los fundamentos estéticos del marxismo.

Seguimos con «La poesía como un martillo, instrucciones de uso», donde se repasan algunos aspectos fundamentales de la obra del poeta vasco Gabriel Aresti, fallecido ahora hace 50 años, y se expone, en forma de breve diccionario poético, algunas de las palabras, expresiones y metáforas de mayor relevancia en su obra.

El artículo «Los jóvenes prosistas soviéticos», publicado en la revista *Literatura soviética* en 1948, repasa, con un lenguaje propio de la época, el panorama literario de la URSS de posguerra y reflexiona sobre los fundamentos de la literatura soviética.

En el relato «Z-42: Archivo incompleto de experimentación sonora soviética», la realidad histórica y la ficción se entrelazan, siguiendo las pistas de los experimentos musicales electrónicos que se dieron durante las décadas de 1920 y 1930 en la Unión Soviética.

En la «Entrevista a Diego Fernando Correa, traductor de Lukács», conversamos sobre una de sus obras más importantes, la *Ontología del ser social*, que está siendo traducida por vez primera al español, y repasamos algunas de las cuestiones fundamentales del pensamiento de Lukács.

Cerramos este número con el relato autobiográfico «Un poco de mi vida y de mi trabajo», de Vera Panova, exitosa escritora soviética de quien se cumplen 120 años de su natalicio. Realiza unos breves apuntes autobiográficos y reflexiona, desde la perspectiva de una escritora, sobre los fundamentos de una buena literatura.

Por último, editamos junto a este número el cuento *Volodia*, de la misma Vera Panova, en formato de pequeño libro. Este cuento, que Panova menciona en su artículo autobiográfico, es un vivo ejemplo del realismo socialista en la literatura soviética, dando profundidad y vida propia a los personajes e indagando y explorando las contradicciones y problemas humanos que surgen en el devenir de su historia.

Esperamos que este número de PARA LA VOZ sirva para familiarizarse con los planteamientos estéticos de dos grandes pensadores del marxismo como fueron Mijaíl Lifschitz y György Lukács. Con sus luces y sus sombras, con sus aciertos y sus errores, ambos fueron figuras clave en el desarrollo de la comprensión marxista del arte, y por ello es fundamental, hoy en día, volver a sus obras y estudiarlas críticamente, tomarlas como base para una comprensión precisa y correcta de los problemas estéticos que se presentan en nuestros días. Esperamos también que este número sirva para familiarizarse con la producción artística socialista de nuestro pasado, y reflexionar así en torno al papel que el arte debe tomar en la actualidad como aliado del movimiento real que pretende anular y superar el estado de cosas actual.

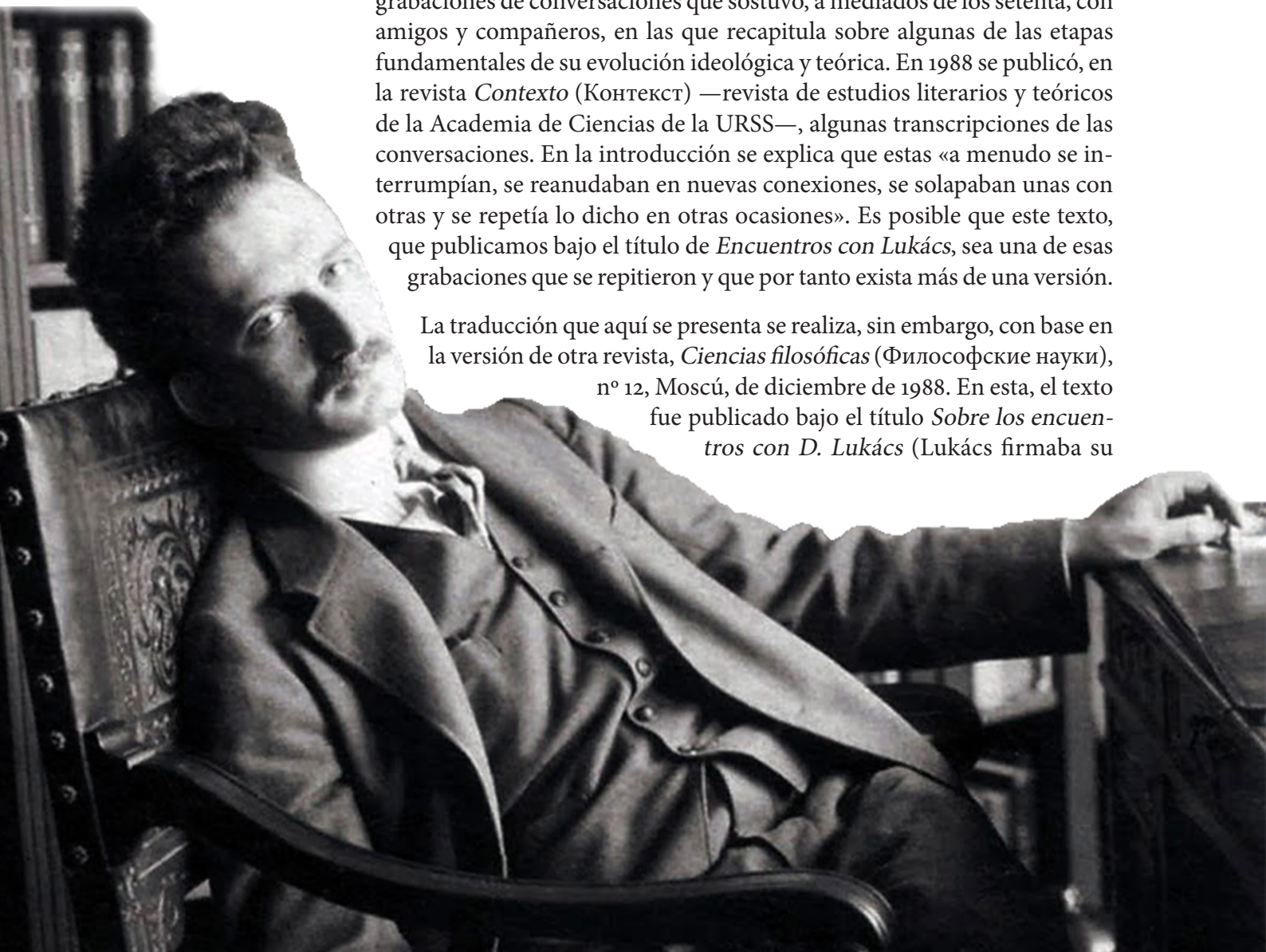
ENCUENTROS CON LUKÁCS

TRADUCCIÓN DE LIDIA C.

El texto que se presenta a continuación son unas memorias de Mijaíl Lifschitz sobre su amistad con Lukács, tras la muerte de este último en 1971. Ambos teóricos, que se conocieron debido a su trabajo en el Instituto Marx-Engels de Moscú en 1930, mantuvieron una larga y profunda amistad a lo largo de sus vidas.

En sus últimos años de vida, Lifschitz se propuso elaborar una introducción detallada a sus *Obras Completas*, que se editaron en la década del ochenta, pero su muerte en 1983 le impidió llevar a cabo esa labor. Sin embargo, en su archivo se encontraron manuscritos y cintas de audio con grabaciones de conversaciones que sostuvo, a mediados de los setenta, con amigos y compañeros, en las que recapitula sobre algunas de las etapas fundamentales de su evolución ideológica y teórica. En 1988 se publicó, en la revista *Contexto* (Контекст) —revista de estudios literarios y teóricos de la Academia de Ciencias de la URSS—, algunas transcripciones de las conversaciones. En la introducción se explica que estas «a menudo se interrumpían, se reanudaban en nuevas conexiones, se solapaban unas con otras y se repetía lo dicho en otras ocasiones». Es posible que este texto, que publicamos bajo el título de *Encuentros con Lukács*, sea una de esas grabaciones que se repitieron y que por tanto exista más de una versión.

La traducción que aquí se presenta se realiza, sin embargo, con base en la versión de otra revista, *Ciencias filosóficas* (Философские науки), nº 12, Moscú, de diciembre de 1988. En esta, el texto fue publicado bajo el título *Sobre los encuentros con D. Lukács* (Lukács firmaba su



correspondencia con el apodo de Diuri, sobrenombre con el que algunas personas, como su mujer, se referían a él). A diferencia de la versión publicada en *Contexto*, que estaba acompañada de la transcripción de otras de las grabaciones de Lifschitz, el texto que traducimos se publicó como artículo independiente, y se trata de una versión considerablemente más larga, más elaborada y con una mayor calidad estilística.

* * *

En 1930, en el Instituto Marx-Engels, me encargaron la organización de un nuevo gabinete científico: el gabinete de filosofía de la historia. Me asignaron una gran sala abovedada en el piso inferior de la antigua casa señorial donde se encontraba el Instituto. Yo estaba ocupado en mis asuntos, rodeado de libros, cuando un buen día se abrió la puerta del despacho y entró el director del instituto, Riazánov, acompañado de un hombre de baja estatura, evidentemente extranjero, a juzgar por sus pantalones y polainas que no resultaban familiares a nuestros ojos. Riazánov nos presentó con su voz grave: «Este es el camarada Lukács, trabajará con usted en el departamento de filosofía de la historia».

La aparición del nuevo empleado no me sorprendió. El Instituto era entonces un lugar donde mandaban a los trabajadores de la Comintern que, por diversas razones, no eran deseados en sus partidos. Lukács había llegado al Instituto tras el fracaso de sus «Tesis de Blum» en 1929 y tuvo que dejar su actividad política directa, sustituyéndola por trabajo científico.

El mismo primer día que nos conocimos, empezamos a hablar, al principio prudentemente, luego cada vez más apasionadamente, y antes de que nos diéramos cuenta, ya había pasado el día entero. Pronto nos dimos cuenta de que en muchos aspectos éramos similares o nos complementábamos, y enseguida sentimos una gran simpatía mutua. Empezó el periodo de nuestras «conversaciones moscovitas», que duró toda una década. ¡De qué no hablamos él y yo! No voy a enumerar los temas de nuestras conversaciones. En ellas no solo se hablaba de filosofía, sino también de problemas

relacionados con la historia lejana y cercana, y de otras cuestiones sociales y políticas. Es una lástima que estos diálogos quedaran sin grabar. Ambos lo lamentábamos y los recordábamos con melancolía por el paso del tiempo. Más tarde, Lukács me contó que pasó los mejores días de su vida en el sótano abovedado de Riazánov.

Para entonces él ya se había liberado en gran medida de los vestigios de su posición intermedia en el camino hacia el marxismo. Su evolución fue orgánica, preparada por su experiencia previa (su trabajo en la Comintern, su participación en la Comuna húngara y, aún antes, su posición internacionalista durante la Primera Guerra Mundial). De alguna manera, puede decirse de mí que en cierto modo le introduje a la teoría del reflejo de Lenin. En aquellos años se publicaron por primera vez los *Cuadernos filosóficos* de Lenin y sus notas sobre las obras de Hegel, lo que permitió comprender más profundamente la conexión entre la tradición filosófica clásica y el leninismo. El concepto de reflejo en el sentido leninista, la conexión de esta teoría dialéctica del conocimiento con la política y la experiencia del bolchevismo, todo esto era un tema recurrente en nuestras conversaciones.

Fui testigo de cuán profundamente Lukács asimiló la dialéctica de la verdad relativa y absoluta aplicada a la literatura y al arte, y así fertilizó su creación científica. En 1930, cuando nos visitó por primera vez, ya se apreció un cambio en su forma de pensar. Pero tras su regreso de un viaje a Alemania en 1933, donde rompió definitivamente con la Escuela de Frankfurt y reevaluó críticamente sus anteriores posiciones filosóficas, fue cuando se convirtió en el Lukács «moscovita» que conocemos...

A menudo me preguntan cuál era, en mi opinión, el así llamado «pathos» de la personalidad de György Lukács. Cuando pienso en ello, estoy convencido de que la carga histórica inicial, la «experiencia primaria» de su creación espiritual fue la oposición a la vieja, gorda y obesa Europa, que a principios de siglo vivía su *belle époque*, el disgusto ante el oportunismo y el parlamentarismo de la socialdemocracia. El estado de ánimo de Lukács antes de la Primera Guerra Mundial, como recuerdo bien de sus propios relatos de juventud y como es fácil reconstruir a partir de sus primeras obras, se expresaba en una revuelta literaria y estética (con un toque de romanticismo) contra la civilización burguesa, que incluía, como ya he dicho, un rechazo de la ortodoxia dogmática de la Segunda Internacional, que dio lugar a diversas formas anarco-decadentes de resistencia y protesta.

Se podría decir que también en Lukács esta oposición literaria-estética a la forma de vida dominante (familiar para él, pues él mismo procedía de un entorno burgués) tenía el tono moderado y noble del vanguardismo de aquellos tiempos. Pero la crítica a la cultura burguesa se transformó en él en una ideología comunista convencida y devota. La transición comenzó ya en la época de la Primera Guerra Mundial, cuando adoptó una posición internacionalista, rompiendo con el círculo de Max Weber. Su comunismo convencido y comprometido —destaco esta fórmula— tenía un tono de cierta abnegación, lo que en lenguaje goethiano se llama *Entsagung* [renuncia].

Este último rasgo permaneció en Lukács *mutatis mutandis* para siempre. Se nota especialmente en la evolución de su estilo: del refinado ensayismo de la preguerra a una especie de «gnosis» revolucionaria de los tiempos de su «enfermedad infantil del izquierdismo» y de su primera obra filosófica *Historia y conciencia de clase*, y luego a la abnegación estilística, una especie de abnegación que se expresó en su posterior manera de dictar sus obras y, como me expresó más de una vez, en una cierta indiferencia por cómo se dijeran las cosas, siempre y cuando se dijeran. Veo en ello la abnegación de una naturaleza fina, noble y educada, que rechaza con coherencia e incluso con entusiasmo su propia finura, igual que ocurrió con Lev Tolstói



cuando renunció a sus obras artísticas, pero, por supuesto, de un modo distinto. Recuerdo con qué sentimiento ambivalente me hablaba Lukács de su residencia de Heidelberg, llena de valiosos libros y obras de arte. Toda esta vida exquisita, perfecta y espiritualmente sutil, la abandonó sin pensárselo dos veces, lo entregó todo al Partido Comunista, convirtiéndose en un simple soldado de la revolución.

Lukács abandonó consecuente y completamente todas las posibilidades anteriores, aunque, a diferencia de muchos otros, incluyendo muchos de los que le persiguieron, tenía algo que sacrificar y que perder. En su persona, me parece, la intelectualidad europea de izquierdas de principios de siglo, de la época de Simmel y su círculo, hizo lo más grande que podía haber hecho. Rompió con el horizonte moral y políticamente limitado que convirtió, por ejemplo, a Bloch en Bloch, a Popper en Popper y a Heidegger en Heidegger. No habría sido difícil para Lukács adoptar una determinada posición intelectual y ceñirse a ella en diferentes aspectos, variándola de diferentes maneras a lo largo de su vida (del mismo modo que los artistas modernistas, habiendo descubierto una determinada manera, la repiten constantemente de diferentes modos). Podría haberlo hecho sin dificultad, pero prefirió romper con su ambiente e incorporarse al nuevo mundo, primero como neófito iconoclasta, luego como pensador que alcanzó el nivel de comprensión del leninismo.

No sé si esta comparación es adecuada, pero a mis ojos mi difunto amigo era, por así decirlo, un romano culto que se unió al movimiento de los pueblos, sabiendo de antemano que tendría que decir más de una vez, como un héroe histórico de otra época: «¡Santa simplicidad!». Sabía lo que era ser un profesor burgués, él era en efecto un profesor burgués, pero por razones morales puramente internas prefirió cualquier tipo de prueba a este lado del umbral histórico antes que la perspectiva de volver a ser un profesor burgués o algo por el estilo.

Recordando todo su querido aspecto personal, me permitiré decir que los habituales reproches contra el marxismo de que carece de profundidad metafísica, como he leído a veces (por ejemplo, en la revista francesa *Esprit*), o de cierta conciencia moral interna en el espíritu del cristianismo originario, son cuando menos ingenuos (esta es la expresión más educada para definir este tipo de crítica al marxismo). Si realmente quieren a los cristianos originales del siglo XX, búsqúenlos entre la gente del credo marxista. Conozco a bastantes de ellos y podría contar algo sobre sus vidas, de las pruebas que soportaron y el estoicismo que conservaron hasta el final.

Lukács es también a este respecto un brillante ejemplo de firmeza, de la más profunda y «metafísica» —si os gusta esta expresión— firmeza en la lucha contra el mal, externo e interno, porque para él era infinitamente fácil elegir otro camino, y le era sumamente posible, como era sabido, sintiéndose ofendido, de dar la espalda al ascenso histórico de las masas. En nuestra conversación moscovita descubrió con alegría que su pertenencia a la cultura europea artísticamente más desarrollada no era un obstáculo, algo superfluo para el movimiento histórico al que se había unido.

En cuanto a mí, a mis camaradas y a todo nuestro círculo moscovita de los años 30, se podría decir que nos movíamos hacia un nivel superior de vida espiritual a partir del movimiento de masas de nuestra época, aunque nosotros también (salvo algunas excepciones) perteneciéramos a la intelectualidad. Lukács, por su parte, en Moscú había renegado de su propia renuncia. Fue una renuncia a su inicial *Entsagung* en el espíritu del «gnosticismo» marxista de la época de su *Historia y conciencia de clase*.

Para llegar a este nivel, Lukács tuvo que pasar por la experiencia de la revolución húngara, a través del trabajo comunista de los años veinte, y llegó a Moscú como a su Meca. Aquí hizo la transición dialéctica definitiva a su verdadera forma; se

encontró a sí mismo. De ahí, por cierto, la posición limitada de la escuela diltheyana es clara (que, de hecho, se repite de manera diferente en el freudismo, en el neofreudismo y en diversas versiones del estructuralismo), a saber, la noción limitada de que algo que configura el potencial espiritual de la personalidad se desarrolla automáticamente a partir de un comienzo espontáneo y activo que irrumpe principalmente en los años jóvenes desde su interior. Sin embargo, entre *Urerlebnis* y *Bildungserlebnis* [vivencia primaria y vivencia en proceso de formación] existe una relación dialéctica de gran alcance. Y si bien es cierto que para el hombre —como bien comprendieron los materialistas del siglo XVIII— las impresiones de los primeros años de la vida son de gran importancia, entonces, por otro lado, las impresiones adquiridas como resultado del desarrollo, aquellas que no vienen de abajo sino de arriba, no de dentro sino de fuera, se instalan a su vez en nuestra naturaleza de manera inversa, pasan a ser algo original y, por así decirlo, el fin se convierte en el principio. Hegel lo entendió quizás mejor que los actuales representantes de los diversos tipos de psicoanálisis. *Bildungserlebnis* puede convertirse en *Urerlebnis*. El fenómeno que se ha producido como resultado

del desarrollo se vuelve retrospectivamente para el hombre algo absolutamente primario, se convierte en la base del conjunto de su vida creativa.

Si se toma lo que Lukács escribió antes de 1930 y lo comparamos con lo que escribió en los años 30 y lo que después entró en la circulación del pensamiento marxista en Occidente, entonces todo investigador concienzudo dirá que el desarrollo anterior, que no carecía de interés, era todavía solo una prehistoria para Lukács. Y hablando de la revolución moscovita en la concepción del mundo, en este sentido tenía toda la razón. Efectivamente, Moscú y el movimiento de mentes moscovitas de los años 30 provocaron un cambio revolucionario radical en su actividad espiritual. Hay una clara línea que separa al Lukács de los años 20 del nuevo Lukács, que, en mi opinión, es el único y definitivo.

Con esto, desde luego, no quiero ensombrecer lo que hizo en los años 20, porque tanto sus artículos políticos como diversos estudios, como el trabajo sobre Moses Hess, y el propio libro *Historia y conciencia de clase* (con todas sus limitaciones, que se hicieron ya evidentes para él en 1930) son todavía etapas en el desarrollo de una mente fuerte. No



obstante, sigue siendo cierto que para Lukács el traslado a Moscú supuso un giro radical en toda su obra espiritual...

Cuando le conocí por primera vez en 1930, su emigración no era todavía una huida del fascismo, sino una estancia temporal en Moscú por instrucciones de las autoridades del Partido a las que estaba subordinado y que consideraron necesario que trabajara durante algún tiempo en el Instituto Marx-Engels. Luego, un año más tarde, viajó a Alemania, donde, como es sabido, en el periodo que precedió a la toma del poder por Hitler desarrolló una gran labor social y política, participando activamente en las actividades del Partido Comunista de Alemania y en la Unión de Escritores Proletarios de Berlín. En esos momentos difíciles hizo mucho por ganar a la intelectualidad para el bando del comunismo. Pero por lo que veo en las cartas que me escribía desde Berlín, y por lo que recuerdo solo de una impresión general, cuando se fue a Berlín a trabajar había dejado Moscú solo por un tiempo. Se sentía más perteneciente al oasis marxista moscovita que a cualquier otro posible punto de empleo de sus fuerzas espirituales. Por eso, cuando las terribles circunstancias de 1933 le obligaron a abandonar Alemania, no dirigió sus pasos, digamos, hacia Estados Unidos, como hicieron hombres como Adorno o incluso Brecht, Eisler y otros, ni hizo de Suiza o México su refugio, sino que regresó a su nueva patria, que era para él Rusia. Fue en este momento histórico que nuestros caminos se encontraron.

En 1930, yo tenía 25 años y Lukács, creo, 46. En mi opinión, esos también son años muy jóvenes. Pero seguía siendo una gran diferencia. Y si me encontraba preparado para mantener conversaciones serias con él sobre temas muy diferentes, tanto políticos como filosóficos, parece que ello no se debía a cualidades personales, sino a la posición que yo poseía por el mero hecho de haber nacido en Rusia. Eran ventajas que me había dado el destino. A mis 25 años, por ley de la época revolucionaria, ya tenía cierta experiencia espiritual y práctica a mis espaldas. Hacia 1930 mi experiencia y mis conocimientos del marxismo habían madurado hasta tal punto que la versión del marxismo de Plejánov no me parecía aceptable o, al menos, definitiva, y me parecía estar ya a un nivel de comprensión de la dialéctica marxista que me permitía asimilar el contenido de los *Cuadernos filosóficos* de Lenin...

Si se me permite expresarme así, «contagié» a Lukács el interés por la estética de Marx y Engels. Su primer trabajo sobre este tema —un artículo sobre la correspondencia entre Marx y Engels con Lassalle a propósito de su tragedia *Franz von Sickingen*— es una excelente obra marxista, una de las mejores de Lukács. En ella se aborda por primera vez, aunque requiriera un mayor desarrollo, el problema de la postura de Marx y Engels ante Shakespeare sobre la base de su concepción socio-histórica del mundo y del análisis de la experiencia revolucionaria de Alemania. Es muy significativo que el análisis de Lukács vinculara los problemas de la estética marxista con la comprensión leninista del contenido y las fuerzas motrices de la revolución democrático-burguesa, en contraposición a su comprensión por el menchevismo, el trotskismo y otras corrientes semejantes. Este artículo fue entonces un modelo de partidismo comunista en la literatura. Su concepción derivaba estrictamente del leninismo, pero su aplicación a la estética es mérito de Lukács. Pronto, en 1934, tuve que defender el artículo de Lukács contra la acusación de que era «trotskista», y

Bazar de libros en el mercado de Cherepovets, fotografía de Peskov, 1930.

Paseo matutino por el río Moscú, fotografía de Arkady Shalkhet, 1925.

Reunión de la Comisión Cultural de la fábrica (de nombre) I. V. Stalin.

Mercado del libro en Sovetsky Prospekt, fotografía de Peskov, 1930.

logré rebatir estos ataques, demostrando que el mérito de esta obra era precisamente su implicación con el leninismo.

El entorno moscovita en el que se encontró Lukács desempeñó un papel importante en su desarrollo. Pero, por supuesto, no solo se benefició de los cambios que se estaban produciendo en la vida espiritual de la Unión Soviética, sino que también aportó a esta lo que podían proporcionarle su amplia educación, su profundo conocimiento de la historia cultural, su experiencia revolucionaria y la gran madurez teórica que había alcanzado.

Entre las mejores obras de Lukács yo incluyo sus estudios sobre las formas de género, la propia «estructura» del arte como espejo de la vida histórico-social. Tales son sus artículos sobre la novela histórica, que desarrollan la teoría hegeliana de la novela como epopeya de la época burguesa. En nuestro país, ya Belinski había utilizado la idea hegeliana en su inacabada obra de análisis de los géneros y tipos de arte. Siguiendo a Hegel, consideraba la novela como un reflejo de la sociedad, en la que el protagonista es una persona particular, del mismo modo que la épica heroica era un reflejo del estado universal del mundo de aquellos tiempos en que los protagonistas eran los pueblos y los héroes encarnaban sus aspiraciones. Así pues, en Rusia ya existía una tradición de transición del sistema abstracto, escolar y formal de los géneros al histórico, social-histórico. Belinski fue el profeta de esta dirección. Los críticos de Lukács (entre ellos Pereverzev) le acusaron de «regresar a Belinski». A sus ojos era algo tan anticuado, tan atrasado, que parecía refutarse a sí mismo.

Monumento a Pushkin, fotografía de Mijaíl Prejner, 1932.



Ciertamente, había un cierto retorno aquí al punto de vista de Hegel y Belinski, con la diferencia de que detrás de sus brillantes conjeturas, según las cuales la novela como forma literaria estaba asociada al advenimiento de la era de la civilización, Lukács ve ya la inevitabilidad del desarrollo de las relaciones burguesas, el contenido económico de este desarrollo, la lógica de la sociedad burguesa, acechando en las profundidades de toda la civilización de clases y plenamente desarrollada en la era capitalista. En Lukács, la visión histórica de Hegel y Belinski adopta una forma científica más real y claramente definida. Demostró que si la forma de la novela surge históricamente, de ello no se deduce que como forma no pueda servir de base para muchas transformaciones en la historia ulterior de la humanidad y que no llegue a formar parte, como pensaban sus críticos, de los conceptos formales de la estética.

El punto de vista presentado en la obra de Lukács es relevante no solo para la novela, sino también para otras categorías formales. Estas categorías formales de género son aceptadas en la escuela de la sabiduría estética como completamente ahistóricas. La historia se encarga de llenar estas formas con algún material; se endurece como plomo fundido en estas formas y se produce la tragedia de Sófocles, Shakespeare o Racine. De hecho, la propia matriz también pertenece a la historia, es desarrollada por ella, refleja algunos aspectos formales más generales de ciertos períodos históricos...

Recuerdo muy bien que los artículos de Lukács en nuestras publicaciones periódicas eran muy influyentes y los leían con interés los jóvenes de los centros de enseñanza superior. En general, cada trabajo de este tipo era acogido con entusiasmo, generaba una chispa de simpatía y era fructífero. Recuerdo que Lukács en sus obras hacía hincapié, por así decirlo, en una perspectiva histórica procesada, es decir, no en la visión habitual de que la historia la hacen los contemporáneos, sino en otra visión más profunda y correcta de que la historia es la prehistoria de la contemporaneidad; la contemporaneidad, por tanto, encuentra sus auspicios en la historia. Esto es sin duda cierto y profundo.

En las obras escritas en la Unión Soviética, Lukács como pensador-filósofo y esteta cambió perceptiblemente, yo diría que hasta cierto punto se «rusificó», se hizo más lacónico, más claro, concreto, captó con mucho acierto las situaciones de las que surgen determinadas conclusiones teóricas. Se liberó de la capa de las tradiciones *gelehrtianas* [elitistas] de la literatura científica y

«El entorno moscovita en el que se encontró Lukács desempeñó un papel importante en su desarrollo. Pero, por supuesto, no solo se benefició de los cambios que se estaban produciendo en la vida espiritual de la Unión Soviética, sino que también aportó a esto lo que podían proporcionarle su amplia educación, su profundo conocimiento de la historia cultural, su experiencia revolucionaria y la gran madurez teórica que había alcanzado».

filosófica alemana, y sus artículos adquirieron rasgos de periodismo revolucionario. Como escritor destacó por su notable productividad. En todas las circunstancias continuó con su mesurado modo de vida, sin romper el ritmo constante establecido de sus ocupaciones. Trabajaba muy duro y llevaba, repito, una vida mesurada, que solo se veía obstaculizada por los asuntos de la emigración. Es sabido que en la emigración siempre hay muchas cosas innecesarias. Lukács participó tanto en la emigración alemana como en la húngara. A veces bromeaba diciendo que tenía dos disputas al cuello: «*die deutsche und die ungarische*» [la alemana y la húngara]. Y aunque estos asuntos absorbían en parte su tiempo, con el alma estaba por completo entregado a nuestra vida social y literaria.

El destino del amplio estudio sobre el joven Hegel, que estaba escribiendo en Moscú, no fue del todo exitoso en aquella época. Este libro no vio la luz hasta después de la guerra. La publicación a finales de los años treinta de una obra tan compleja y fundamental era improbable. El libro era puramente filosófico, de naturaleza histórico-filosófica, y requería una difícil comprensión del razonamiento casi teológico del joven Hegel. Obviamente, en las condiciones de aquellos años el libro de Lukács no podía publicarse, y, según recuerdo, él mismo no tenía entonces ningún deseo activo de publicarlo. Además, cuando lo terminó, pronto estalló la guerra, y lo máximo que Lukács pudo sacar de su libro fue que en 1943 le concedieron el título de Doctor en Filosofía en el Instituto de Filosofía por este libro.

Pero todo esto ocurrió posteriormente. En la primera mitad de la década de 1930, Lukács ganó fama con sus colaboraciones en revistas. La entonces *Crítica Literaria* publicó un excelente artículo de Lukács sobre «La grandeza y caída del expresionismo». Sus ideas sobre los movimientos espirituales en el extranjero —revolución, contrarrevolución,

liberalismo, fascismo— procedían de la experiencia vivida, no de los libros. Lukács había podido observar el expresionismo directamente, para él estaba encarnado en ciertas personas, y su conexión con las luchas filosóficas de los movimientos de izquierda en Occidente era clara. Su crítica no era, pues, una crítica desde el exterior, un golpe burdo de un sectario inconsciente del sufrimiento que a veces conduce al engaño. Era una crítica inmanente, interna, que procedía del hecho de que ciertos matices del pensamiento y la creación de los movimientos modernistas, incluido el expresionismo, solo pueden entenderse y justificarse como fenómenos de la época hasta cierto límite, y más allá de ese punto se convierten de error histórico, en error personal e incluso en culpa, contra la que naturalmente debe dirigirse una polémica justa y apasionada.

En el artículo de Lukács había algunas expresiones muy agudas sobre la naturaleza social de la evolución de la ideología burguesa, exteriormente muy progresista, vanguardista, pero en esencia retrógrada y regresiva. El movimiento antidemocrático contrarrevolucionario, que inicialmente se desarrolló en un marco liberal, se transformó en el curso de los acontecimientos en un movimiento activamente contrarrevolucionario y fascista. A menudo intercambiábamos opiniones con Lukács sobre este tema, era una idea muy importante para nosotros.

Sigo opinando que el fascismo no puede considerarse en modo alguno un mero retorno a una reacción del viejo tipo, que esta reacción es negra, negrísima, pero con un envoltorio rojo, es decir, con una enorme dosis de demagogia social y, lo que es más importante, una cierta «innovación» que vincula al fascismo con todas las corrientes modernistas, toda la decadencia de tipo nietzscheano, el irracionalismo y la mitificación del siglo XX...

Opositor del nazismo (de Retrato de América), Diego Rivera, 1933.



LA DIALÉCTICA DEL ARTE EN MIJAÍL LIFSCHITZ

NOLITO FERREIRA

1. INTRODUCCIÓN

En 1927 un joven Lifschitz defendió, en el Vjutomás, 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». 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». 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». 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 aparental) 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.

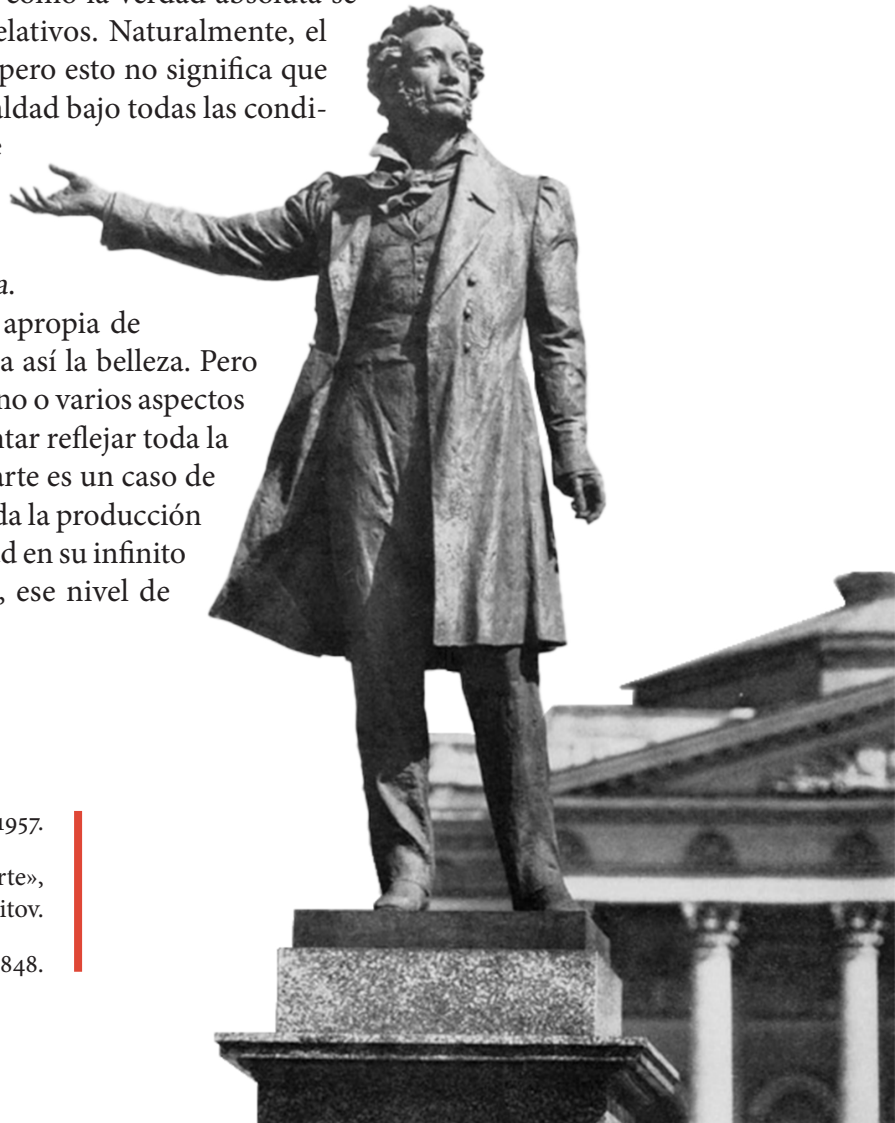
Es decir, no hay ni puede haber una obra de arte que contenga en sí la *belleza absoluta*.

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.

Monumento a Pushkin, M. Anikushin, 1957.

Libro de Lifschitz «Marx y Engels acerca del arte», 1933. Diseño de sobrecubierta de Borís Titov.

Barricada en la calle Soufflot, Horace Vernet, 1848.



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», 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.

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».

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», 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», 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». 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».

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», es decir, cuando la burguesía deja de ser una clase ascendente, revolucionaria, y se transforma en clase dominante, reaccionaria.

Los presos, José María López Mezquita, 1901.

Obreros franceses, Ben Shahn, 1942.

¡Y aún dicen que el pescado es caro!, Joaquín Sorolla, 1894.

La libertad guiando al pueblo, Eugène Delacroix, 1830.

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». 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.*»

Por otra parte, este desarrollo de las fuerzas productivas, que lleva aparejado una transformación en las formas de organización social, dio pie a un



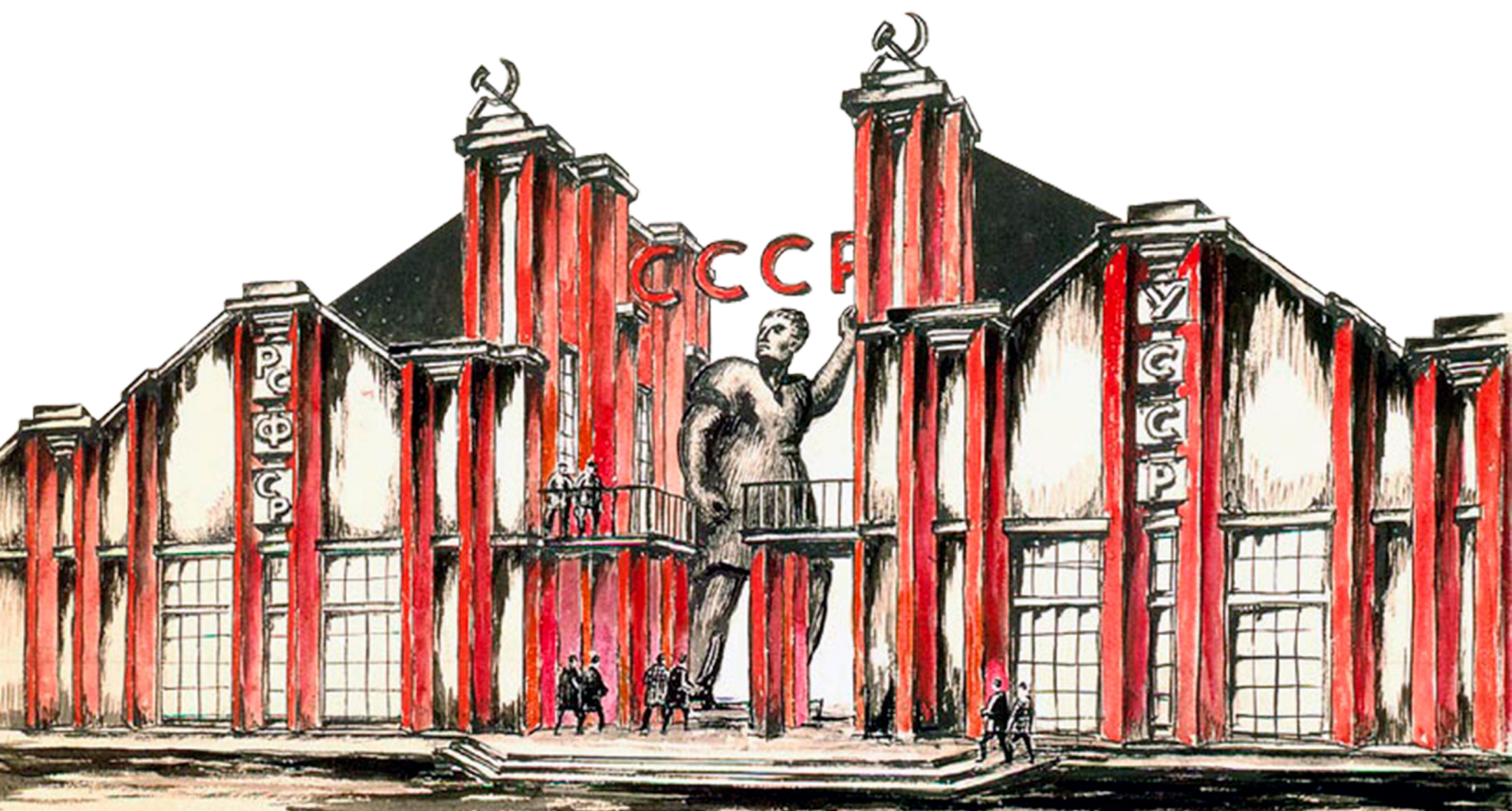
proceso de superación y ruptura de las antiguas formas tribales comunitarias (las *gens*). De este modo, «el desarrollo de la industria y el comercio [en la antigua Grecia] condujo al aislamiento del individuo, revolucionó la conciencia humana, liberándola del culto a la “lógica de los hechos” y creó 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 intracase, el arte comienza a declinar». 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», 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». 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».



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.

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».

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». 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». 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». 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». 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».

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». 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*».

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», 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», y por eso dice Lifschitz que «las obras de Tolstói llevan escritas en sí el drama objetivo de la revolución rusa». 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.



CORRESPONDENCIA

LUKÁCS

(1885-1971)

TRADUCCIÓN DE
PERE DELS LLORERS



MIJAIL LIFSHITZ A GYÖRGY LUKÁCS

Leningrado, 12 de enero de 1945

Queridos György y Gertrud,¹

Hace mucho que no les escribo: demasiado trabajo, poco tiempo y energía. El servicio militar me ocupa toda la vida y, cuando termina, he de tomar la pluma y comienza la esclavitud de la tinta: los artículos para la Oficina de Información. Ya he escrito sobre casi todos los artistas rusos y ahora me he dedicado a los escritores. Son mis esclavos: alimentan a mis hijos; pero yo mismo devengo esclavo el día 20, cuando me pagan los honorarios. Hasta ahora todo ha ido bien. Pero, ¿qué pasará cuando se agoten todos los escritores y artistas? Tendré que pasar a los futbolistas famosos, ajedrecistas, etc.

¿Cómo les va con el pan de la filosofía? Con cada nuevo informe, me acuerdo de ustedes y de la casita en las afueras de Budapest. ¡La casita, ay! Seguro que de ella no queda más que un lugar mojado. El nuevo gobierno húngaro tendrá que regalarles otra. Pidan una dacha a orillas del Danubio. Ya iré de visita (si mi jefe me deja). En Hungría, seguramente también habrá una Unión de Escritores, un Fondo Literario y una «casa de creación» en el castillo de algún magnate, descendiente de uno de los ministros de Atila o de Francisco José. Espero que la presidenta del Fondo Literario sea Olga Osipovna (como representante del Frente Democrático). Ese puesto debe quedar en manos seguras. En la casa de creación servirán vino húngaro añejo, pero nosotros traeremos un poco de

CONDENENCIA

LIFSCHITZ

(1905-1983)

vodka ruso. Y viviremos en la orilla del Danubio azul, bajo los acordes de Strauss y Brahms.

En Bulgaria, el viejo Georgi Bakalov me había invitado hace tiempo, prometiéndome un puesto de honor en su Instituto Marx-Engels. Pero Bakalov, lamentablemente, murió en París. En cambio, el miembro del consejo regente Pavlov Dosev nos es bien conocido. Allí ya ha comenzado el gobierno de los filósofos, como predijo Platón. En Grecia es otra historia. ¿Han notado que en el nuevo gobierno griego hay varios «Johns» y solo un «Pericles»?

Bromeo sobre estos temas porque en mi cabeza ahora predominan las relaciones internacionales. Por ellas, incluso he comenzado a aprender inglés. Leo a Churchill, el gran orador, tan lentamente como Champollion descifraba sus jeroglíficos. Maldigo a los ingleses por su idioma de perros, pero creo que pronto lo dominaré. Me vendría bien encontrarme ahora con algún «Lukács inglés». Pero, lamentablemente, en todo el mundo solo hay un Lukács, y ese se ha quedado en Moscú.

En mis actuales estudios, su compañía me sería insustituible. Me he embarcado en una tarea compleja: quiero introducir en la historia civil, la política, la teoría del Estado, las relaciones internacionales y la guerra, al menos una parte de lo que hemos logrado en estética. Hasta ahora, nuestra explicación de la historia empírica sigue siendo abstractamente marxista: por ejemplo, explicamos la guerra imperialista como una lucha de intereses, pero no explicamos (porque lo consideramos irrelevante) por qué la agrupación de potencias en 1914 fue de una manera y no de otra. Dejamos de





Propaganda comunista en Budapest durante la Revolución Soviética de Hungría, 1919.



Trofeo de guerra: bicicleta.

Plaza Ferenciek.

Zapadores en el Puente de las Cadenas.

Combate callejero en Budapest.

Fotografías de Evgeniy Khaldey, Budapest, febrero de 1945.

¹ Lukács y Gertrud Bortstieber, nacida en 1882, se casaron en 1919 y estuvieron juntos hasta la muerte de ella en 1963.

² Jánossi Ferenc (1914-1997), hijastro de Lukács, en el momento al que se refiere la carta, se encontraba encarcelado.

³ Elena Félixovna Usievich (1893-1968), militante bolchevique desde 1915. En abril de 1917 viajó junto con Lenin en el tren desde Suiza hasta Rusia y participó activamente de la guerra civil, donde perdió a su marido en combate. En 1932 se graduó en el Instituto de Profesores Rojos, donde compartió espacio con Lifschitz y otras personalidades que cobrarían relevancia como Rosental, Yudin, Mitin, etc. Junto con varios de ellos, fue una de las impulsoras de la ofensiva contra Debordin y su escuela. Mantuvo una larga relación de amistad con Lifschitz y Lukács, quienes a menudo hablan de ella en su correspondencia.

⁴ Lidia Yakovlevna Reingardt (1909-1994), figura constante en la correspondencia, segunda esposa de Lifshitz, doctora en historia del arte.

lado toda la dialéctica de las formas políticas, etc. Aquí hay un vasto campo de batalla contra la sociología vulgar.

Tengo algunas ideas, pero temo que, como de costumbre, no llegarán a una realización sistemática. Me falta conocimiento, y el conocimiento es función del tiempo. La vida se nos escapa de las manos, se va en ocupaciones inútiles. Dicen que con un martillo de vapor de varias toneladas es muy fácil romper nueces. Mis actividades tienen, aproximadamente, ese mismo carácter.

Mi situación general es tolerable. En el apartamento hace calor. La habitación es buena. Las relaciones en el servicio son aceptables. La alimentación no es excelente, pero se puede soportar. La salud no es muy buena, pero aún puedo trabajar.

¿Y ustedes? Escribanme. ¿Tienen noticias de Ferry²? ¿Cómo está Igor? ¿Visitan a Elena Félixovna³? ¿Cómo avanza «La sociología del conocimiento» y demás proyectos? ¿Tienen información sobre la publicación de sus libros en América?

Los abrazo a ambos. Les deseo mucha salud en el nuevo año. Lidia⁴ les envía saludos. Ella irá a Moscú. Yo estoy aquí atrapado firmemente.

¡Un caluroso saludo!

Misha



GYÖRGY LUKÁCS A MIJAÍL LIFSHITZ

Para Misha

Budapest, 11 de febrero de 1946

Queridos amigos,

Hoy, por casualidad, se ha presentado un día un poco más libre, y aprovecho esta rara oportunidad para escribirles. La vida en los últimos 14 días ha sido un verdadero horror: un flujo constante de reuniones y sesiones sobre los más diversos temas, desde la reorganización de la Academia de Ciencias hasta cuestiones menores en el *Arbeiterkulturbund* (Unión de Cultura Obrera). Entre todo esto, he tenido que dar tres grandes conferencias («Lenin y las cuestiones de la cultura» en la Unión de Escritores, «Democracia y literatura» en un importante ciclo de conferencias abiertas organizadas por nuestro partido, y «La crisis de la democracia», un informe presentado en un gran debate público sobre dicho tema). Además, estos informes debían redactarse de inmediato para su publicación, y así sucesivamente. Hoy, por fin, tengo un pequeño respiro después de esta tormenta.

Esta pequeña introducción ya les da una idea del estilo de nuestra vida. Pero quiero aprovechar este tiempo libre, sobre todo, para darles un panorama claro de la situación aquí. Todavía persiste un cierto equilibrio entre las fuerzas de la democracia y la reacción. La reacción ataca constantemente, pero hasta ahora sin éxito. Se elaboró un reglamento para llevar a cabo la reforma agraria, que en la práctica significaría en gran medida su anulación; este ataque fue rechazado. Hace unos días, en el Parlamento, un orador oficial del Partido de los Pequeños Propietarios Agrarios, que constituye la mayoría parlamentaria, pronunció un discurso abiertamente chauvinista y provocador; se desató un gran escándalo parlamentario, y el partido se vio obligado a declarar públicamente que dicho señor solo había expresado sus opiniones personales. Además, hay una abierta agitación reaccionaria promovida por el llamado «príncipe primado», el cardenal Mindszenty, jefe de la Iglesia católica. Como consecuencia de esto, ayer en Budapest tuvo lugar una pequeña, pero abiertamente fascista, manifestación callejera. En cuanto a la represión, estamos en una «guerra de posiciones». La policía está en manos de la izquierda (el jefe de policía es comunista, un buen

⁵ Tras la guerra, la moneda húngara sufrió la mayor inflación jamás registrada en la historia. La reforma financiera del Partido Comunista de Hungría en agosto de 1946, en la que tuvo un papel destacado el economista soviético Eugen Varga (con quien Lukács mantenía en aquel momento una relación de amistad), sustituyó el pengő por una nueva unidad monetaria, el florín, y pudo estabilizar exitosamente la economía.

⁶ Se refiere al Partido Comunista, al Partido Socialdemócrata, al Partido de los Pequeños Propietarios Rurales y al Partido Nacional de los Campesinos.

⁷ Gueorgui Mijáilovich Friedländer (1915-1995), fue un conocido literato soviético, discípulo de Lifschitz, aunque luego se distanciarían. Aquí Lukács se refiere a que durante la guerra Friedländer fue recluido en Kazajstán por su pasaporte alemán, pero Lifschitz recurrió a diversas autoridades y tras demostrar que venía de familia judía fue liberado.

y astuto camarada) y arresta a todos los conspiradores, a la mayoría de los especuladores, etc. Sin embargo, los fiscales y los tribunales dejan en libertad a la mayoría de ellos. Como en aquel viejo chiste judío, en el que un padre, al enterarse de las últimas fechorías de su hijo, exclamaba: «Yo también me reiría si el tonto no fuera el mío», nosotros también podríamos reírnos de este juego de guerrillas, cuando, por ejemplo, un grupo de conspiradores es liberado y, ese mismo día, la policía política los arresta de nuevo. Esta «guerra de posiciones» nos perjudica enormemente en la cuestión económica clave, ya que no podemos hacer nada contra la inflación. El intento de sellar el dinero hasta en un 25% fracasó por completo; hoy, el flujo de reuniones y debates continúa a un ritmo frenético. He aquí un ejemplo claro del valor de nuestro dinero: mi salario mensual como profesor universitario apenas alcanzaría para comprar medio dólar en el mercado negro.⁵

Pronto quedará claro cuál es la relación de fuerzas entre la derecha y la izquierda, ya que ahora comienza la lucha por la reducción y depuración del aparato estatal. Esto, con toda probabilidad, provocará cierto movimiento en nuestras filas. ¿Hacia la izquierda o hacia la derecha? Hoy todavía no está claro. Porque la situación dentro de los partidos de izquierda no es sencilla. Si no recuerdo mal, en una de mis cartas anteriores les hablé de las alas derecha e izquierda de los diferentes partidos. Nuestra comunicación constante con el ala izquierda y el fortalecimiento de esta ala a veces va muy bien, especialmente con el ala izquierda de los socialdemócratas. Pero el asunto se complica mucho a raíz de la cercanía de las negociaciones de paz. Las personas sensatas de todos los partidos saben

bastante bien que difícilmente podremos esperar negociaciones de paz muy favorables, y mucho menos podremos esperar cambios en las fronteras. Pero solo el Partido Comunista se atreve a hablar abiertamente de ello. Ambos partidos campesinos, incluso el más de izquierda de ellos, el Partido Nacional Campesino, están llevando a cabo una propaganda chovinista completamente irresponsable, encubriendo la culpa por la guerra, fomentando ilusiones, etcétera, etcétera. Es muy interesante que hace unos días, en el Forum Club (un club exclusivo donde se reúne la intelectualidad de los cuatro partidos que formaron la coalición,⁶ y donde, por cierto, soy uno de los presidentes), hubo un debate sobre política exterior. Como la discusión se realizaba en un círculo íntimo, todos los oradores se expresaron de manera sensata y razonable. Nuestro compañero Révai, con pleno derecho, organizó un escándalo amistoso preguntando por qué esas mismas personas que en espacios cerrados son tan sensatas y razonables, de inmediato se convierten en agitadores chovinistas cuando hablan en público. Este discurso causó impresión allí, aunque, naturalmente, no se puede contar con un efecto duradero. Esta situación empaña nuestras relaciones con el ala izquierda del Partido Nacional Campesino. Durante mucho tiempo ha sido muy buena. La cooperación con este partido es muy importante, especialmente en el ámbito cultural, ya que su peso entre la intelectualidad es mucho mayor que su número de seguidores; tienen a los mejores escritores, etcétera. Ya estábamos a punto de lanzar una gran revista conjunta, cuya tarea principal habría sido comenzar a superar la división de la literatura y el arte húngaros, que lleva existiendo ya 25 años (o incluso más), entre lo rural y lo urbano. Durante

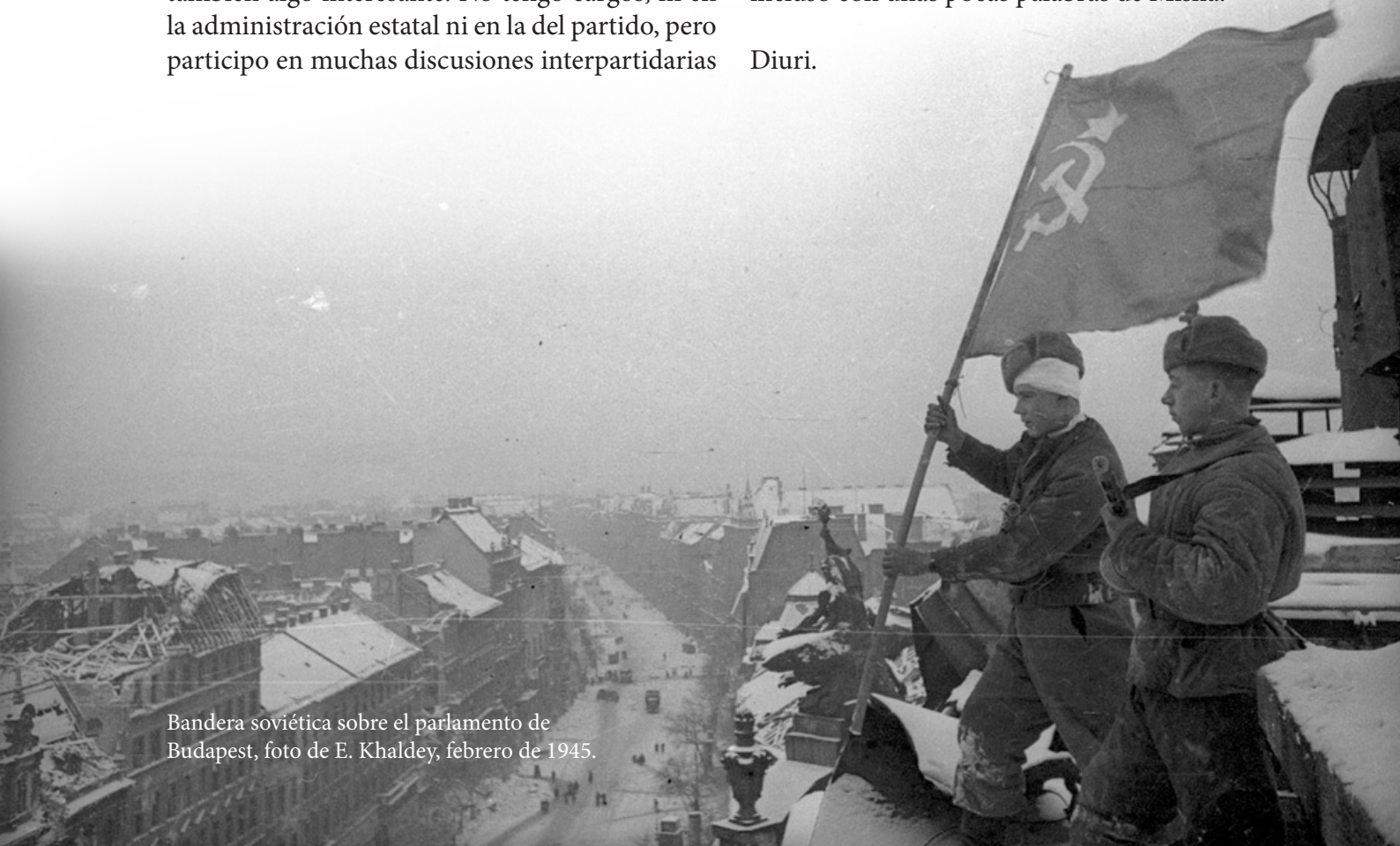
mucho tiempo, el proyecto parecía prometedor, ya que la intelectualidad de izquierda de este partido confiaba realmente en Révai y en mí. Sin embargo, las negociaciones fracasaron en el último momento, porque los líderes del «centro» de este partido se oponían a que el partido se comprometiera a tal cooperación antes de que se firmara la paz. Es decir, hay muchas personas, incluidos algunos en el ala derecha de la democracia, que quieren mantener total libertad de acción para posibles cambios después de la firma de la paz. Con esto, naturalmente, debilitan la capacidad de acción del ala izquierda de la democracia y prolongan esta situación temporal desfavorable y triste. Así que ni siquiera ahora puedo señalar perspectivas claras. Si digo que, a pesar de todo, lo lograremos, es solo una esperanza subjetiva. Creo que ya con este análisis pueden ver que me he convertido en una persona no solo agobiada, sino, como decía Elena, «respetable». Este cambio ha traído consigo algunas cosas interesantes y agradables, por ejemplo, en enero recibí un importante premio literario (el premio Baumgarten), y mañana recibiré del municipio de Budapest un premio por mi trabajo académico (el premio Libertad). Esto significa que, incluso en condiciones de inflación, podemos vivir sin preocupaciones. La «respetabilidad» trae consigo, junto con muchas reuniones y visitas innecesarias, también algo interesante. No tengo cargos, ni en la administración estatal ni en la del partido, pero participo en muchas discusiones interpartidarias

(discusiones que no tienen carácter oficial a nivel de alta política, pero que en realidad son bastante importantes), y gracias a esto, he conocido a la relativamente joven intelectualidad democrática de aquí, lo cual no ha sido poco interesante. Estos son aspectos positivos, pero los negativos son que la labor científica en tales condiciones es completamente imposible.

Pero ahora basta de hablar de mí. Me preocupa mucho que Elena esté enferma. Por favor, envíenos un informe detallado sobre su recuperación, que esperamos ya haya comenzado. También me preocupa que no reciba noticias directas de Misha. Supongo que usted ya le habrá enviado las cartas. En los próximos días saldrá una pequeña antología de Marx en húngaro; si se retrasa el envío de esta carta, enviaré un ejemplar para Misha junto con ella. Además, estoy negociando con la editorial del partido para publicar sus trabajos. No es imposible que logre hacerlo. Hoy termino, ya que tengo que revisar y editar muchas cosas, puesto que hoy tengo un día «libre».

Así que un gran saludo a todos ustedes (incluido Friedländer, cuyo giro en su destino me ha alegrado mucho).⁷ Escriban lo más rápido posible y con la mayor cantidad de detalles. Estaré muy contento incluso con unas pocas palabras de Misha.

Diuri.



Bandera soviética sobre el parlamento de Budapest, foto de E. Khaldey, febrero de 1945.

MIJAIL LIFSHITZ A GYÖRGY LUKÁCS

1 de mayo de 1963

Queridos, infinitamente queridos amigos:

¡Qué difícil es que siempre surja un muro entre nosotros! Los días pasados de nuestra cercanía y trabajo conjunto parecen una edad de oro. Recuerdo el sótano de Riazánov, los tiempos de *Literaturni Kritik*, nuestras conversaciones constantes sobre los temas más diversos. Lástima que al menos no tuviéramos un aparato de grabación.

Lidia y yo nos alegramos tanto de oír sobre ustedes dos a través del camarada Zoltai: cada noticia que nos llega la recibimos siempre con ansias. Cuídense y háganos llegar de vez en cuando alguna señal de vida.

Agradezco a Diuri por su libro sobre el realismo y por la buena intención de enviarme su *Estética*, de la cual he oído mucho, aunque solo he leído un capítulo en una revista alemana. Lamentablemente, por circunstancias ajenas a mí, no pude escribirle. No pierdo la esperanza de que la situación cambie y sea posible una comunicación constante entre nosotros.

Hace poco celebramos el 70º aniversario de Elena. Nos reunimos unas cincuenta personas, entre ellas Yudin, Rosental y otros que siguen vivos. Lamentablemente, no estuvieron V.B. Alexandrov (Keller), ni Andréi Platónov, ni Liza Ramm. La velada transcurrió en un ambiente cálido y terminó convirtiéndose en una celebración de la revista. Hay que decir que últimamente la actitud hacia *Literaturni Kritik* está cambiando, y la juventud lo lee con gusto. Pero en las mentes de la gente aún hay un gran desorden, muchas ideas absurdas, y pocos comprenden que en aquellos tiempos se crearon valores que pueden servir como punto de partida para avanzar. La reacción espontánea hacia todo tipo de modernismo y no-marxismo es muy fuerte. Como comprenderán, los defensores de la llamada línea dogmática, con su propia defensa, contribuyen mucho a esta reacción y ellos mismos no están tan lejos de ella.

El día en que, como espero, Diuri, se produzca tu completa rehabilitación, se podrá retomar el trabajo donde lo dejamos después del segundo debate, en 1940. Esto es de suma importancia para

el desarrollo teórico marxista de nuestra joven generación. Y en esto precisamente, si no me equivoco, está la clave del futuro. Sé demasiado bien que usted es capaz de manejar sus propios asuntos. Me enorgullece que haya votado en contra de la salida del Pacto de Varsovia. Para mí, en este caso, es un indicador lo suficientemente claro, y todo lo demás, como suele suceder en la vida, puedo imaginármelo fácilmente. Y si escribo que para la causa común sería extremadamente importante su regreso al partido, es solo un sueño mío. Como comprenderá, tengo razones para ello, y no solo personales.

De mí no hay nada interesante que contar. Envejezco, me aquejan diversas dolencias físicas, pero, por supuesto, aún no me he marchitado: la producción de ideas no ha disminuido y el fervor combativo aún está presente. El problema es que no tengo con quién hablar, aparte de Lidia. Elena ha decaído mucho, principalmente debido al consumo de varios medicamentos que afectan al cerebro y al sistema nervioso. Igor bebe mucho y se ha convertido en un espíritu aún más errante que en tiempos pasados. Tengo cierta amistad con Tvardovski, pero él no es una persona interesada en la teoría. Hay jóvenes amigos, pero sin una unidad total de visión. Ya no tienen, por razones generales, un criterio claro en la cabeza. Sin darme cuenta, me he convertido, de este modo, en una reliquia histórica, un fragmento del pasado.

Por cierto, soy abuelo y pronto lo seré por segunda vez. Veta, que se reía tanto cuando Diuri hablaba por teléfono, ahora ya es madre. Mi hijo trabaja desde hace tiempo, es historiador. Mi hija menor terminó la universidad y también trabaja; es historiadora del arte antiguo. Espero que sus hijos y nietos estén sanos, que todo les vaya bien.

Me encantaría verlos a ambos, pero las posibilidades reales por ahora son escasas. Lidia y yo rezamos a nuestro dios marxista por su salud y bienestar. Les enviamos nuestros mejores y más cálidos deseos a nuestra querida Gertrud y a usted, Diuri, de parte de ambos. Saludos a toda la familia.

Hasta la vista.

Mijail Lifshitz

Envíen fotos si es posible.

GYÖRGY LUKÁCS A MIJAIL LIFSHITZ

Budapest, 6 de enero de 1968

Querido Misha:

Después de la decepción por no haber podido venir, tu carta del 18 de diciembre ha sido para mí un pequeño consuelo. Tenía muchas esperanzas de que aquellas conversaciones que comenzamos en el Instituto de Marx y Engels finalmente podríamos continuarlas. Pero espero que este año puedas recuperar lo perdido. Las noticias sobre la reacción de nuestros amigos filósofos ante la restauración de mi estatus me han divertido mucho. Esto coincide completamente con las impresiones que tenía hace treinta años. En cuanto al contenido del asunto, lamentablemente el viaje es imposible. A mi edad, uno debe quedarse en su escritorio y hacer su trabajo sin interrupciones, si quiere terminar al menos una parte de lo que ha planeado. En cuanto a una posible publicación, sugeriría que les envíes alguna parte de la *Estética* en traducción. Dentro de seis meses, tal vez pueda [enviarte] algo de la *Ontología*, pero ahora mismo no existe un texto definitivo. Lo que escribes sobre mis planes es muy bueno y alentador. Sin embargo, las cosas avanzan mucho más lentamente de lo

que me gustaría. Si todo va bien, debería poder terminar la *Ontología* para el verano. No tengo, sin embargo, el derecho de olvidar que también me tomarán varios años para terminar la *Ética*. No sé si entonces todavía tendré suficiente energía para escribir la autobiografía. Por ahora, el trabajo va bastante bien, pero esto no garantiza el futuro. Hasta ahora, me he sostenido mejor que Elena, pero quién sabe qué pasará más adelante. En cualquier caso, también creo que, en tiempos de transición como los nuestros, las autobiografías de los involucrados no carecen de significado objetivo. Me alegra mucho saber que con ustedes y con su trabajo todo va bien. Espero que podamos hablar más detalladamente y de manera concreta sobre cuestiones específicas en un futuro no muy lejano.

Con un afectuoso saludo, también a Lidia.

Tu Diuri.



Desfile del Primero de Mayo en Budapest, 1969.

¿ARTE O IDEOLOGÍA?

LA ESTÉTICA MARXISTA FRENTE A LA SOCIOLOGÍA VULGAR

FERNANDO VALKO

I. CRISIS CAPITALISTA Y LUCHA POR LA COSMOVISIÓN

La lucha por la cosmovisión siempre emerge en los tiempos de crisis del capitalismo. En las épocas de crecimiento del capital, la ideología que impregna a toda la sociedad burguesa es el agnosticismo, la política de la mera gestión técnica del avance de la economía y del beneficio empresarial. *Laissez faire, laissez passer*, no tocar lo que funciona y no preocuparse más allá de gestionar el progreso imparable de la maquinaria capitalista. Pero cuando esta maquinaria comienza a agrietarse, cuando la acumulación de capital decrece, la burguesía se lanza a la búsqueda desesperada de soluciones capaces de revertir su deterioro. Es aquí cuando, junto a las políticas autoritarias del Estado, renace la necesidad de una cosmovisión capaz de aglutinar a la totalidad social, una cosmovisión que refuerce el entroncamiento de las masas con el Estado y reproduzca la necesidad ideológica del capital de escapar de su crisis. Emerge la lucha encarnizada y visceral de las ideas; aquello que para el agnóstico antes era considerado mera divagación metafísica se convierte ahora en el terreno donde se dirimen las verdaderas diferencias. La burguesía demanda una nueva política, no una gestión aparentemente neutral de lo existente sino sangre joven y combatiente que se lance a la lucha. La llamada guerra cultural que hoy se pregona no es más que el nuevo nombre dado a esta batalla por la cosmovisión, el choque antagónico entre las fuerzas dominantes que buscan mantener a toda costa su poder y aquellos que se levantan una vez más contra todo dominio; explotadores contra explotados, la bandera negra del orden contra la bandera roja de la revolución.



En esta lucha por la cosmovisión el ámbito de lo estético siempre ha desempeñado un papel fundamental, a veces casi principal, ejerciendo una poderosísima crítica social hacia los problemas de la vida. En su época clásica, la estética ilustrada constituyó un arma de la burguesía avanzada contra el orden feudal; una disciplina que con su aparente lejanía de lo político permitía saltar la censura monárquica y con ello realizar una crítica despiadada de todo lo existente. El primer Romanticismo, con todos sus dejes reaccionarios, reflejó las miserias de la división del trabajo capitalista, y con la crisis del capitalismo de comienzos del siglo XX el resurgir de la filosofía de la cultura camufló precisamente los análisis de las contradicciones del capitalismo imperialista. La constitución de lo estético como campo de batalla ideológico interpeló también al marxismo, que había sido convertido por la II Internacional en una mera teoría socio-económica cuyos huecos debían ser completados por las filosofías de moda del momento: el positivismo de Mach y Avenarius, el neokantismo y la propia filosofía y sociologías de la cultura de Simmel o Mannheim. Solamente la Gran Revolución Socialista de Octubre, con su despliegue total de las fuerzas revolucionarias del proletariado en la lucha por su emancipación y el gran salto que supuso el leninismo como nueva etapa teórica del comunismo pudo restaurar al marxismo como teoría científica y cosmovisión revolucionaria del proletariado, poniendo en claro su propia posición estética de cara a los problemas del arte que demandaba el nuevo mundo naciente.

II. EL LUGAR DEL ARTE EN LA SUPERESTRUCTURA SOCIAL

Podemos afirmar que el marxismo hereda la ya señalada concepción de lo estético como disciplina orientada no solo a los problemas técnicos de la obra de arte, sino a la propia *función* del arte en su relación con la totalidad social. El arte comunista siempre ha buscado ser un arte capaz de interpelar políticamente a las masas, un arte que neutralice la influencia de la ideología burguesa que supura por todos los poros del cuerpo de la cultura en la que nos encontramos inmersos, ayudando con sus propios medios a la elaboración de la conciencia de clase revolucionaria del proletariado y a la construcción del comunismo como nueva sociedad sin clases ni explotación. Esta visión del arte es fiel a los lineamientos básicos del materialismo histórico, que en tanto fundamentación científica del ser social permite comprender lo estético no en su cerrazón disciplinar, sino siempre en relación con la totalidad orgánica que constituye una formación social concreta. El marxismo siempre ha dejado en claro que el arte no es un don natural humano, sino que es producto de su devenir histórico, una forma de práctica concreta que solo se separa del trabajo adquiriendo su especificidad tras miles de años de evolución y desarrollo histórico, por lo que solamente puede poseer su propia historia en interacción con la base económica de la cual se desarrolla.

Como toda superestructura, la obra de arte puede servir a la reproducción ideológica de las relaciones de producción dominantes, ejerciendo una función primordial en lo respectivo a la unión de las distintas clases en el funcionamiento de una formación social concreta y en la estabilidad política de dicho orden. De la misma manera, cuando las contradicciones dentro de la base de una formación social concreta han madurado lo suficiente, emergen dentro del ámbito superestructural nuevas formas que entran en disputa con aquellas que son hegemónicas; son formas ligadas no ya al servicio del orden social sino a la clase social en ascenso que enfrentan al poder de la clase dominante. La cultura proletaria solamente es posible con el desarrollo del proletariado como clase, y no es ni un mero ideal ni la cultura que el proletariado posee de manera inmediata dentro de la sociedad burguesa, sino aquella cultura que el proletariado elabora teniendo en cuenta estas contradicciones inherentes al modo de producción capitalista con cuyo conocimiento la clase obrera cimienta su conciencia e independencia política como clase revolucionaria.

Pero este aspecto, la dependencia del arte con respecto a la base de la que emerge, las relaciones de producción y la lucha de clases existente, es

solamente el punto de partida del análisis marxista de lo estético. Cada forma superestructural posee su propia particularidad, y el arte, aunque se encuentra íntimamente ligado a las disputas ideológicas, no puede ser nunca reducido de manera inmediata a mera ideología. La ideología, en tanto que forma de conciencia social mediante la cual las clases sociales e individuos dirimen sus disputas, posee una estrecha ligazón con el arte, pues es innegable el hecho de que el arte actúa como uno de los medios por los cuales se realizan estas luchas ideológicas y que además esta influencia es uno de los aspectos de la propia función social del arte. Pero la relación existente entre arte e ideología no puede llevarnos al colapso de ninguno de los dos términos señalados.

Este problema es lo que más interesa a Marx, que pese a no escribir nunca de manera sistemática acerca de las cuestiones referentes a lo estético sí que nos legó esbozos brillantes al respecto. En su análisis del arte griego y su influencia en el presente, realizado en la *Introducción general a la crítica de la economía política*, alumbra este aspecto que hemos señalado: por mucho que el arte griego se encuentre ligado al desarrollo limitado de las fuerzas productivas de las poleis griegas, por mucho que su base económica haya sido totalmente removida por el desarrollo histórico posterior y que con ello las formas de conciencia social de carácter religioso-mitológico sobre las cuales se cimentaba el arte griego hayan sido destrozadas por las realidades prosaicas de la técnica capitalista, este arte nos sigue conmoviendo hondamente, vuelve siempre una y otra vez a nosotros como modelo,

inspiración o negación que en su oponerse nos hace avanzar hacia otra dirección propia.

Aquí Marx no nos habla solamente de su gusto artístico —como han pretendido aquellos que han rechazado la existencia de un pensamiento estético propio en Marx y Engels— sino que plantea un problema fundamental para la estética: el aspecto central no es que el arte se encuentre ligado a la base económica, sino que *estando ligado a dicha base se constituye como una forma superestructural cuyo efecto perdura una vez extinta la base de la cual ha nacido*; lo estético posee una especificidad más profunda que otras formas superestructurales que mueren junto a su base. Por eso dice Marx que «la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan proporcionarnos aún goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como un modelo y una norma inalcanzable».

Pensar que una vez arrasada la base económica el arte deja de poseer su efecto estético, o que el arte es una mera forma enajenada, supone no comprender la especificidad del arte y no resolver el problema central de la estética como disciplina. Este aspecto, que aparentemente contradice de manera frontal el axioma básico del materialismo histórico, es lo que interesa a Marx: cómo la obra de arte emerge de las relaciones de producción de una formación social dada y se liga a su base económica, pero a su vez la sobrepasa; cómo perteneciendo a una sociedad particular es capaz de interpelar a las generaciones futuras.



III. LA ESTÉTICA MARXISTA CONTRA LA SOCIOLOGÍA VULGAR

Aquí es donde la visión estética del marxismo se separa de todas las vertientes sociológicas que se contentan con reducir el arte a mera ideología clasista, a la mera reproducción ideológica de lo existente. El desarrollo de la posición estética marxista ha oscilado siempre entre dos polos opuestos: la posición derechista niega la existencia de una estética marxista al reducir al marxismo a una mera teoría socioeconómica, y busca con ello complementar el comunismo científico con nociones estéticas salidas de las ciencias del espíritu, el neokantismo o la filosofía postmoderna. Por contra, la posición izquierdista acepta la existencia de una estética marxista, proletaria, pero la reduce a un mero reflejo inmediato del ser clasista. Desde esta perspectiva, el contenido de la obra de arte es la conciencia subjetiva, ideológica, psicológica, de la clase social de la cual emerge. Por tanto, basta simplemente con explicitar la ideología del artista y su pertenencia a una clase social concreta para explicar así el sentido de la obra de arte, esta es la explicación científica de la obra de arte que intentan hacer pasar por marxista. Se trata de una posición eminentemente sociológica; el sociologismo o sociología vulgar, como se llamó en los años 30 del siglo pasado, impregnó el pensar estético de buena parte de la inteligencia comunista y sigue retumbando hasta nuestros días. Es una postura que se contenta con la igualación del contenido de lo estético con lo ideológico, unilateralizando así el hecho real de la dependencia del arte con respecto a la base económica. El esteta soviético Mijaíl Lifschitz, en su artículo *Crítica leninista*, describe magistralmente los lineamientos generales de la sociología vulgar como teoría estética:

Hay un principio sociológico en el sentido en el que el artista simplemente organiza las experiencias psicológicas fundamentales que le ha impuesto su medio, su educación y los intereses de su grupo social [...]. El arte no hace otra cosa que reunir el estado de ánimo de su clase en depósitos especiales llamados productos artísticos. En este sentido el artista es irresponsable: es imposible convencerlo ni disuadirlo. Y hablando estrictamente, ni siquiera tiene ningún sentido elogiarlo o maldecirlo. Es el producto psicológico de su medio. En último análisis, todo artista puede expresar únicamente su propio ser, su propia vida, la vida de su clase, de su estrato social, de su propio montón de estiércol. Cuanto más estrechamente podamos vincular al artista con ese montón de estiércol, más exacto y más científico será nuestro análisis.

Bajo este marco teórico de la sociología vulgar, el análisis de Marx expuesto en la *Introducción* carece de todo sentido; la fuerza estética de la obra de arte no puede ir más allá del reflejo inmediato de los intereses de clase, de la propia lucha de clases y de todo aquello que orbita alrededor de las relaciones de producción dadas. Así pareciera que la historia del arte puede descifrarse simplemente vinculando cada obra con el ambiente social de su época, contextualizándola históricamente y realizando un esbozo psicológico e ideológico del artista que la ha producido en consonancia con su situación de clase.

IV. ARTE, REFLEJO Y VERDAD

Pero además de ser un método de análisis estético, el método sociológico también busca convertirse en el método comunista de creación artística. Su postulado principal es el siguiente: el arte comunista debe ser un arte totalmente escindido de lo anterior, lo nuevo nace de las entrañas del proletariado y todo lo viejo debe ser arrasado. El arte proletario debe ser un arte puramente proletario, su forma, su contenido, su ser mana solamente de la realidad clasista del proletariado, y en su función social debe fundir lo artístico y lo político, la vida y el arte, la creación y la producción técnica dentro de una unidad indistinguible.

Para constituir esta cultura proletaria los artistas deben estar imbuidos por la ideología comunista y deben encuadrarse organizativamente en instituciones propias donde produzcan el arte que la revolución necesita. Esta perspectiva fue acogida durante el ciclo revolucionario pasado por la *Proletkult* y las vanguardias soviéticas, y a día de hoy sigue siendo el marco referencial de muchos marxistas en lo referente a lo estético. Pero como hemos dicho, pese a que posee un momento de verdad al enfatizar en la función social revolucionaria del arte, en la necesidad de forjar una nueva cultura proletaria, la unilateralización de este momento lleva a la propia anulación de lo estético al someterlo a lo meramente ideológico en sus aspectos más burdos.

Precisamente la intervención de Lenin contra la *Proletkult* fue un paso esencial en la constitución de una auténtica estética marxista. Lenin insistió una y otra vez que la cultura proletaria y, ante todo, la cultura comunista, solamente puede construirse recuperando y elevando a un nivel superior todo lo bueno, bello y progresivo de la cultura anterior; que precisamente el marxismo como teoría revolucionaria es un ejemplo de ello al ser una superación de las grandes tradiciones del socialismo francés, la economía política inglesa y la filosofía clásica alemana. Pero esta posición es inasumible para la sociología vulgar, pues esta comprende la cultura de manera atomística, no entiende la lucha de lo reaccionario y lo progresivo en la propia cultura burguesa y su paso a la cultura proletaria, y solamente puede entender el contenido de la obra de arte como un simbolismo de clase, la mera conciencia subjetiva del artista cuya obra e individualidad no es más que la mera recepción pasiva del medio social en el que se encuentra.

En contraposición, para el leninismo el arte no es tan solo un producto ideológico, sino que, como demuestran Lifschitz y Lukács, constituye ante todo una forma específica de reflejo de la realidad objetiva. El fundamento primero del arte no es la ideología, sino la teoría del reflejo, principio rector de la gnoseología materialista dialéctica, y la vinculación ideológica del arte se realiza a través de este reflejo de la realidad. Así pues, nos encontramos que el artista no encara solamente los problemas de su clase social de manera atomística, sino que se enfrenta a las contradicciones de la realidad objetiva en tanto que totalidad, y su obra, si se trata de una verdadera obra de arte, no queda limitada a la estrechez de la pertenencia social del artista, sino que es capaz de mostrar esas contradicciones que atraviesan toda la vida social, quedando plasmadas como un nuevo tipo de verdad estética a través la obra de arte. Esta verdad estética, se diferencia de otros tipos de verdad —como

la científica— por la particularidad de sus medios, por los rasgos que el medio estético busca acentuar en la refiguración de la realidad por la obra de arte. Lukács estudia con profundidad este camino propio de la obra de arte en su artículo *Arte y verdad objetiva*:

El reflejo artístico de la realidad parte de los mismos contrastes que cualquier otro reflejo de la realidad. Su carácter específico reside en que busca para su disolución un camino distinto del científico. Este carácter específico del reflejo artístico de la realidad podemos caracterizarlo de la mejor manera partiendo mentalmente de la meta alcanzada, para ilustrar desde allí las premisas de su éxito. Esta meta consiste, en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable.

La fuerza de la obra de arte radica en que la propia obra se configura como un mundo propio, una nueva realidad que, siendo un reflejo de la vida, acentúa de manera más profunda ciertos rasgos de la misma que en el ser cotidiano no nos son tan fácilmente accesibles. El reflejo estético, como toda verdadera forma de reflejo que vaya más allá del empirismo, no es una mera copia directa del objeto; su particularidad radica en que hace aparecer lo esencial de la realidad, lo profundo, como lo inmediato. Esto se logra al introducir al receptor en este nuevo mundo que,



pese a que es un reflejo de la realidad objetiva, se nos aparece más real, plástico y colorido que la propia realidad que habitamos gracias a su elaboración estética. Afirma Lukács:

El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del «mundo propio» de esta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, vivo y animado que el espectador posee en general, o sea pues, lo lleva sobre la base de sus propias experiencias [...] en la dirección de una visión más concreta de la realidad.

La insistencia de los sociólogos en el señalamiento de que el artista solamente puede reflejar su posición de clase aislada, escindida atomísticamente del conjunto de la realidad, y que en ello consiste el verdadero valor de la obra de arte mutila su fuerza transformadora. No solamente por su reducción inmediata a ideología, sino porque tal y como señala Mark Rosental en *La sociología vulgar y la metafísica*, si la valía del arte radica exclusivamente en cómo cada clase refleja su propia realidad aislada, nos encontramos ante un criterio meramente subjetivo que iguala al arte reaccionario y al arte revolucionario, pues en toda obra encontraremos justeza desde su posición de clase fetichísticamente fijada. Sin embargo, la posición marxista en estética, sin renunciar al carácter clasista, señala que el artista no se encuentra solamente condicionado por su ser de clase, sino que siempre se enfrenta a la realidad en su conjunto, que su obra se trata de la transformación estéticamente conformada de una porción de la misma que deviene en la construcción de un nuevo mundo donde los caracteres esenciales de la realidad nos son mostrados más vivazmente. Lukács llama a esto la totalidad intensiva: no se trata del reflejo de la totalidad de la realidad en toda su infinitud como aspira la ciencia, sino solamente un fragmento de la misma en toda la plenitud de su riqueza.

Es por ello que el arte nunca puede ser reducido a mera ideología, porque en última instancia el gran arte lo que nos descubre es la verdad, una verdad estéticamente elaborada de la realidad objetiva, verdad a la que solamente podemos acceder a través de la vivencia de la obra de arte. Aquí radica toda la fuerza de lo estético: el arte puede ejercer una función transformadora no porque sea una mera agitación ideológica, sino porque refleja por sus propios medios las contradicciones de la realidad, lo más esencial de esta, logrando que el receptor conozca, viva, sienta y sufra estas contradicciones de manera más profunda gracias a la mediación del nuevo mundo que constituye la obra de arte. Es así como el arte puede ejercer una verdadera influencia transformadora y su posición de crítica de la sociedad capitalista.

V. PARTIDISMO FRENTE A TENDENCIA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Este error fatal de la sociología vulgar se repite cuando observamos el problema del principio de partidismo en la conformación de la obra de arte. El sociólogo vulgar señala acertadamente la posición de clase del artista y la influencia que ejerce la misma en el propio artista en el momento de elaboración de la obra, pero unilateraliza una vez más este momento al limitar el partidismo a una afirmación directa de la ideología en la obra de arte. En lo que respecta al arte revolucionario, esta postura se traduce en la imposición al artista de la afirmación abierta de su adscripción comunista: la obra de arte debe estar imbuida de ideología comunista y solo mediante esta adscripción militante puede ejercer la obra su función transformadora.

Para el sociólogo vulgar la posición comunista en el arte es sencilla: si nos encontramos ante un arte burgués que se nos presenta aparentemente como un arte neutral, apolítico e intimista, simplemente debemos oponer un arte comunista propio que se manifieste como todo lo contrario, que sea abiertamente ideológico, unido de manera indisoluble

con lo político hasta devenir en propaganda. El artista simplemente debe fundirse con el movimiento comunista y poner su arte al servicio de las tareas políticas del momento. Pero esta posición, lejos de ser genuinamente partidista, no es más que un retorno al arte de tendencia que es incapaz de comprender la ligazón del partidismo comunista con la realidad objetiva, pues el partidismo en estética no es la mera afirmación ideológica subjetiva, sino la etapa en la creación de la obra de arte en la cual el artista, seleccionando los momentos esenciales de la realidad objetiva que va a ser estéticamente refigurada, toma posición de manera espontánea o consciente, positiva o negativamente con respecto a estos momentos. Por supuesto, la pertenencia de clase toma un papel primordial en esta toma de posición que se realiza en el proceso de creación del arte, pero el valor de la subjetividad del artista no radica en la imposición ideológica, sino en cómo a través de su singular toma de partido ante la realidad responde a los problemas que esta plantea y los convierte en contenidos de la obra de arte. Como bien expone Lukács en su



Estética, en el proceso de creación artística el partidismo es el momento de identidad de lo objetivo y lo subjetivo en la obra de arte.

Precisamente el arte comunista, lejos de ser un mero arte de tendencia limitado a proyectar la ideología socialista por medios estéticos, se configura como un arte partidista porque es capaz de reflejar artísticamente las grandes contradicciones inherentes a la sociedad burguesa; la teoría marxista está presente en tanto que forma parte del método que permite comprender rectamente esta realidad y desde ahí refigurarla estéticamente. Por ello, no es necesario oponer al arte puro burgués ninguna forma de arte comprometido ideológicamente, un arte amplificador de un ideal, sino que el artista proletario debe lanzarse a la exploración de la propia realidad y sus desgarros internos, pues un arte que refleje el devenir efectivo de las contradicciones del capital es ya un arte crítico y potencialmente revolucionario. La ideología proletaria ayuda al artista a poder reflejar con mayor profundidad estas contradicciones, a seleccionarlas con conciencia recta de cara a la refiguración estética, pero siempre teniendo presente los contenidos que la propia realidad objetiva impone. En palabras de Lukács:

En contraposición a la tendencia, donde el tomar partido a favor de algo significa su ensalzamiento idealista y el tomar partido en contra de algo significa su desfiguración [...] en este partidismo se lucha precisamente por aquella actitud que hace posible el conocimiento y estructuración del proceso total como totalidad resumida de sus verdaderas fuerzas propulsoras, como reproducción constante e incrementada de las contradicciones dialécticas que constituyen su base. Pero esta objetividad se basa en la determinación correcta —dialéctica— de la relación entre subjetividad y objetividad.



No por inscribirse dentro del comunismo posee la obra de arte potencial revolucionario. Al artista comunista hay que exigirle mucho más. La politización de la obra de arte es completamente estéril si se realiza a través de la imposición forzosa de lo ideológico tal y como sucede con la tendencia que, queriendo amplificar la función ideológica del arte, termina empobreciéndolo al quedar reducido a propaganda directa. Aceptamos una propaganda y agitación capaz de utilizar medios artísticos para lograr su función, esto es, para generalizar un contenido ideológico entre ciertos sectores o entre las amplias masas, pero no podemos aceptar nunca la reducción de lo estético a lo inmediatamente propagandístico, porque para que la obra de arte ejerza de manera profunda su función social y transformadora es necesario respetar su especificidad propia que posibilita el efecto estético. Y esto solamente es posible si el artista, a través de su subjetividad partidista, realiza estéticamente una correcta dación de forma de los contenidos de la realidad objetiva, si es capaz de captar la lucha de lo nuevo contra lo viejo, lo progresivo frente a lo reaccionario, en la plenitud de su contenido concreto. «La tendencia debe surgir con naturalidad de las situaciones y la acción, sin que sea necesario

que se la señale de manera especial, y que el autor no esté obligado a presentar al lector la futura solución histórica de los conflictos sociales que describe», indica Engels en una carta a Minna Kautsky, reafirmando la inmanencia del contenido político en lo estético frente a su imposición exterior. Este principio de inmanencia es el realismo, esencia de todo gran arte, pues la grandeza del arte no es que este sea más verdadero que la vida como se jactan los burgueses del *art pour l'art*, sino en emerger de lo cotidiano para conformarse como una imagen más rica, plena, plástica y concreta de la propia vida. Por eso el gran arte es siempre verdad, una verdad que queda fijada en la autoconciencia de la propia humanidad. Por eso el gran arte emerge de la vida, y en su independizar de la propia vida se constituye como crítica de la vida misma.



Suministro de provisiones al acorazado Potemkin, Leonid Muchnyk, 1935.

El Comité Rojo, Luis Graner Arrufi, 1901.

Levantando la bandera, Geli Korzhev, 1960.

Después de una huelga, José Uría, 1895.

Héroe proletario, Renato Guttuso, 1953.

CARTA DE ENGELS A MARGARET HARKNESS SOBRE BALZAC Y EL REALISMO EN LA LITERATURA

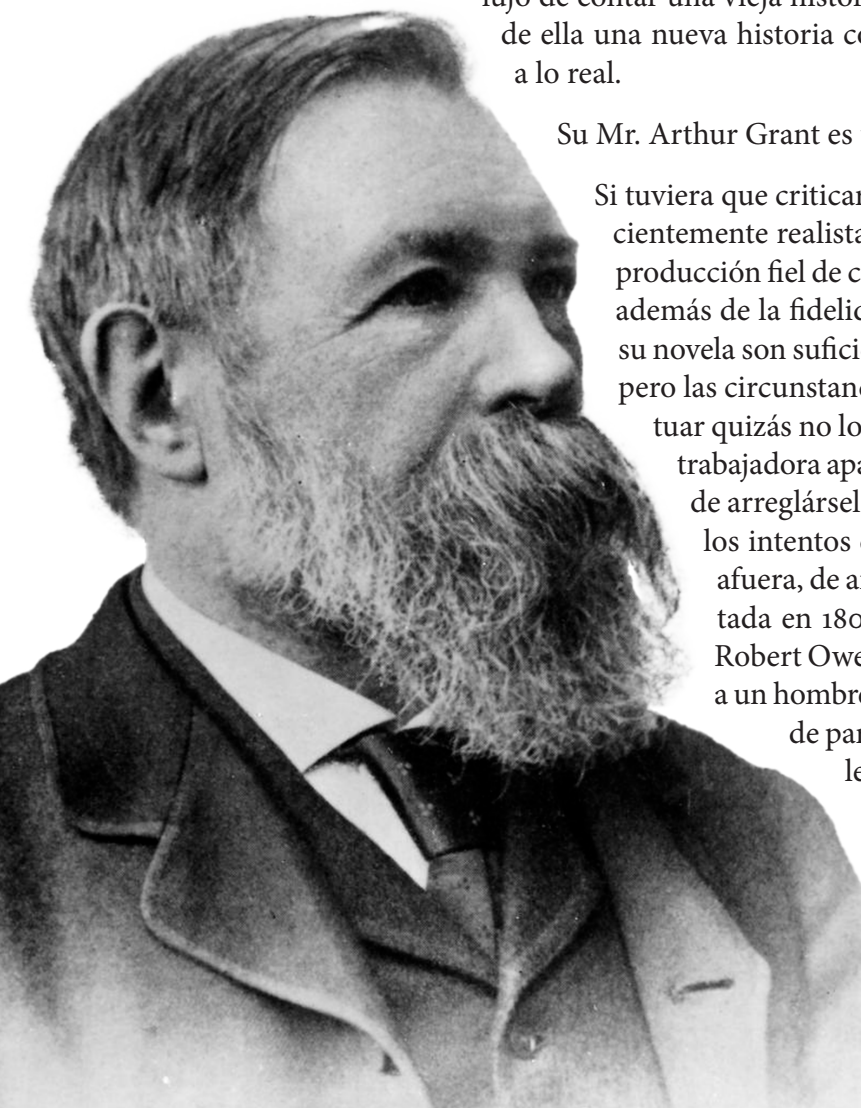
Londres, comienzos de abril de 1888

Le agradezco mucho que me haya hecho llegar a través de los señores Vizetelly su *City girl* [*Muchacha de ciudad*].¹ La he leído con el mayor de los placeres y con la mayor avidez. Es realmente, como la llama mi amigo Eichhoff, su traductor, una pequeña obra de arte; él agrega algo que será una satisfacción para usted: que a raíz de ello su traducción debe ser casi literal, dado que toda omisión o modificación voluntaria solo podría menoscabar el valor del original.

Lo que a mí más me impresiona de su novela, además de su verdad realista, es el hecho de que en ella se muestra la osadía del auténtico artista. No solo el modo en que usted trata al Ejército de Salvación² en desmedro de la arrogante clase refinada, que quizás recién se entere a partir de su novela de *por qué* el Ejército de Salvación tiene tanta influencia sobre las masas populares; sino principalmente el hecho de que convierta en eje de todo el libro de manera simple, sin maquillaje, la vieja, vieja historia de la muchacha proletaria que es seducida por un hombre de la burguesía. La mediocridad se hubiera sentido obligada a ocultar la fábula, vulgar para ella, bajo un montón de enredos y adornos artificiales y sin embargo no hubiera podido escapar al destino de ser sorprendida en esa actitud. Usted sintió que podía darse el lujo de contar una vieja historia, porque estaba en la situación de hacer de ella una nueva historia con solo contarla manteniendo la fidelidad a lo real.

Su Mr. Arthur Grant es una obra maestra.

Si tuviera que criticar algo, es que la novela quizás no es lo suficientemente realista. Realismo significa, en mi opinión, la reproducción fiel de caracteres típicos bajo circunstancias típicas además de la fidelidad al detalle. Pues bien, los caracteres de su novela son suficientemente típicos tal como están descritos, pero las circunstancias que los rodean y que los motivan a actuar quizás no lo sean en igual medida. En *City girl* la clase trabajadora aparece como una masa pasiva, que es incapaz de arreglárselas y que ni siquiera aspira a hacerlo. Todos los intentos de sacarla de su abúlica miseria vienen de afuera, de arriba. Si bien esta era una descripción acertada en 1800 o en 1810, en los días de Saint-Simon y Robert Owen, no puede presentársela como tal en 1887 a un hombre que tuvo a lo largo de casi 50 años el honor de participar en la mayoría de las luchas del proletariado combativo. La insurrección rebelde de la clase trabajadora contra el ambiente de opresión que la rodea y sus intentos —convulsivos, semiconscientes o conscientes— de recuperar su posición de



seres humanos, forman parte de la historia y deben por ello reclamar un lugar en el ámbito del realismo.

Estoy muy lejos de ver una falta en que usted no haya escrito, a fin de ensalzar las concepciones sociales y políticas del autor, una novela que sea franca y directamente socialista —una «novela de tendencia» como la llamamos nosotros, los alemanes—. No me refiero de ningún modo a eso. Cuanto más ocultas permanezcan las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de arte. El realismo del que hablo puede manifestarse incluso a pesar de las opiniones del autor. Permítame un ejemplo. Balzac, a quien considero un maestro del realismo mucho más grande que todos los Zolas *passés, présents et à venir* [pasados, presentes y futuros], nos da en *La comédie humaine* [*Comedia humana*] una historia maravillosamente realista de la «sociedad» francesa al describir casi año tras año, siguiendo la forma de una crónica, las progresivas acometidas de la burguesía en ascenso contra la sociedad noble, la cual se reconstruyó luego de 1815 y restableció, hasta donde pudo, el estándar de la *vieille politesse française* [la vieja urbanidad francesa]. Describe cómo los últimos restos de esta sociedad que considera ejemplar sucumbieron paulatinamente ante el ataque del vulgar y rico advenedizo o cómo fueron disueltos por este; cómo la *grande dame* [gran dama], cuya infidelidad conyugal representaba tan solo un método para hacerse valer que se correspondía perfectamente con la manera en que había sido casada, era reemplazada por la esposa burguesa que le ponía los cuernos a su esposo a cambio de dinero o guardarropas; y en torno a esta imagen central agrupa una historia completa de la sociedad francesa, de la cual he aprendido más de lo que he reunido de los todos los historiadores, economistas y estadísticos profesionales de esta época, incluso en los detalles económicos como, por ejemplo, la redistribución de la propiedad mueble e inmueble luego de la revolución. Balzac era, por cierto, políticamente legitimista; su gran obra es una elegía permanente sobre la decadencia inevitable de la buena sociedad; todas sus simpatías están con la clase que está condenada a la decadencia. Pero a pesar de todo esto su sátira nunca es más aguda, su ironía nunca más amarga que cuando pone en movimiento precisamente a esos hombres y mujeres con los cuales simpatiza profundamente: los nobles. Y la única gente de la cual habla con admiración manifiesta son sus más duros enemigos políticos, los héroes republicanos de Cloître Saint-Méry, los hombres que en esa época (1830-1836) eran de hecho los representantes de las masas populares. Considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y como uno de los rasgos más grandiosos del viejo Balzac, que haya estado tan compelido a actuar contra sus propias simpatías de clase y sus propios prejuicios políticos; que *viera* la necesidad de la decadencia de sus amados nobles y los representara como hombres que no se merecen ningún destino mejor; y que *viera* los verdaderos hombres del futuro allí donde solo podían encontrarse en aquel entonces.

Debo admitir en defensa de usted que en ningún lugar del mundo civilizado ofrecen los trabajadores menos resistencia activa, se entregan más pasivamente al destino, están más *hébétés* [embrutecidos] que en el East End londinense. ¿Y cómo puedo saber si no tuvo muy buenos motivos para conformarse esta vez con una imagen correspondiente al lado pasivo de la vida de la clase trabajadora, mientras que le reservaba al lado activo otra obra?

¹ Novela de M. Harkness.

² Organización religiosa-filantropía que fue fundada en Inglaterra por William Booth en el año 1865.

³ Se trata del levantamiento del 5 al 6 de junio de 1832 en París, que fue conjurado por el ala izquierda del partido republicano, la «Sociedad para los derechos humanos y de la burguesía».

LA POESÍA COMO UN MARTILLO, INSTRUCCIONES DE USO

LU BARCENILLA

UN BREVE PREÁMBULO

Un comunista debe ser, ante todo, y aunque sea *avant la lettre*, un poeta. Un poeta debe ser, ante todo, y aunque sea *in pectore*, un comunista. Gabriel Aresti era un poeta patente y un comunista latente. Un poeta defiende su futuro porque cree en él. Un comunista usa su voz de poeta —de poeta por comunista— para construir su horizonte a golpes constructores. Se nos ha dicho que la destrucción es destructora, pero en realidad la destrucción nunca deja *zonas cero*; y si quedan páramos o eriales, pues se cultivan y miman. «En los páramos podemos empezar este nuevo mundo», podría decir un poeta. Por eso el martillazo, por eso el martillazo. Por eso el martillo: siempre nos quedará el martillo.

Aresti fue un poeta y traductor bilbaino que escribió en euskera y formó parte de la Real Academia de la Lengua Vasca. Nació un 14 de octubre de 1933 y murió 41 años después, un 5 de junio de 1975, cinco meses antes que el dictador Francisco Franco, al que detestaba no solo por antifranquista, también por marxista (y por cristiano, y por euskaldun, y por poeta). En solo 41 años tradujo a Bertolt Brecht, a Lorca, a Valle-Inclán, a T.S. Eliot y a James Joyce. A pesar de que no le mecieron en la cuna en euskera, y que lo aprendió en su juventud —y luego lo defendió a muerte—, fue reconocido por su trabajo de interpretación en esta lengua. Un día la Guardia Civil entró en su casa. Agentes de uno de los brazos armados del franquismo confiscaron la traducción del *Ulises* de Joyce. Aquellos papeles no volvieron a sus manos. Imaginaos a Aresti luchando por traducir «Love loves to love love», «el amor ama amar al amor».

«Muy influido por la creación poética de Blas de Otero, de quien fue muy amigo, Aresti revolucionó la expresión y la estética mediante una poesía social», explica Jon Kortazar, profundo conocedor de la obra y la personalidad del autor de Bilbao.

Aunque en su juventud estuvo en la órbita del PNV, se ganó unos cuantos enemigos cuando defendió un «euskara klarua» [euskera claro], tomando de la oralidad, de lo popular o de préstamos de otras lenguas para expresarse en un momento en el que la reivindicación del purismo lingüístico desde el nacionalismo era vital. Como apuntó Paul Beitia, «demostró que también en euskera es posible adoptar una posición proletaria». También mantuvo vinculación con el PCE, o más bien, como buen comunista, tuvo grandes amistades comunistas. Algunas de ellas pasaron por el PCE.

Este año 2025 se cumplen 50 años desde que el poeta que creía en la poesía como el arte de dar martillazos dejó de darlos en vida. El martillo, la piedra y el pueblo son las tres palabras que Aresti no soltaba del puño. Sí: su ternura tenía forma de martillo, núcleo de piedra y densidad de pueblo. Ponía sus manos alrededor de la piedra y construía una casa o un poema, con capas y capas de esa ternura. Martillo, martillo, martillazo. Y, pum, pueblo. 2025, en honor a Aresti, debe ser y es, de hecho, el Año Martillo.

Estas son solo algunas palabras que podemos poner alrededor de este abecedario inacabado. Y si la poesía ha de ser un martillo, estas son las instrucciones de uso.



ARESTI

DICCIONARIO INACABADO

A.

Aceña. «A» de: «A tus hermanas diles tú, pequeña, / por qué razón no hay pan en casa, diles / que el pan se compra, pero no, ni abriles, / ni el honor de tu padre. Voz sedeña, / cantarines murmullos de la aceña, / explícales que existen, viven, miles / de hombres desesperadamente viles, / en quienes el dinero me despeña». «A» de «aceña» o de molino, o de acequia, o del murmullo del agua moliendo. Moler, martillear. En un poema de su libro *Euskal Harria* (1986) el martillo se toma «entre las manos» para despertar. En otro momento, coloca en un yunque la memoria y la rompe con «el martillo de la esperanza». Quiere que su poesía esté cargada de futuro, como Celaya. Y el futuro pasa por el martillo.

B.

Burjesia [Burguesía]. Su poema «Sic» cierra *Harrizko Harri Hau*, libro por el que el Tribunal de Orden Público (TOP) franquista procesó al poeta por entremezclar a Lenin, el Che Guevara y Cristo. «Eta orduan burjes-bidean / zoan / aristokrazia / mehar / hark, / ekartzen ziautak / gogora / oraingo / burjesia / makal / hau, / kondenaturik dagoena, / burjesia triste hau». [La traducción literal pierde sentido, conforméense con: Burguesía = :(o *Burjesia* = qué triste].

C.

c. Literalmente hay un largo poema de Aresti ordenado de la «a.» a la «h.». El fragmento que va después de «c.» no contiene ni una sola letra «c» porque solo era una forma de ordenar internamente sus versos. «Euzkadi, madre mía, / no puedo quererte, / pues solo me prometes / sufrimiento y muerte. / Mas sufriendo y muriendo, / he de defenderte, / a golpes de un martillo / vigoroso y fuerte». El martillo es, de nuevo, la belleza de la defensa violenta ante el asedio. Martillo

= construcción; Martillo = defensa; Martillo = siempre estará ahí, aguantando [resistir, *como un martillo al sol*; oposición al esperar sin esperanza de otro dicho popular, *el que va para martillo, del cielo le caen clavos*, que habla de la fuerza irrefrenable del destino]. Martillo = lo puede (cambiar) todo. El martillo no funciona en el plano lateral. Martillo no martillea al que solo tiene un martillo. Martillo ≠ esto solo es mío o tú aquí no entras. Martillo + conciencia = violencia. Violencia = legítima defensa de clase.

Campos. En los campos se ara. En los campos mueren los niños [«haurrak aingerutan hil», como «ángeles»]. En los campos el cuervo. En los campos la convicción. ¿En «mis pensamientos»? «(Karl Marx)». En euskera:

neure pentsaera,

(Karl Marx),

[...].

D.

d. De nuevo, literalmente hay un fragmento de poema de Aresti al que le precede la «d.». «Mi voz es un martillo, / negra poesía, / palabra firme y llena / de feroz hombría, / que repica en tus clavos, / dulce madre mía, / y, mientras te golpea, / sufre tu agonía».

E.

Eskuak [manos]. «Ebaki dizkiozue / eskuak, / ez dezan ezpatarik / astin. / Hor datza. / Ezin defendi diteke / indarrez. / Bakar-bakar-bakarrikan / geratzen zaio / hitza». Merece la pena no traducir estos versos del poema «Gizonaren ahoa» [Muy literalmente, lo hacemos: «Le has cortado / las

manos, / para que no / agite una espada. / Ahí es donde yace. / No se puede defender / por la fuerza. / Solo-solo-solo / queda / la palabra». El esquema sería así: *Vozpalabra* = martillo; La palabra siempre quedará → el martillo siempre podrá ser empuñado. La espada hace daño, ¿el martillo? Da igual, forma parte de nuestra venganza.

M.

Mailu [martillo]. Ya lo hemos dicho, Aresti entendía la poesía «como un martillo». Literalmente escribía: «Esanen dute / hau / poesia / eztela, / baina nik / esanen diet / poesia / mailu bat / dela». [«Dirán / que esto / no es / poesía, / pero / yo les diré / que la poesía / es / un martillo»]. Un martillo que, como un arma, está cargada de futuro; un martillo que, empuñado por obreros y proletarios, da forma al mundo. Sí, quizá ya lo hemos dicho. Pero así funciona el martillo. Repiqueteando con su fuerza. *Instrucción: leer de nuevo este texto* Addenda: martillo también es deshacer. Y sirve para traspasar cristales. «Nire herriaren gaineko azala, / harria estalcen duan / kolore askotako / kristala, / orain argi eta garbi / deseginen haut, / kolore askotako / kristal / enganagarria». O, muy literalmente: «La piel sobre mi pueblo, / que cubre la piedra / cristal / de muchos colores, / ahora claramente / Te destruiré, / / cristal engañoso / de muchos colores». El poema termina de nuevo con el martillo [*Mailu*].

Muro. Hubo una vez un muro en Berlín —no sabemos cuánto queda de él—, por donde, escribió Aresti, «Pederastas y ladrones y asesinos y nazis», «mueren al pasar». Muro proviene, como acrónimo, de Martillo Unido Raíz Obrera. No es verdad.

V.

Verdad. Aresti estaba unido carnalmente a la búsqueda de una verdad curativa. Explicaba que el oficio del poeta era ese, decir la verdad. En uno de sus poemas escribe: «Siempre diré / La verdad. / De mi boca no saldrá palabra / Que no sea verdad». Esta ética política de compromiso con la verdad y la justicia tienen un cariz marcadamente antifranquista. En otro poema dice: «No le tapéis

/ La boca al hombre / Para que se sirva / De la palabra. / Para que así comprendáis / Para qué / Nace / Al mundo». El pueblo, el proletariado, habla desde la ética política de la verdad humana. La verdad = la acción de la palabra política. De la verdad solo se llega a la palabra común del proletariado. El proletariado mueve con su martillo y su palabra el motor de la destrucción constructora. En la ética del martillo, para Aresti, el poeta es «creador de ideas, o, mejor dicho, creador de sentimientos», alguien que tiene un «mandato», alguien que debe preguntar «el qué y por qué», como defendió el propio autor.

Verdades. El poema «Verdades para Fernando» dice lo siguiente: «Mi corazón / está a la izquierda / y su sangre / es / roja». La verdad tiene un color que mancha. [Verdad → mancha].

Vivir. La vida de Aresti acabó pronto. Murió en cama, sufriendo. A los 39 murió Ernesto Che Guevara, asesinado. Aresti escribió un poema donde *vivir* era el verbo de la verdad. «Por tu muerte / guardo el espacioso / silencio de / cien años». Aresti niega la palabra a su poesía durante un largo periodo de tiempo indeterminado, o eso nos hace pensar, en señal de luto. Y sigue: «No, no sé / quién vive / y quién ha / muerto / quién merece / muerte / o / vida». Fragmenta sus versos desacompañadamente para hacernos partícipes de una verdad, la verdad del martillo: *nuestra* verdad. Escribe en el mismo poema: «Solo puedo decir / que en mi interior / te llevo / vivo / puesto que mereciste / vivir. // Un día / nadie ha de / matar / nadie / a golpes / o encadenado / lentamente». Martillo = defender la *vida* de la *verdad*. «Por eso vive, ha muerto, Guevara». Muerte ≠ vida. En euskera en realidad dice: «Horregatikan bizi da, hil da, Gebara». Aresti celebró la victoria cubana, en parte, según explica Kortazar, por su amistad con otro poeta, Blas de Otero, que influyó políticamente en él. En un poema añade: «Mientras me vence / la debilidad burguesa / de quitarme la barba». Desde su cristianismo social también denuncia las atrocidades imperialistas en Vietnam, acordándose de «Los niños y las mujeres embarazadas / Que matan / Los bastardos soldados americanos / Entre los campos de arroz de Indochina».

UN BREVE EPÍLOGO

En una comunicación personal entre la hija de Aresti, Nerea, hacia quien dirige algunos de sus poemas, y el catedrático Jon Kortazar, esta afirmaba: «Sobre cómo se autodefinía, o cómo se percibía aita [padre] políticamente, creo que, efectivamente, antifranquista, con mayúsculas, también marxista e internacionalista, pero entre socialista y comunista creo que decididamente comunista. Pero pensé entonces que, antes de responderte, estaba bien comentarlo con ama [madre], sin condicionarla, bocajarro, a ver qué me decía. Le transmití la pregunta sobre si se sentía socialista o comunista y no dudó:

«comunista». Y esto es importante porque los versos de Aresti están cargados de la voz tierna y comunista de un poeta.

El martillo de Aresti,
siempre nos quedará
el martillo de Aresti.



Libertad de expresión, Adolfo Mexiac Calderón, 1952.



369/1000
E E

Libertad de Expresión Mexiac

LOS JÓVENES PROSISTAS SOVIÉTICOS

IU. LUKIN

Texto extraído de la revista *Literatura Soviética*, 1948.

En los últimos tiempos, la literatura soviética ha aumentado notablemente sus filas con nuevas fuerzas creadoras. Paralelamente a las nuevas obras de los escritores consagrados, que ya tienen ganado el reconocimiento y el cariño de los lectores, se publican libros de autores cuyos nombres, leídos por primera vez en las páginas de una revista literaria, pasan con frecuencia a integrar de inmediato y sólidamente las filas de aquellos otros que constituyen la historia viva de la literatura soviética.

En ello se revela, ante todo, el resultado del auge cultural en masa que existe en el País soviético. Millares y decenas de millares de hombres libres, compenetrados con las máximas adquisiciones de la cultura humana, son una reserva inagotable de nuevos talentos. De las entrañas del pueblo salen destacados políticos y hombres de Estado, jefes militares, hombres de ciencia, artistas, nuevos poetas y prosistas. La afluencia de fuerzas nuevas es un testimonio de la vitalidad y del desarrollo de la literatura. Y esa literatura tiene que progresar constantemente.

Los nuevos escritores soviéticos aportan la gran experiencia de la vida, los conocimientos de aquello que constituye la vida del pueblo, sus preocupaciones, los fines hacia los que este encamina sus fuerzas. Ellos mismos participan en la grandiosa construcción de la vida nueva. En los años de la Gran Guerra Patria, muchos de ellos defendieron sus conquistas empuñando las armas.



¿Hay acaso necesidad de evidenciar lo aptos que son los jóvenes escritores soviéticos a las «teorías» antipopulares de los predicadores del llamado arte puro, que en realidad sirve lacayunamente a la burguesía y a los imperialistas? ¿Qué puede haber de común entre tan distintos y opuestos conceptos de la misión del escritor?

Miseria de espíritu, falta de fe, divorcio con el pueblo: ¿puede haber algo más terrible para un escritor?... Un escritor de este tipo es un escritor sin presente ni futuro. Es un escritor sin lectores, aunque sus librecitos en boga se vendan en los mercados de la gloria, por ser la última novedad de la temporada. Si su conciencia pudiera despertarse, ese autor escribiría palabras crueles y amargas en la última página de su diario.

Al abrir los libros de muchos escritores del mundo capitalista, llenos de artificios formalistas, de inmundicia naturalista o de fantasías místicas, oímos solo el tic-tac del reloj en una habitación solitaria, herméticamente cerrada con cortinajes, oímos el lastimero chirrido de la pluma sobre el papel, el chillido de los ratones en un rincón polvoriento y el autoritario golpe del patrón en la puerta, exigiendo la correspondiente dosis del veneno intelectual, del narcótico que tenga el poder de aletargar al lector y de transportarlo al mundo de las sombras, que tenga el poder de apartarlo de la vida real, de la vida ruidosa que lucha con pasión, que protesta, que afirma y cree en su victoria. No es casual que en la literatura del decadentismo moderno sean tan frecuentes los temas de la muerte y la degradación.

La obra de los escritores soviéticos es completamente opuesta a esta literatura decadente. Sus libros están plétóricos de vida. Surgen entre el zumbido de las grandes construcciones y el estruendo de las batallas. En ellos se refleja el sol primaveral de la vida nueva. Están penetrados del vivo color de la primavera, de la luz del pensamiento que tiende

a lo más hondo de la vida y alcanza su esencia: la lucha permanente de lo nuevo contra lo viejo y el triunfo ineludible de lo nuevo. Estos escritores participan con sus obras en la lucha para la transformación del mundo. Son los constructores del socialismo. Crean para el pueblo.

Se lo exige la vida, se lo exige la inteligencia y el corazón, el deber y su conciencia de ciudadanos. También se lo exigen las tradiciones de la literatura soviética, que ha asimilado la gran experiencia de los clásicos del realismo del siglo XIX, y que se desarrolla siguiendo la orientación legada por Máximo Gorki, fundador del realismo socialista en la literatura.

El País soviético ha educado a grandes escritores contemporáneos de la talla de Alexei Tolstoi, Shólojov, Fadeév, Leonid Leónov y otros. Nuevos nombres se suman a esta gloriosa familia de escritores, con firmes tradiciones forjadas en la lucha contra toda clase de influencias de la filosofía y la estética burguesa. Una de esas tradiciones es el auténtico espíritu innovador. Pero no se trata de la novedad por la novedad misma, pues esta, en realidad, resulta reaccionaria y formalista, sino de un espíritu innovador que refleja la novedad de los procesos vitales, de los fenómenos de la vida que avanza constantemente y triunfa.

¿Quiénes son, pues, los escritores de los que queremos hablar en este artículo? Daremos algunos nombres y algunos ejemplos típicos.

El joven escritor ucraniano Alexandr Gonchar trajo del frente una abundante experiencia. Con el Ejército Soviético liberador, cruzó, en calidad de soldado, los países de la Europa Occidental. En sus libros nos muestra la dignidad de los combatientes soviéticos, templados en los combates contra el fascismo, y la altura que alcanzan al realizar hazañas en nombre de la dicha y la libertad de la humanidad. Las dos primeras novelas de su trilogía *Los*

abanderados, —*Los Alpes y El Danubio Azul*— nos hablan de esta etapa culminante de la guerra.

En 1932 apareció el primer libro de Mijaíl Bubenov. Natural del Altai —lejana región de Siberia—, Bubenov contaba entonces solo con veintidós años. En su libro relataba lo que le era más próximo y más conocido: la vida del campo del Altai después de la revolución. En ese libro ya se delineaban los rasgos principales de su talento; pero pasó desapercibido, y solo conocieron su nombre un pequeño grupo de personas. Durante la Gran Guerra Patria, Bubenov estuvo en el frente. Regresó después de la victoria y escribió la novela *El abedul blanco*, en la que relata lo visto y vivido por él durante los primeros meses de la guerra, combatiendo en los alrededores de Moscú. Este libro le proporcionó una gran popularidad.

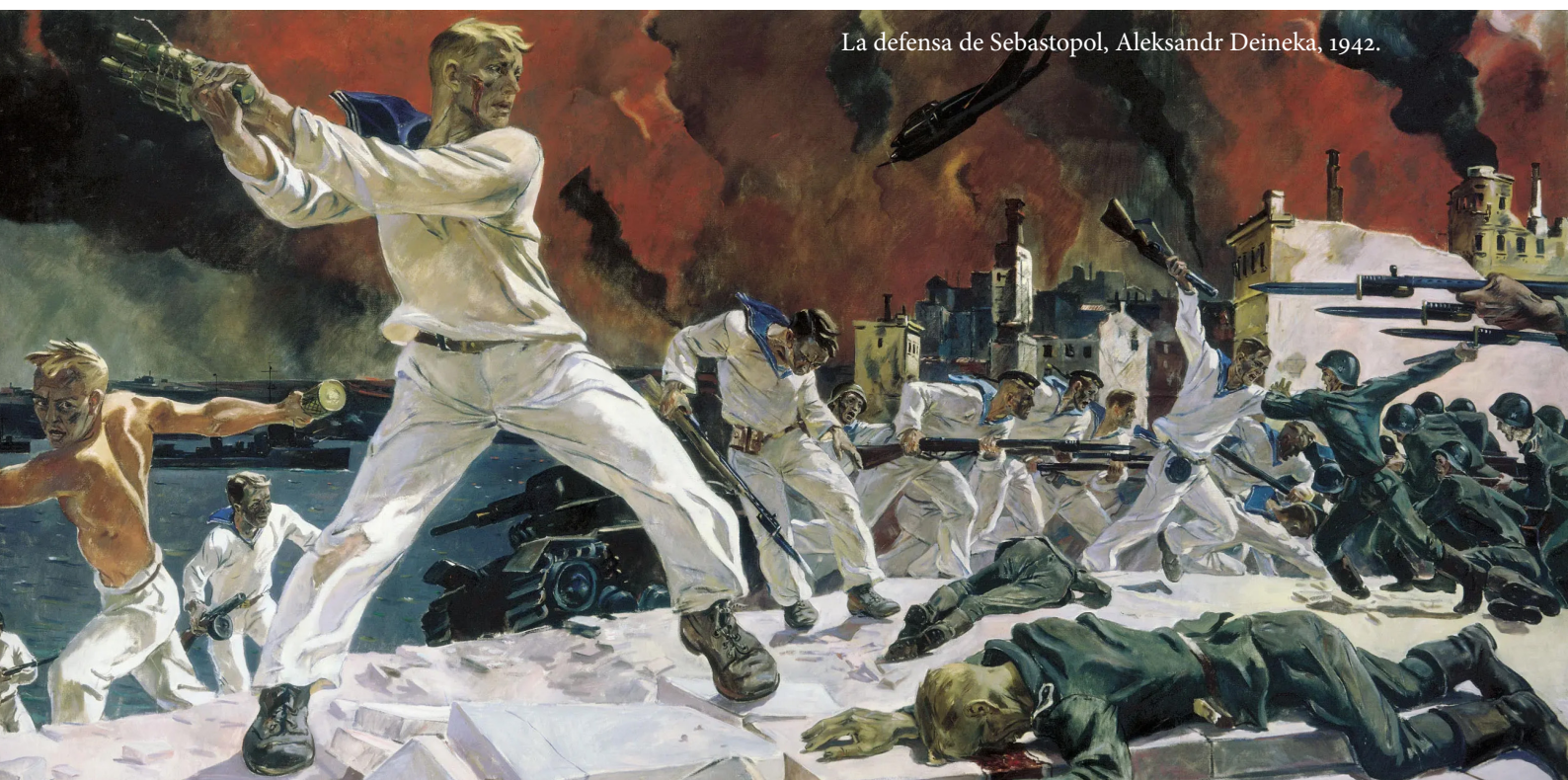
Víctor Nekrásov, joven arquitecto de Kiev, fue oficial del Ejército Soviético y participó en la defensa de Stalingrado. De esta defensa habla en su novela *En las trincheras de Stalingrado*, escrita en forma de notas autobiográficas, en las que el autor figura bajo el nombre de Yuri Kérzhentsev. Este libro —su primera obra— constituyó para el joven escritor un gran éxito literario.

Estrella, novela de E. Kasakévich, es la primera obra en prosa de este joven escritor, que se inició en la literatura como poeta. Al comenzar la guerra de la Alemania hitleriana contra el pueblo

soviético, el poeta marchó al frente con las milicias populares. Más tarde, igual que el teniente Travkin, héroe de su novela, llegó a ser jefe de una sección de exploradores. Terminó la guerra en Berlín con la graduación de comandante, desempeñando el cargo de ayudante del jefe de la sección de información en el Estado Mayor de un Ejército. Después de la guerra, un nuevo prosista conocido pasó a aumentar el destacamento de los escritores soviéticos.

En los años de la guerra, el personal de un tren sanitario, tren que había sido condecorado con la Orden de la Bandera Roja por su labor, se dirigió a la organización de escritores de la ciudad de Mólotov, en los Urales, solicitando que les ayudara a escribir un folleto que tratara de su tren. Se encomendó en esta misión a Vera Panova, escritora local. La escritora marchó al frente en el tren y, después de dos largos viajes, recogió el material necesario sobre las personas que debía describir. Mientras preparaba este trabajo pudo hacer muchas observaciones. Más tarde escribió su primera obra grande, la novela *Compañeros de viaje*. También es familiar a la autora el tema en que se basa su nueva novela *Kruzhílija*, que trata de la vida de una fábrica de los Urales en los años de la guerra y de la posguerra.

Borís Polevoi es conocido en muchos países como autor de relatos de guerra sobre Stalingrado y de



La defensa de Sebastopol, Aleksandr Deineka, 1942.

reportajes literarios de los diversos frentes de la Gran Guerra Patria. Sus libros *Las piedras ensangrentadas*, *Hasta el último aliento* y *Diario de un corresponsal de guerra* están traducidos en varios idiomas. Es interesante seguir la trayectoria de Polevoi en la literatura. Fue perito industrial en la fábrica textil «Proletarka», en la ciudad de Kalinin. De una forma sistemática enviaba sus artículos, crónicas de la vida fabril, al periódico del que era corresponsal obrero. Por sus cualidades de periodista, obtuvo trabajo fijo en la prensa de la región. Sus relatos comenzaron a aparecer en los periódicos y revistas de Moscú. Poco antes de la guerra vio la luz su primera novela. *El taller ardiente*, cuyo tema era la desaparición de las barreras entre el trabajo físico y el trabajo intelectual en la producción socialista. En la pasada conflagración, Borís Polevoi trabajó durante todo el tiempo como corresponsal de guerra del periódico *Pravda* en los frentes más importantes. La *Novela de un hombre auténtico*, escrita después de la guerra, obtuvo un gran éxito. Este año ha sido publicado, con el título *Nosotros somos hombres soviéticos*, un ciclo de relatos de Borís Polevoi en los que habla de las maravillosas proezas de los hombres soviéticos en los frentes y en la retaguardia del enemigo.

También dio forma literaria a sus observaciones, otro corresponsal de guerra de uno de los periódicos de Moscú, el colaborador de *Komsomólskaia Pravda*, Anatoli Kalinin. Su firma se podía

encontrar con frecuencia en las correspondencias del Frente Sur. Kalinin es autor de las novelas *En el Sur* y *Camaradas*. El joven escritor, oriundo del Sur, ha vivido permanentemente en la región de Rostov, y conoce bien la vida de los cosacos del Don. Su obra se desarrolla bajo la visible y beneficiosa influencia del célebre escritor soviético Shólojov.

En los últimos años se ha manifestado también el talento de Gueorgui Beresko, que pasó a la literatura desde la cinematografía, donde trabajaba en calidad de regisseur. Gueorgui Beresko adquirió gran experiencia en el frente como corresponsal de guerra y se dio a conocer como autor de las novelas *La bengala roja*, *El jefe de la división* y *La noche del capitán*. Basándose en la última novela, escribió la obra de teatro *Valor*, que tiene un contenido de gran interés y un brillante bosquejo psicológico de los personajes.

El joven escritor Semión Babáevski, autor de la novela *El caballero de la Estrella de Oro*, también llegó del frente. Al regresar a su casa, a su querido Kubán, Babáevski vio cuánto trabajo había después de la guerra y con qué ahínco se habían entregado a él los mejores hombres, los más avanzados. Escribió una novela sobre la aldea del Kubán después de la guerra. Basándose en lo que vio en la región del Kubán, tan familiar para él, mostró los procesos característicos de la

Cruce en Dubrovka, Leningrado. Foto de V. Tarasevich (1941-1943).



actual aldea koljosiana. Babáevski muestra en su narración una serie de figuras veraces de la joven intelectualidad rural. Vemos cómo desaparecen en el campo las fronteras entre el trabajo intelectual y el trabajo del agricultor, cómo se liquida en la vida soviética la contradicción entre la ciudad y el campo. Vemos a hombres que piensan en una vida nueva y la crean, no solo para ellos mismos y para quienes les rodean, sino para todo el país. Son innovadores en su actividad creadora, son los portadores de las ideas avanzadas de la época. Entre ellos hay muchas mujeres, que han llegado a ocupar cargos de dirección en el campo. El escritor mostró cuán sólidos y puros son los principios en que se basa la familia soviética. Entre los ciudadanos soviéticos, el amor está inspirado en el respeto mutuo, en la fidelidad a los ideales comunes, en la lucha conjunta por la felicidad de los hombres en la tierra.

La vida de la posguerra, con la realización del nuevo plan quinquenal, con la lucha por nuevos éxitos en todas las ramas de la economía y de la cultura, se convierte en uno de los temas centrales de la literatura soviética contemporánea. Pero, naturalmente, también el tema de la Gran Guerra Patria continuará durante largo tiempo atrayendo la atención de los escritores. La guerra constituyó un período terrible e inolvidable en el que se manifestaron con especial plenitud las cualidades de los hombres soviéticos.

Con los héroes de los escritores soviéticos volvemos a recorrer los caminos de la guerra. «¡Caminos de fuego, caminos de fuego!» —exclama el poeta ucraniano V. Sosiura, cuando dice que esos caminos han sido recorridos para que susurren «los jardines de la alegría» y para que triunfe la primavera de la humanidad.


De esta idea están penetrados los libros soviéticos que hablan de la guerra. En las obras de los jóvenes prosistas se relata toda la verdad de la guerra. El escritor no vuelve la cabeza ante los lamentos y el dolor, ante un charco de sangre, ante el horror reflejado en los ojos de los niños huérfanos. Pero los temas del sufrimiento están ahogados por el potente tema de la fe en la victoria. Ha sido precisamente esta poderosa fe la que llevó al pueblo soviético a la victoria y ella es la que le inspira en el curso de toda su vida.

He aquí un ejemplo de encarnación artística de esta fe. El protagonista de la novela de M. Bubennov, al retroceder a través de su aldea natal, ve un abedul blanco, que se salvó por milagro entre tanta devastación. Él cree ver en el abedul la imagen poética de la patria, del pueblo, de la vida imperecedera. «¡Continuará en pie! ¡Continuará viviendo!» —dice.

Y aunque en las obras de Gonchar, Bubennov, Negrásov, Kalinin, Kasakévich, Panova y Beresko, la descripción de los sueños, el lugar de la acción, los personajes y el estilo poético son muy diferentes, el tema principal y el argumento de sus obras es la hazaña del gran hombre corriente del País soviético.

Estas palabras —«el gran hombre corriente del País soviético»— están tomadas de la novela de M. Bubennov, pero podrían pertenecer a cualquiera de las otras obras mencionadas. El hombre es la figura central de todas estas obras, y esto es, precisamente, lo que las hace tan diferentes. ¿Qué es lo que ha inspirado a los poetas de todos los siglos? El hombre, sus pensamientos, sus sentimientos. Los cuadros de la naturaleza, las imágenes históricas y la diversidad de costumbres han sido siempre la orquestación del tema principal de la sinfonía: el hombre. El artista que una y otra vez recurre al mundo interno del hombre, tiene a su disposición una riqueza inexplorada. La humanidad está viviendo las páginas más brillantes de su historia. Durante largos siglos, los hombres soñaron con la libertad. Hoy la libertad existe. El sueño de millones de hombres, el sueño milenar, se ha convertido en realidad. Existen en la tierra los hombres que han construido esta realidad, hombres que siempre avanzan y avanzan. ¿De quién, sino de ellos, deben hablar al mundo —a las generaciones de hoy y del mañana— sus contemporáneos y compatriotas? ¿Qué riquezas hay en la tierra dignas de mayor atención por parte del escritor y del lector? Esta es, precisamente, la fuerza triunfante de lo nuevo, a la que se entrega el artista realista, el hijo de su época, el hombre cuyo corazón late al unísono con la vida de su siglo.

Ya se trate de un hombre que esté en las trincheras de Stalingrado, como el héroe de Negrásov, o de otro que va a una muerte casi segura para asegurar la victoria de su unidad militar, cubriendo



la retirada de las unidades (*La noche del capitán*, de Beresko), o de un explorador en la retaguardia del enemigo (*Estrella*, de Kasakévich), o bien de uno que salva la vida de su afortunado rival en amores, por un sentimiento de camaradería y de deber social (*Camaradas*, de Kalinin), o que sacrifica su vida en nombre de la victoria, tras de todo esto existe un infinito mundo de sentimientos y de reflexiones del hombre que ha comprendido el verdadero sentido y la finalidad de la vida. Si un hombre así muere, muere en aras de esta vida maravillosa.

¡Cuán rica es esta vida si el hombre está inspirado por una idea tan elevada! Ya sabemos que el héroe de una obra literaria no siempre es un héroe de la vida. Los escritores

soviéticos tienden a mostrar al auténtico héroe de la vida. En el heroísmo de los ciudadanos soviéticos hay una peculiaridad característica, que la literatura pone al descubierto. Al leer las proezas del hombre, en los libros de los escritores soviéticos, vemos que esas proezas las podían haber realizado muchos de los que nos rodean. ¿Desmerece esto el valor de la hazaña? No. Esto no hace más que elevar al pueblo en su totalidad. Recordemos las palabras de Gorki: «¡El hombre! ¡Cuán orgullo encierra esa palabra!».

El escritor, orgulloso de su pueblo, habla del nuevo hombre de la época, mostrando qué inmensa variedad de individualidades y de caracteres contiene esta unidad. Y esta unidad dentro de la variedad, se manifiesta en los temas del heroísmo, del patriotismo, de la amistad en el frente, de la solidaridad fraternal de los pueblos, de las relaciones entre viejos y jóvenes, del sentido de la vida...

Las peculiaridades creadoras de cada escritor son tan diversas como variados los hombres que desfilan por las obras de los jóvenes prosistas soviéticos. El método del realismo socialista exige que el escritor comprenda las leyes del desarrollo, la verdad de la vida, que posea una ideología elevada, que sea fiel al democratismo, que se exprese con claridad y sea asequible al lector. Este método ofrece muchas más posibilidades que cualquier otra tendencia en el arte, para que surja la individualidad creadora del artista.

El desarrollo de la literatura soviética no excluye, sino que, por el contrario, presupone, una gran diversidad de tradiciones, de individualidades y de estilos. La joven prosa soviética es un vivo ejemplo de ello.

En los apuntes de Yuri Kérzhentsev, héroe de la novela autobiográfica *En las trincheras de Stalingrado*, el autor se atiene a la máxima exactitud y sobriedad en las descripciones. Casi excluye de su texto las digresiones. El mundo interno de los personajes lo constituyen, fundamentalmente, sus actos.

También G. Beresko se esfuerza por ser exacto en la descripción. Pero esta exactitud es muy distinta a la de V. Nekrásov. En Beresko, por el contrario, todos los esfuerzos del artista tienden a dar una imagen escrupulosamente fidedigna de la psicología del hombre; el autor procura analizar hasta lo más hondo sus pensamientos, sus emociones, trata de penetrar en su mundo interno. Es propio del estilo de Beresko cierto racionalismo.

El estilo de Alexandr Gonchar es elevado y romántico, y esto se manifiesta en sus pintorescas hipérbolos, en las extensas digresiones líricas, en los caracteres de sus personajes. La personalidad del autor irrumpe constantemente en el texto; los sentimientos del autor están expresados con la misma pasión que los sentimientos de sus héroes. Polevoi pone en primera fila a sus héroes y limita su propio papel, podríamos decir, al de un tranquilo observador de los acontecimientos. Lo que en la obra de Gonchar adquiere la forma de un llamamiento directo al lector, Polevoi y Nekrásov

lo expresan en un subtexto lírico. La imprecisión psicológica, por ejemplo, es propia de A. Kalinin. Si Beresko dibuja con un lápiz de punta muy fina, podríamos decir que los otros dibujan al pastel.

El colorido de la veraz y poética novela de Kasakévich lo forman la tristeza y el dolor, expresados con parquedad y pureza, más algo del estilo de Chéjov.

El arte de muchos de estos escritores para mostrar, en los momentos más duros de derrotas temporales, la grandeza y la victoria de los que sufren esas derrotas, pero que poseen la fuerza de la verdad y a quienes pertenece el porvenir, se parece mucho al arte de las profundas obras de Fadéev. Muchos jóvenes prosistas se acercan también a la obra de este escritor por su capacidad de descubrir la imagen del nuevo hombre soviético, de crear figuras generalizadas que encarnan el carácter formado en el régimen de vida soviético.

En las obras de M. Bubennov y de A. Kalinin, el paisaje juega un papel muy importante. Los dos completan sus paisajes con un profundo contenido filosófico y poético, como el que tanto nos encanta en las obras de Shólojov. Los estilos de Bubennov y de Kalinin son diferentes. Es característico del primero la rígida concentración del relato, unida al romanticismo de la descripción. Las imágenes son audaces, las situaciones llenas de tensión, el diálogo está abundantemente saturado de giros populares, sus colores son jugosos. Kalinin es más suave, se distingue por su sinceridad lírica y por la blandura de sus colores.

Al conocer de cerca las obras de la joven prosa soviética, se llega a la conclusión de que las creaciones de todos estos escritores siguen el cauce trazado por el método del gran Gorki, por sus juicios sobre la misión del escritor y por su actitud ante el Hombre.

¿Influencias? Sí, puede haber influencias, y ellas son indudables. Mas si la obra es independiente, la influencia se manifestará en detalles. Aquí se trata de una categoría mucho más profunda e importante: de la herencia. La literatura soviética, igual que toda la cultura soviética, se desarrolla asimilando y

reelaborando con un sentido crítico, todo lo mejor que ha creado la cultura de otros tiempos y a los mejores artistas contemporáneos. Su tendencia a lo nuevo no significa que rechace las grandes conquistas del clasicismo. Por el contrario, se desarrolla basándose en la transformación orgánica de la riquísima herencia literaria.

Las obras de los jóvenes prosistas, a la vez que conservan la sucesión de las mejores tradiciones de la literatura rusa y universal, no solo se destacan por su desarrollo audaz y original, sino que todas, en su conjunto y cada una por separado, se distinguen por una forma y un contenido lozanos y peculiares.

Los escritores soviéticos extraen los temas de la vida misma, tratando de penetrar hondamente en la esencia de los fenómenos, entre los que seleccionan los más importantes.

Al escribir su novela *Compañeros de viaje*, Vera Panova solo sacó del natural el ambiente: el tren sanitario. Las personas que viven en ese tren son netamente típicas y están generalizadas con gran arte; sus figuras presentan los rasgos esenciales del hombre soviético avanzado. Estos rasgos nos muestran la fuerza y la cohesión de la colectividad de hombres soviéticos y el florecimiento jamás visto del individuo dentro de esa colectividad.

Cada joven prosista soviético tiene su propio genio creador, su estilo individual, su riqueza de colorido, sus predilecciones y sus pasiones. En su conjunto forman una corriente literaria única, cuyas bases son: la fidelidad a los principios, la verdad artística, la exacta verdad de la vida y el elevado optimismo, que les da alas.



Z-42

ARCHIVO INCOMPLETO DE EXPERIMENTACIÓN SONORA SOVIÉTICA

MIGUEL BORRAJO

[Lo que sigue se presenta tal como fue encontrado: fragmentario, sugerente y de procedencia incierta. Su valor no radica en su autenticidad, sino en lo que deja entrever. A veces archivo, a veces ficción]

Aquel hallazgo ocurrió un martes de niebla, en uno de esos pasillos subterráneos del Instituto de Reestructuración Poética de Materiales Tecnológicos (I.R.P.M.T.). El guardia de seguridad me lo mostró sin comprender su importancia: una caja con remaches metálicos y una placa apenas legible: «Z-42 / MOSKVA / SOUND». En una institución acostumbrada a recibir donaciones excéntricas —interfaces experimentales sin documentación o mecanismos de entrada diseñados para lenguajes artificiales— me extrañó no hallar constancia alguna de su procedencia.

Los sótanos del instituto albergan centenares de archivos. Sin embargo, esa caja no figuraba en ningún inventario. La sacamos a la luz y la abrimos con cuidado, ante la presencia curiosa de un par de técnicos. Dentro, hallamos una carpeta de cartón agrietado, envuelta en cordeles deshilachados, un puñado de sobres de papel amarillento y dos rollos de celuloide. El primer documento mecanografiado anunciaba: «Laboratorio de Experimentos Sonoros, Moscú, 1927». Bajo el título, la lista de nombres: Ev. Sholpo, B. Yankovsky, R. Vishnevskaya, y algunos otros medio borrados.

Había oído algo sobre Evgeny Sholpo y su método de «síntesis gráfica de sonido», un antecedente de la música electrónica olvidado por la historiografía occidental, más cercana a los sintetizadores moog, a su historia local. Pero lo que encontré en la carpeta superaba toda expectativa: nombres como «Teatro de Proyección», «Instituto Central del Trabajo (CIT)», «Ensayos electromagnéticos



Gran tonómetro, Rudolph König.

de danza» y «Sinfonías de sirenas urbanas» aparecían dispersos. Era como asomarse al patio trasero de una época en la que arte, técnica y cuerpo se entrelazaban sin alardes, en espacios provisionales donde se probaban conexiones improbables entre sonido y máquina. Se respiraba la inmediatez de quienes trabajan entre cables y lamparillas, preocupados por cómo calibrar un haz de luz o qué frecuencia de pitido resultaba más adecuada en una maniobra ferroviaria.

* * *

Sin perder tiempo, empecé a ordenar el material: documentos del Teatro de Proyección, informes del CIT, cartas sueltas, esquemas técnicos, rollos de película con anotaciones. La mayoría estaban fechados entre finales de los años veinte y mediados de los treinta, un período especialmente activo en el cruce entre técnicas escénicas, biomecánica y experimentación sonora. Los nombres se repetían: Roza V., Valentina B., Anya B.

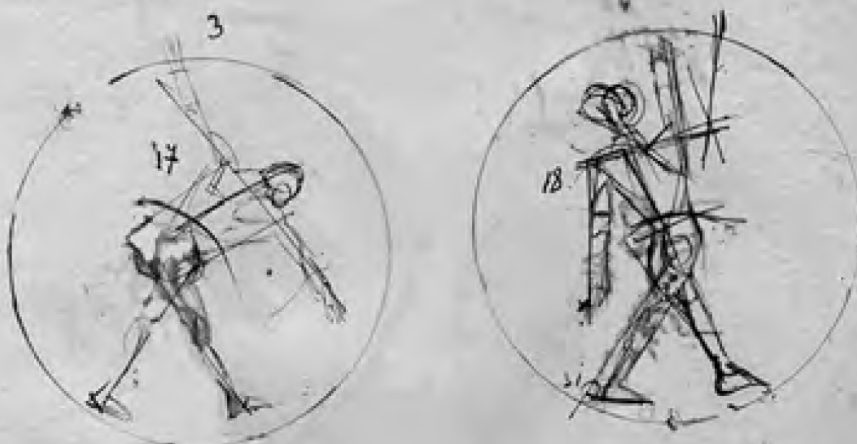
Me llamó la atención el llamado «Teatro de Proyección». Un documento lo describía como un espacio escénico donde se registraban las emociones de los actores mediante sensores rudimentarios, con el objetivo de traducirlas en señales visuales o sonoras. Una hoja de 1925, firmada por S. Nikritin, explicaba cómo asignar porcentajes a la ira, la ternura, el desconcierto. Al lado, un diagrama con ejes de tiempo: en el primer minuto, 40% de furia, 10% de duda; luego, 30% de cansancio, 20% de risa. Su propósito era convertir la emoción en algo objetivable, y traducirla en pulsos de percusión o destellos luminosos. Había referencias a «partituras escénicas» donde cada paso y cada gesto corporal equivalían a un golpe rítmico que se registraba en una banda de luz.

Imaginé un ensayo en penumbra, con actores moviéndose al compás de señales luminosas y un técnico apuntando en una libreta: «Subir un 10% la ira en la segunda escena, prolongar la risa dos segundos más».

En paralelo, encontré documentos del Instituto Central del Trabajo (CIT), impulsado por Alexei Gastev, que promovía una organización científica del cuerpo en el trabajo. Se describen métodos para entrenar a los operarios en secuencias de movimiento eficientes, eliminando repeticiones innecesarias y tiempos muertos.

Un documento de 1933 mencionaba la intención de grabar el martilleo con sistemas de «sonido óptico», para crear una partitura colectiva que, reproducida ante los nuevos trabajadores, serviría de guía rítmica. El CIT veía el cuerpo humano como una maquinaria perfectible; la resonancia entre golpes de martillo podía transformarse en un «coral industrial». A mí me sonaba a la estética futurista italiana, con su exaltación de la fábrica, pero aquí se exponía de forma más pragmática, como si el ruido se pudiera organizar hasta volverse música.

Manuscritos, S. Nikritin, 1922.



Lo más asombroso era cómo estos apuntes mencionaban la idea de «combinar esfuerzos» con el Teatro de Proyección. Uno de los memorandos decía: «Los actores manejan la cuantificación emocional, los obreros siguen pautas de ritmo. ¿Podríamos cruzar ambos métodos en una sesión de prueba?». Otra anotación apuntaba a la conveniencia de «consultar a Sholpo sobre la posibilidad de trazar en celuloide la cadencia obrera y luego reproducirla en el escenario». El mundo que se insinuaba en esas líneas tenía una coherencia interna sorprendente: se imaginaban la fábrica como coreografía y la escena teatral como un laboratorio de medición fisiológica.

En ese vaivén, emergía el nombre de Roza Vishnevskaya, o Roza V. con frecuencia. No figuraba en mis libros de historia, pero aparecía en varias cartas como impulsora de la «síntesis óptica de sonido» junto a Sholpo. Un pequeño lote de documentos aludía a sesiones semanales donde Roza invitaba a mujeres jóvenes a dibujar sus propias ondas en tiras de celuloide. Una de sus notas, escrita con trazo seguro, decía: «Si aprenden a trazar la frecuencia con tinta, comprenderán que la música también puede ser suya, que ellas también hacen cultura». Se detallan instrucciones para cortar tiras, exponerlas a la luz, calibrar la fotocélula y escuchar el resultado en un altavoz. Hubiera dado cualquier cosa por presenciar esas sesiones y ver cómo las participantes se asombraban al oír sus dibujos convertidos en sonido.

✱ ✱ ✱

La siguiente sección de papeles contenía referencias a un proyecto ambicioso: la «Sinfonía de las Sirenas», capitaneada por Arseny Avraámov, que en 1922 se había realizado en Bakú. Sin embargo, el archivo no se centraba en aquel gran hito, sino en un plan posterior, «Ensayo Intermodal», ideado para una estación de tren. Se trataba de sincronizar las bocinas ferroviarias para lograr una composición a gran escala. Un informe mencionaba a una tal Valentina Burova, encargada de la logística: «Valya sugiere situar reflectores acústicos en puntos elevados para dirigir el eco. Será necesario coordinar con el personal de la estación». Notas al margen detallaban el rango de frecuencias de cada locomotora, la forma de aislar el pitido y el impacto de las corrientes de aire en la propagación del sonido. Incluso se barajaba la posibilidad de combinar ese evento con la «danza electromagnética» de Lev Termen.



Retrato de Alexei Gastev.

Arseny Avraamov, sobre 1920.

Lev Termen usando el Theremin en
Kazan, 1975.

Clara Rockmore usando el Terpsitone,
Carnegie Hall, abril de 1932.

Al llegar a la mención de Termen, sonreí. Era el único nombre que reconocía. En los catálogos occidentales aparece como el inventor del theremín, ese instrumento espectral que acabó encasillado en películas de ciencia ficción y experimentos de salón. Pero aquí no se hablaba de eso, sino del Terpsitone: una plataforma electromagnética que traducía el movimiento en sonido, mediante sensores de proximidad enterrados bajo el suelo. Entre las hojas encontré un testimonio firmado por una bailarina, Anya Borovitskaya. Describía cómo su cuerpo generaba distintos zumbidos al desplazarse sobre la tarima. «Si levanto el brazo, oigo un ascenso de tono que me asusta. Cuando doy un paso brusco, chisporrotea. Es como si el aire me hablara». A veces, decía, Roza aparecía con sus tiras de celuloide para intentar dibujar la danza. O se asomaban técnicos del CIT, buscando patrones útiles para sus ejercicios de biomecánica obrera.

Todo indicaba que el Terpsitone no fue una creación aislada, sino parte de ese mismo entramado experimental, hecho de cruces entre talleres, escenarios y fábricas. Lo extraño era que, de todos los nombres que aparecían en los papeles, el único que llegó hasta nosotros fuera el suyo. Tal vez porque Termen supo moverse en otros entornos: viajó a Estados Unidos, vendió el theremín a RCA, diseñó sistemas de vigilancia para bancos y fue bien recibido en laboratorios e instituciones occidentales. Más tarde, tras su regreso forzado a la URSS, trabajó en proyectos secretos del Estado y fue recompensado con el Premio Lenin, no por su música, sino por servicios técnicos vinculados a la seguridad. Ninguna de estas hojas menciona eso. Aquí, su nombre aparece en medio de pruebas compartidas, de dispositivos sin firma, de ideas

aún en proceso. Lo que quedó registrado en la historia fue lo que podía comercializarse o ser útil al aparato estatal. Lo otro —todo esto— quedó fuera.

En un sobre titulado «Docomundi» hallé la pista más explícita sobre la red que unía a todos. Parecía una suerte de acuerdo informal, con apenas cinco o seis puntos, en los que se abogaba por la renuncia a la autoría única de cada invento, la realización de encuentros quincenales y el fomento de la participación libre. Alguien lo había subrayado en rojo: «Esto no es un manifiesto. Es un pacto para compartir». La hoja incluía una lista de lugares disponibles: un taller vacío los lunes, un teatro sin funciones los miércoles, un área de la fábrica tras la jornada laboral. Hablaba de «evitar burocracias» y «buscar la sinergia con quienes quieran crear». No se hablaba de proezas revolucionarias ni de desafíos épicos; era más bien la crónica de un momento de intensidad creativa, frágil, y quizás por eso tan magnética. Mucho de lo que se pretendía parecía imposible con la tecnología de la época, pero leían la imposibilidad como reto, como algo que se podía torear con ingenio. Así, uno se topaba con frases del tipo: «La fotocélula se quema si supera 60 W de potencia, busquemos una linterna menos agresiva», o «Los obreros tardan en captar el tempo de la partitura, propongo entrenarlos con un metrónomo visual».



Después de semanas clasificando papeles, llegué a lo que parecía un clímax narrativo: un plan para celebrar «el Gran Ensayo Conjunto», programado para algún momento de 1934. Una lista de necesidades enumeraba: cables de repuesto para la plataforma electromagnética, tiras de celuloide virgen para la síntesis óptica, autorización para que el CIT trajera a un puñado de obreros dispuestos a montar su secuencia de martillazos en vivo. Se indicaba, además, que Valentina y Avraámov coordinarían el uso de sirenas ferroviarias en un acto final. Más abajo, un renglón lacónico: «El Teatro de Proyección aportará sus actores y sensores de tensión emocional».

Un epígrafe adicional decía, con cierta ternura burocrática: «Incluir merienda y bancas para el público invitado». La imagen era curiosa: un experimento de vanguardia tecnológica y sonora, y al mismo tiempo, la previsión de que alguien tendría que repartir pelmenis y colocar sillas. Supongo que siempre sucede así. El documento terminaba con la firma de varios involucrados y la frase «Haremos historia». Pero al dorso, en letras gruesas, alguien

había escrito: «Aplazado. Reubicación». Y ahí se interrumpía todo. Ni una explicación, ni una fecha posterior. Era como si el telón cayera de golpe, dejando el proyecto inconcluso.

Desbordado de curiosidad, rastree en otras carpetas del Instituto por si encontraba indicios de que hubieran reemprendido el ensayo, pero no hallé nada. Era como si la Z-42 fuese el único testigo de ese sueño colectivo. Me quedé largo rato contemplando un carrito rotulado con fecha de 1934, en el que aparecían ondas dibujadas y fotografías apenas perceptibles. El papel anexo decía: «Experiencia combinada. Registrar la danza y la cadencia obrera en una sola banda. Ajustar la corrección lumínica».

Era probable que en ese rollo se hallara la culminación de todas las ideas esbozadas: la fusión de la biomecánica industrial, la síntesis óptica, la emoción escénica y la orquestación de sirenas. Pero jamás llegó a exhibirse. Nadie ajustó la corrección lumínica, ni repartió la merienda.

Resumir toda esta investigación a un lector ajeno es difícil. Algunos se preguntan si no será una fantasía, un manuscrito falso. Pero los nombres están ahí, así como datos técnicos verosímiles. Estos individuos —Sholpo, Termen, Avraámov, Gastev— existieron y dejaron huellas. Lo que la Z-42 pone de manifiesto es una dimensión que la historiografía oficial pasa por alto: la confluencia de colectivos que apostaron por un cruce radical entre arte y tecnología, sin ampararse en una institución fuerte. Eran, más bien, nodos sueltos que se iban conectando entre sí, aprovechando la mínima oportunidad para ensayar algo nuevo.

Resulta imposible no preguntarse qué habría sucedido si ese Gran Ensayo Conjunto hubiese tenido lugar. Imaginemos una sala donde obreros, bailarinas, actrices y técnicos montan un espectáculo que combina martillazos rítmicos, danza electromagnética, partituras emocionales y sirenas de tren resonando a lo lejos. Hubiera sido un anticipo asombroso de las instalaciones multimedia actuales. Quizá la URSS no estaba lista para ello, o quizá la propia dispersión del colectivo impidió dar el paso definitivo. Es posible que se quedara en fantasía. Pero de esas fantasías se nutre a menudo la historia del arte y de la ciencia.



Mujer utilizando el Terpistone.

La Z-42, entonces, no es solo un compendio de datos: es también una ventana a un pasado que demuestra cómo la experimentación puede brotar en las rendijas de cualquier sistema. Su virtud, tal vez, fue no pretender un gran reconocimiento, sino limitarse a improvisar en talleres y sótanos, con la complicidad de gente inquieta que sumaba su granito de arena. Cada carta y cada nota evidencian la generosidad de quienes prestaban sus habilidades, sin miedo a que otros se adueñaran de la idea. Pensar que, en medio del torbellino político de la época, pudo florecer un intercambio tan fértil, une a esta gente con las dinámicas de ciertas comunidades actuales. El tiempo transcurrido y los cambios tecnológicos no apagan el latido de esa inquietud compartida.

Conservo en la memoria una carta especialmente conmovedora, firmada por Roza V. y dirigida a un tal Misha. En ella le contaba, con entusiasmo palpable, cómo en el último taller habían conseguido «dibujar un latido distinto, que suena como un redoble lejano» y que pensaba llevarlo a la demostración pública. La carta terminaba con una frase que aún resuena en mí: «¿Imaginas una sala llena de gente oyendo sus propios trazos convertidos en música? Yo creo que todos nos sentiríamos parte de algo mayor».

«Parte de algo mayor».

Ahí estaba, quizá, el núcleo de la Z-42: no solo una apuesta por la experimentación tecnológica, sino un gesto radical de apertura. Una invitación a romper la lógica del experto, del genio aislado, y convertir la técnica en un lazo compartido. Un lugar donde cada quien pudiera encontrar su trazo, su sonido, su lugar en el compás.



Chico de los Urales, V. Neyasov, 1959.

Decoración de la 1ª central hidroeléctrica con motivo del 15º aniversario de Octubre, 1932.

Escenas, fotografías de M. Smodor, 1932.

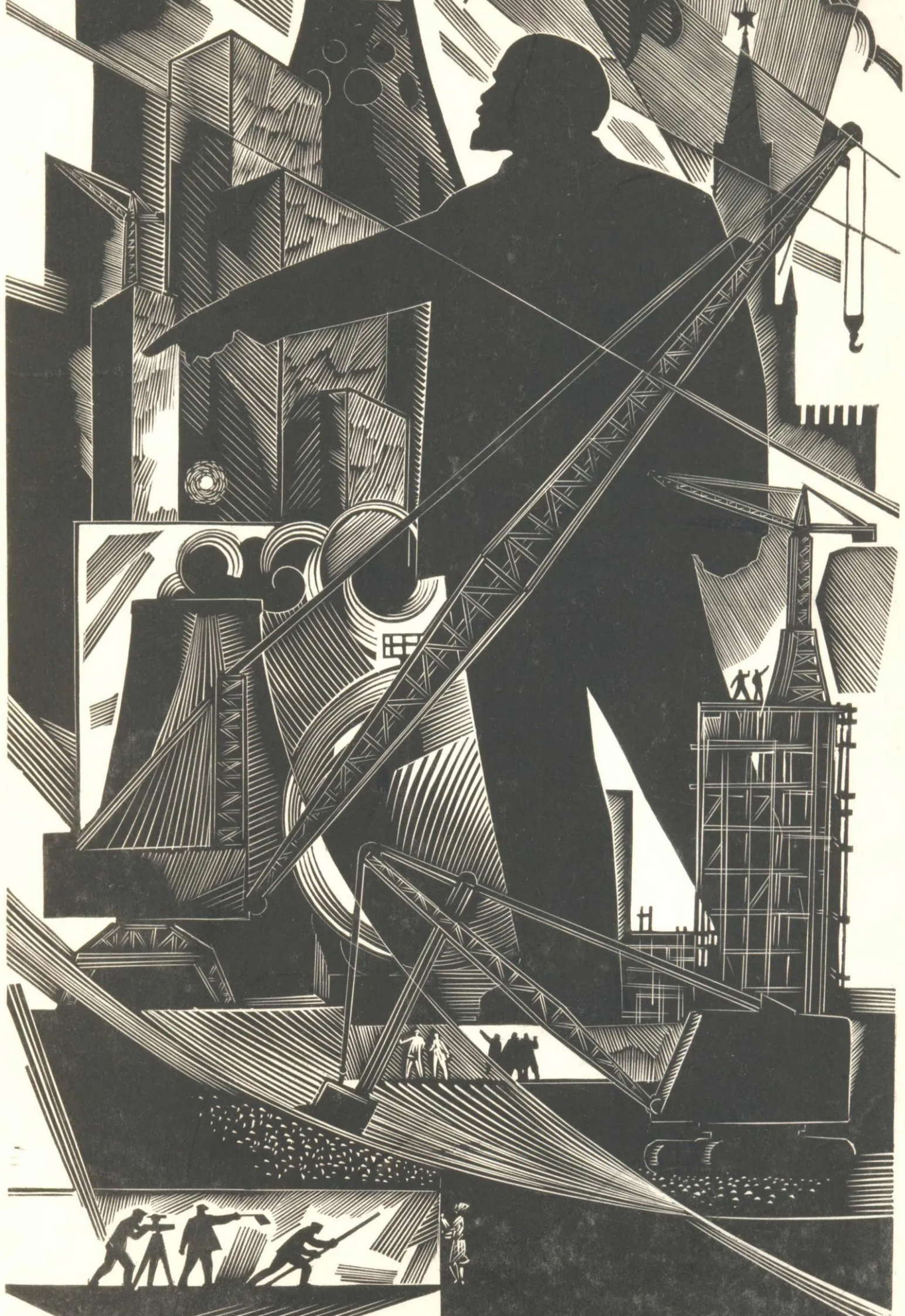
* * *

Desde hace unas semanas, un archivo digital sin metadatos comenzó a circular por canales de restauración soviética, etiquetado únicamente como *Z42_rehearsal_03b.wav*. Fue extraído de un disco UHER 4000 Report restaurado en el archivo técnico de la Filarmónica de Novosibirsk, donde un becario lo encontró mal etiquetado como «aerofonías industriales / 1972 (pendiente de catalogación)». El sonido, de poco más de dos minutos, contiene tres capas distintas: una base de zumbido con parpadeos en 50 Hz, un patrón rítmico irregular que se repite con leves desplazamientos, y una línea modulada que parece haber sido dibujada directamente sobre cinta óptica, sin notación intermedia.

En los primeros cinco segundos se escucha una voz femenina que dice algo ininteligible, aunque un restaurador bielorruso asegura haber distinguido las palabras «segunda variación de sirena». El canal izquierdo presenta, en análisis espectral, una forma de onda idéntica a una de las láminas de Roza V. conservadas en el RGALI. El canal derecho contiene ruido de fondo que parece provenir de un espacio amplio: hay un eco claro, señales de pisadas sobre madera y una tos aislada.

Desde que el archivo se subió por error a un hilo de Telegram sobre etnografía sonora, han aparecido versiones remezcladas: una con celuloide intervenido por láser en Vilna, otra reproducida con cintas cruzadas en un taller de radio libre en Chistopol, y una tercera que incorpora una lectura espectral y códigos QR en una exposición itinerante por el sur de Italia. En Varsovia, un colectivo de estudiantes de ingeniería acústica proyectó las curvas del archivo sobre papel fotográfico y las usó para diseñar un sistema de vibración para sillas escolares; en Tiflis, un grupo de adolescentes organizó una escucha pública en una estación abandonada de tranvías, con altavoces apuntando al techo de cristal roto.

Y en Moscú, los viernes por la noche, un grupo reducido se reúne en un sótano del distrito de Basmanny, cerca de la estación de metro Kitay-Gorod, entre depósitos de equipos militares obsoletos y cajas de placas de circuito. Cuelgan telas negras, conectan proyectores de tres cañones, ajustan sensores térmicos reciclados de alarmas antiguas. Sobre una mesa de metal, una consola de mezcla analógica recibe la señal del archivo. No dicen de dónde salió. Tampoco se presentan. Uno de ellos lleva siempre una libreta con anotaciones a lápiz: «+2dB en el rugido bajo», «invertir frecuencia al segundo 42».



ENTREVISTA

DIEGO FERNANDO CORREA TRADUCTOR DE LUKÁCS

POR IRENE UROZ

Nacido en Medellín, Colombia, en 1972, estudiaste en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y te mudaste a España con la intención de seguir estudiando, pero te encontraste con la realidad de tener que trabajar en el sector de la construcción. Finalmente pudiste matricularte en la carrera de filosofía por la UNED y graduarte en 2014. Sabemos, también, que conseguiste abrirte paso a través del mundo académico: finalizaste el máster en Filosofía Teórica y Práctica con el trabajo *La influencia de Ibsen, Strindberg y Shakespeare en la obra de Lukács*. La influencia del drama, y te doctoraste en filosofía con la tesis *Lukács: Ética y estética e influencias en su obra temprana*, en 2018.



Nos gustaría empezar por preguntarte sobre tu trayectoria, ¿cómo fue tu camino hacia Lukács?

En los primeros años de mi juventud sentí una fuerte atracción por todo lo que tuviera que ver con el conocimiento. No importaba qué tipo de lectura realizara, para mí lo central era adquirir eso que en los círculos populares se denomina: cultura general. La balanza de mis preferencias tempranas se inclinaba poderosamente hacia los clásicos, desde luego que esto incluía por necesidad las primeras incursiones en textos filosóficos; pero a decir verdad, la pasión que despertaban en mí era inversamente proporcional a la capacidad que tenía de entenderlos.

Este era el motivo por el que me encontraba entre los visitantes más conocidos del Pasaje la Bastilla de Medellín, lugar al que iba casi a diario en busca de libros de segunda mano. En una de estas librerías tuve el primer contacto con una visión clara de la filosofía, pero a la vez filtrada por lo que ahora se podría denominar un Diamat de carácter latino. La situación político-militar colombiana hacía que los intelectuales de izquierda más capacitados se aislaran y radicalizaran sus posiciones filosóficas, como lo dice Abendroth en la entrevista que sostuvo con Lukács en 1966. Así fue como conocí la filosofía marxista, con un fuerte ingrediente heterodoxo, atravesada por Hegel, y con una línea de continuidad hacia Lukács, especialmente la *Estética*. Por ese motivo mis primeras lecturas sobre Lukács estuvieron inclinadas hacia la *Estética* con carácter hegeliano-marxista. Por lo tanto se podría decir que entré a la filosofía lukacsiana por una puerta lateral.



Has traducido la *Estética de Heidelberg* (Universidad de Zaragoza, 2022), un libro de juventud de Lukács, y participaste en la edición de *Lenin: estudio sobre la coherencia de su pensamiento* (Verso, 2024), una obra que expresa un punto de inflexión en el pensamiento de Lukács y su acercamiento al leninismo. Se acaba de publicar tu traducción del primer tomo de la *Ontología de Lukács*, una de sus obras magnas de madurez. ¿Cuál es el motivo que te impulsa a la traducción de todas estas obras de Lukács?

Yo comencé a traducir a Lukács teniendo ya un gran conocimiento de su obra y de sus principales aspectos vivenciales. En ese sentido creo que mi acercamiento a su obra se diferencia tanto de Manuel Sacristán como de Wenceslao Roses, quienes lo conocieron a través del trabajo de traducción. Es verdad que yo estudié la obra de Lukács basado en los grandes trabajos llevados a cabo por ellos, pero también hay que destacar que dichos trabajos de traducción, solo por poner un ejemplo, no llevan estudios previos, lo que quizás corrobora que ellos realizaban los trabajos de traducción como una actividad profesional sin un estrecho vínculo intelectual con las obras.

Una vez alcanzado un conocimiento profundo sobre la traducción de los conceptos centrales de los que se sirve Lukács, emprendí la traducción de la *Estética de Heidelberg*, por el gran vacío que se abrió ante mí cuando necesitaba su lectura para la elaboración de mi trabajo para obtener el Máster en Filosofía. En ese momento descubrí que había una gran cantidad de textos sin traducción al español, entre los que se encuentra también *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914), la obra gemela de la *Estética de Heidelberg*, entre muchos más. Una vez descubierto este hecho emprendí un segundo proceso migratorio, que me trajo a Alemania, en donde continué con mis estudios de alemán para poder adquirir conocimientos más sólidos que me permitieran llevar a cabo un acercamiento a las obras inéditas con mayor claridad. Por eso se podría decir que el mayor impulso que me induce a la traducción de este legado, aún desconocido para los lectores de la esfera hispana, es precisamente el de que puedan tener acceso a él, y de esta manera contribuir a la difusión de una filosofía que, por sorprendente que parezca, tanto el mundo académico como el editorial han dejado de lado en los últimos cincuenta años.

La obra *Sobre la ontología del ser social* consta de tres tomos, y hasta la fecha ha salido solamente el primero, los *prolegómenos*. Siendo que es la primera vez que esta obra llega al castellano, ¿podrías explicarnos brevemente cómo se estructura y qué contenidos aborda la *Ontología*?

Sobre la ontología del ser social está compuesta verdaderamente de dos partes, la primera de ellas son los *Capítulos históricos* y la segunda los *Capítulos sistemáticos*. Cada parte a su vez está subdividida en cuatro capítulos. En el primer tomo se aborda el Neopositivismo y el Existencialismo, a Nicolai Hartmann, Hegel y Marx. Esta primera sección de la *Ontología* no responde a un orden cronológico, sino ontológico. Se posicionan en primer lugar a los sistemas modernos (neopositivismo, epistemología) que de alguna manera siguen estando sujetos a viejas formas de pensar, al dirigir la mirada hacia atrás en su negación de una ontología de carácter social (debate Galileo-Belarmino y la doble verdad del nominalismo); Hartmann se coloca detrás de Hegel, por la fuerte influencia que tiene la ontología de la naturaleza en su gran sistema, pero al dejar de lado aspectos sociales tan importantes como la vida cotidiana o la religión es duramente criticado por Lukács; el doble carácter de la filosofía hegeliana hace que inevitablemente quede por detrás de Marx, ya que en él tiene tanto peso una ontología de carácter lógico como ontológico; esto se entiende bien con el paso a Marx, en donde las categorías dejan de ser *esencias lógicas* (Hegel) o *determinaciones del entendimiento* (Kant), para pasar a ser *formas del ser y determinaciones de la existencia*, o mejor dicho, surgen las categorías del orden económico, como el trabajo, la división social de clases o la mercancía.

Por otro lado la parte sistemática está compuesta por el *Trabajo*, la *Reproducción*, el momento *Ideal* y la *Ideología* y como colofón el gran capítulo sobre la *Alienación*. A mi modo de entender este segundo bloque de la *Ontología* está dividido en dos partes, la primera que habla sobre la base material del desarrollo del ser social, y una segunda que aborda los fenómenos que lo afectan o que emanan de los primeros. Se podría pensar también que Lukács invierte en parte el orden ontológico al colocar primero el *Trabajo* y no el *Momento ideal*, que tanto él como Marx entienden como el primer momento; recordemos lo que dice Marx y que Lukács confirma: lo que distingue ventajosamente al peor maestro albañil de la mejor abeja es que el primero ha modelado la celdilla en su cabeza antes de construirla en la cera. Pero al colocar lo *Ideal* junto a la *Ideología*, el orden ontológico se restablece y da paso al múltiple e histórico sistema de la Alienación, como momento cumbre de la *Ontología*, que pasa primero por hacer de este modo moderno de comportamiento un reconocimiento pleno (los síntomas manifiestos son signos del reconocimiento de ese malestar), para llegar por último a su abolición.

Los *Prolegómenos*, que es la primera parte publicada, no pertenecen en esencia a la *Ontología*, en ellos se pueden encontrar desde nuevos aspectos que iluminan la obra (Tertulian), hasta la repetición de fórmulas ya integradas en la *Ontología* (Eörsi). Lukács los escribió ante la crítica negativa que hicieron del *corpus* los discípulos que la tradición suele llamar la Escuela de Budapest. Que entre otras cosas lo que lograron fue desactivar la recepción de la obra, bloqueando su acceso mucho antes de que esta fuera publicada.

Una traducción de este tipo, en particular de una obra filosófica escrita originalmente en alemán, tiene muchas dificultades y no suele reconocerse como es debido el papel del traductor. Queremos aprovechar este pequeño espacio para reivindicar este trabajo tan delicado y necesario. ¿Qué problemas te has encontrado a la hora de traducir a Lukács?

Lukács, a diferencia de muchos otros destacados filósofos, no se suele servir de conceptos rebuscados para mostrar originalidad o de ideas que debido a su propia complejidad se hagan ellas difíciles de entender (posición defendida por Nietzsche). Antes todo lo contrario, la claridad de su pensamiento está fielmente reflejada en su forma de escritura. En sus obras, especialmente en la *Ontología*, no hay nada parecido a la *gnosis poética* heideggeriana (como la llamó Gadamer) contenida en *Ser y tiempo*, o a través de un medio *pintoresco lingüístico* como lo dice el propio Lukács en la *Ontología* refiriéndose al mismo autor.

La escritura de Lukács es fluida y perfectamente puntuada. No hay párrafos largos que generen confusión, como tantas veces se le reprocha a Hegel. La claridad que hay sobre la traducción de las categorías principales facilita el trabajo. Dentro del propio glosario que he elaborado para tenerlo como soporte firme todo está perfectamente aclarado. El núcleo central está contenido en las siguientes categorías: *Gegenständlichkeit* (derivada de Kant)/*Objektivität*: objetualidad/objetividad; *Entäusserung*: enajenación/exteriorización (Hegel); *Entfremdung*: alienación/extrañamiento (Hegel, Marx, Lukács); *Verdinglichung*: cosificación/reificación (Marx, Lukács); *Gattungsmässigkeit*: genericidad (Marx). Quizás la categoría que se pueda prestar a diversas interpretaciones sea la importante y destacada *Teleologische Setzung*, en muchos ámbitos es traducida por *Posición teleológica*, pero según los traductores brasileños de la *Ontología* (allí es en donde mejor se conoce a Lukács en la actualidad), esta traducción es incorrecta. Proponen la «puesta teleológica», pero dado que *Das Setzen* tiene la acepción de «el escenario», y que la teleología no se posiciona, sino que es un movimiento que entra en escena, que se pone en marcha o incluso que se pone en juego, yo he optado por traducirla como: «la puesta [en escena] teleológica». Entre otras cosas, así la entiende también una parte del Idealismo alemán, como Fichte, por ejemplo.



Como decíamos antes, se editarán tres tomos de la *Ontología*. ¿Qué puedes decirnos del futuro del proyecto?

El segundo volumen, que contendrá los *Capítulos históricos*, ya se encuentra en la editorial y está en proceso de maquetación (saldrá publicado a mediados del año 2025). Vendrá con un breve estudio previo, ya que la *Introducción* general quedó integrada en el primer volumen, junto con la *Introducción* del propio Lukács y el *Epílogo* de Frank Benseler, editor de las obras de Lukács en la República Democrática Alemana. Además de todo esto, tendrá también integrado un extenso *Índice de notas complementarias*, en el que he referenciado todas las obras de las que se sirvió Lukács, en sus respectivas traducciones disponibles en español, para facilitar el trabajo de los investigadores y los estudiosos del ámbito de la ontología y el marxismo.

El tercer volumen de la colección será el más extenso, dado que los *Capítulos sistemáticos* (Lukács habló de la parte que contendrá los aspectos sociales) doblan en extensión a los *Capítulos históricos*. Por este motivo existe la posibilidad de que sean editados en dos volúmenes (estamos hablando de cerca de 900 páginas). El extenso proceso de traducción, que me llevó cerca de cinco años, ya está concluido, de ahora en adelante solo me queda el arduo trabajo de revisión, edición y la elaboración de las *Notas complementarias*. Tengo acordado entregar esta tercera parte para mediados de este año (2025), y dado que todo el proceso editorial tiene una duración cercana al año, quizás para el primer semestre del año 2026 estén listos para ser publicados. A este respecto puede existir la posibilidad de hacer una reedición de los tres volúmenes juntos, cuando ya todos hayan salido publicados, pero esos serán temas que se abordarán en su debido momento.



Soldados Rojos Adelante, János Tabor, 1919.



La *Ontología*, junto con la *Estética*, son las dos grandes obras de madurez de Lukács. En su juventud premarxista, Lukács escribió varias obras relevantes que influenciaron a autores de lo que se conoce como «marxismo occidental» y con los cuales polemizó más tarde. Algunos discípulos de esta escuela tildan al viejo Lukács de dogmático. ¿Cuál es tu consideración al respecto de las diferencias entre el viejo Lukács y el joven Lukács?

Lukács verdaderamente es un pensador inclasificable. Quizás la mejor manera de entenderlo sea la de considerarlo un fiel reflejo de los periodos que no solo atravesó, sino que también refiguró artísticamente y en el que tuvo una marcada militancia política. Por ese motivo la importante categoría de reflejo —tan defendida por él en la *Estética*— se podría aplicar sobre él mismo. Dannemann habla de un Lukács de la práctica en su primera etapa, y de uno ontólogo en la segunda. Esta valoración es exacta pero deja por fuera al Lukács crítico y al estético, ambas esferas indisolublemente unidas, y que quizás marcan el periodo más fructífero de toda su producción (los cerca de quince años que vivió en Moscú y mantuvo estrechas relaciones con Lifschitz y otros marxistas soviéticos). En el que la esfera de la literatura juega el papel central. Es por eso por lo que una posible clasificación de su desarrollo se pueda vincular directamente con esta forma de representación artística.

Por eso se puede hablar de un primer periodo crítico literario (que yo denominaría *ensayístico-romántico*), pero con clara inclinación hacia el teatro y hacia la fecunda etapa del ensayo, forma literaria propia del principios del siglo XX, pero de escasos efectos prácticos en la actualidad. Recordemos que una de las obras más importantes de la filosofía es la colección de ensayos *Historia y conciencia de clase* (el importante periodo de los *ensayos político filosóficos*); obra de la que todos bebieron, incluido Heidegger, pero que ninguno citó. La forma ensayística también se puede aplicar a su periodo de Moscú, en donde la de los *ensayísticos-antifascistas* o *crítico-literarios* ocuparon toda su atención. Le siguen el destacado periodo *estético* y por fin el *ontológico*.

Por eso se puede hablar sin dudas de un Lukács joven premarxista crítico y activista político, en el que el camino hacia Marx lo condujo a vincular el sistema categorial marxista (aquí juega un papel nuclear la relación con Lifschitz y Riazánov, quienes le dieron a conocer los *Manuscritos del 44* de Marx), con la más dura oposición al surgimiento del fascismo (motivo por el que en 1930 abandona Alemania definitivamente con dirección a Rusia). La fluidez, variabilidad y riqueza del primer Lukács se puede calificar de heterodoxa y no se estaría cometiendo ninguna arbitrariedad (aquí no se pueden enumerar los múltiples conflictos sociales del primer cuarto del siglo XX, ni las respuestas filosóficas con las que se trató de darles solución), sin embargo hablar de un Lukács ortodoxo o dogmático por su férreo compromiso por un retorno al marxismo (punto central de la *Ontología*), por su permanente insistencia en la readaptación de las categorías desarrolladas por Marx, y su puesta en práctica en la actualidad, para buscar la liberación del ser humano de las oscuras fuerzas que lo atan a un eterno estado de alienación, es desde luego un total desconocimiento de los fundamentos sólidamente defendidos en el legado depositado en el gran *opus postumum*, como lo es la *Ontología*.

La profundización de Lukács en la estética marxista no puede entenderse sin su amistad con el soviético Mijaíl Lifschitz, a quien conoció en el Instituto Marx-Engels en los años treinta. Para entender un poco mejor su amistad, en este número de *Para la voz* hemos traducido algunas cartas de su correspondencia. ¿Qué puedes decirnos acerca de su relación?

Es absolutamente innegable el gran efecto que produjo el joven Lifschitz, quien en 1930 contaba con 25 años, sobre el ya célebre filósofo de la práctica Lukács, que a su llegada a Moscú contaba con 45 años y una posición firmemente consolidada como filósofo pero según el Partido sumamente fluctuante en lo político. Lifschitz impresionó a Lukács con las grandes investigaciones que estaba llevado a cabo sobre una estética propia dentro del marxismo (aspectos que Kadarkay desfigura de forma burlesca e incluso con cierta sorna), de la cual decía que era cualquier cosa menos una simple recopilación de anécdotas sobre las preferencias o gustos de los dos grandes fundadores del materialismo histórico. Por eso se podría hablar de que el encuentro produjo en Lukács lo que en la *Ontología* denominó *Salto ontológico*.

En parte por cumplir un deseo de Gertrud, su mujer, quien le había hablado sobre la posibilidad de escribir una autobiografía, Lukács accede entre los años 1969 y 1971 a la insistencia de István Eörsi de conceder una entrevista que llevará a cabo junto con Vezér Erzsébet y que nosotros conocemos como *Gelebtes Denken (Pensamiento vivido)*. Podríamos decir que de la profunda veneración con la que es tratado Lifschitz en la dedicatoria que le hiciera Lukács en *El joven Hegel* se pasa, después de un largo periodo de tiempo cercano a los 40 años, a un distanciamiento, que tiene una mayor correspondencia espacial que afectiva. Aunque ambos dedicaron gran parte de sus investigaciones al campo de la estética y mantuvieron una relación de amistad, esto no impidió que se intercambiaran críticas y que difiriesen teóricamente en distintos aspectos. En ese sentido, según Lukács, el viejo Lifschitz se alejaba en parte de aspectos teórico-estéticos dejados atrás por el pensamiento ya plenamente sistemático de Lukács. Quizás el propio Lukács, tras la gran gesta de producir una *Estética* sistemática (en la que sin duda recogió elementos de su relación con Lifschitz, como la búsqueda de una verdadera estética oculta dentro del marxismo) y haber dado paso a una *Ontología* con el mismo carácter totalizador, había dejado atrás no solo la forma ensayística de Bloch, como lo pone de manifiesto Benseker, sino la igual forma de expresión de su admirado amigo ruso.

Muchas gracias por tu tiempo, ha sido un placer tenerte con nosotros en este número de *Para la voz*.

La gratitud es compartida, muchas gracias a vosotros por permitir que a través de la revista *Para la voz* se pueda seguir dando difusión a una de las obras más importantes del siglo XX, pero profundamente desconocida por el público de habla hispana. Con toda seguridad que a través de acciones como esta la obra alcanzará a un mayor público, y por lo tanto su rico legado podrá ser mejor comprendido y de esta forma pasar a ser aplicada en los ámbitos prácticos de la vida cotidiana.





Estación central de Leipzig, en el 20 aniversario de la RDA, 1969.

UN POCO DE MI VIDA Y DE MI TRABAJO

VERA PANOVA (1962)

La ciudad en que yo nací —Rostov del Don— no se distinguía en aquel entonces por su belleza ni por su limpieza, pero era una ciudad viva, plena de actividad, una ciudad rebelde, una ciudad trabajadora e ingeniosa.

Diversa era la gente que afluía a Rostov: rusos, ucranianos, armenios, georgianos, azerbaiyanos. Sus mercados estaban repletos de pescado del Don y de los mares Negro y Caspio, de fruta del Cáucaso y Transcaucasia. Recuerdo las ferias primaverales en la plaza, ante la iglesia de San Jorge, en el polvoriento cercado, hollado por millares de pies y cubierto de cascarillas de girasol; la endomingada multitud de las afueras, en que predominaban las mujeres, con sus chales azules y rosas; los estridentes sonos de organillos y armónicas; los tiovivos, con sus oropeles hinchados por el viento; las barracas, con sus pintarrajeados payasos; los prestidigitadores chinos, magos de mi pobre infancia, que, sentados en sus esterillas, hacían sus milagros allí mismo, en la polvorienta tierra, ante los ojos de un público indagador que les rodeaba en apretado cerco, ansioso de descubrir los trucos del hechicero y admirado bonachonamente de no lograrlo...

Desde niña, me gusta la ciudad, sus líneas, sus luces y ruidos, el cálido aliento de su vida. Los intrascendentes sucesos de la calle tienen para mí hondo contenido, profundo lirismo, y me agrada leer en los libros las descripciones de las urbes y de las escenas callejeras; en particular, las de «masas», al aire libre, aunque yo no he aprendido a describir estas ni sé si llegaré a aprenderlo...



Nací en 1905. Mi padre, Fiódor Ivánovich Panov, trabajaba de auxiliar de contable en el banco que en Rostov tenía una sociedad de créditos mutuos. Con ello se ganaba el pan, pero sus aficiones eran otras. Construía canoas y yates, y en unión de unos amigos suyos, tan entusiastas como él del deporte acuático, fundó en Rostov dos clubs de regatas; primero, el que en mi infancia se llamaba «rostoviano», en la orilla derecha del Don. Pero en seguida, atraída por el inusitado esparcimiento, acudió en tropel a aquel lugar gente aburrida y rica. Empezaron a llegar con sus coches propios, con viandas, champagne y cupletistas. Y el modesto club que habían erigido con sus propias manos unos cuantos entusiastas convirtióse en centro de juergas y francachelas. Mi padre y sus amigos abandonaron aquel lugar y edificaron un nuevo club de regatas lejos de allí, en la orilla izquierda. Había que pasar por un puente de madera y seguir luego a pie, hundiéndose en arena hasta el tobillo, para llegar a una construcción de tablas, montada sobre unos pilotes: aquello era el nuevo club, llamado «najichevano» por estar situado en Najicheván del Don, hoy distrito Proletario...

De esta afición de mi padre tuve conocimiento por mi difunta madre, Viera Leoníдовna. En cuanto al club «najichevano», lo recuerdo con todo detalle: la alta terraza sobre pilotes, bajo la cual se encontraban las canoas y los remos, y, sobre todo, el retumbar de los pasos en las tablas de la terraza aquella, encima del vacío, el olor de la brea en los días calurosos —hasta hoy día ese olor despieta en mí una remembranza lejana como un sueño— y arena, arena por doquier, en la que crecía un matorral, cuyo nombre ignoro, de la altura de un hombre, con largas varillas flexibles, alargadas hojas y unas modestas florecitas liláceas, semejantes a las de la patata. Todo aquello, pródigamente bañado de un sol dorado como la miel.

(En *Novela sentimental* he descrito esa arena bajo un sol de miel, esos compactos arbustos y todo ese lugar dorado y apacible. Y lo he hecho porque vive en mi memoria y me conmueve, aunque, al parecer, ¿qué tiene de particular eso en comparación con las bellezas de la naturaleza que he visto hasta el presente?...).

A los treinta años, mi padre se ahogó en el Don.

Yo no tenía aún seis años. Quedamos en la pobreza. Mi madre se puso a trabajar de oficinista. Una conocida, la anciana maestra Anna Fadéievna Prozogóvskaya —a mi modo de ver, la mejor preceptora que pudo caerme en suerte— sintió deseos de darme instrucción. A ella le debo todos mis conocimientos primarios, y, ante todo, la pasión por la lectura. Cuando tenía siete años, leí *La fragata «Palada»*, obra que me inició en la Geografía. Leíamos además *La tumba de Askold*, y mi maestra, poniendo sobre el libro su mano pequeñita y rugosa, interrumpía la lectura para hablarme de la antigua Rus, de Oleg, de Olga, de Sviatoslav y Vladímir. Y al momento, tomando del estante otro libro, empezaba a recitar en voz alta, maravillosamente, *La canción del profeta Oleg...* ¡Qué arte se daba para desarrollar mi fantasía! Me incitaba a hacer centenares de preguntas que, sin su ayuda, nunca se le habrían ocurrido a una niña educada en un ambiente como el mío. Yo temía a sus censuras más que a nada en el mundo; creía tener miedo a su severidad, cuando lo que sentía era una respetuosa unción ante su espiritualidad elevada, que yo percibía por vez primera. Para desgracia mía, mi excelente preceptora solo alcanzó a darme un año de lecciones, y falleció de muerte repentina.

(Recuerdo mi susto, sorpresa y desvalimiento cuando un día, al acudir a clase, me comunicaron: «Anna Fadéievna ha muerto»...).

Mi padre nos había dejado un pequeño armario. Las tablas inferiores estaban ocupadas por distintos instrumentos de trabajo y planos enrollados. Sobre las dos tablas de arriba había libros —entre ellos, de Pushkin, Gógol y Turguénev—, diverso alimento para mi espíritu y verdadera herencia paterna. A los ocho años, yo leía *Cuentos ucranianos* y *Aguas primaverales*; a los nueve, *Almas muertas*; a los once, me sabía de memoria capítulos enteros de *Evgeni Oneguín*. ¡Oh, qué mundos aparecían relucientes ante mí! ¡Y cuán agradecida le estaba yo al destino de que nadie se interesase por mis lecturas! Pues de haber visto que yo leía libros impropios de mi edad, me los habrían quitado.

Y como Anna Fadéievna no estaba ya entre los vivos, nadie habría salido en mi defensa...

Leía también libros de texto; no diré que con regularidad, pero de vez en cuando tomaba los manuales de Historia Natural y Geografía e intentaba leer la Física, pero esta era la más difícil, y no tenía a nadie que me la explicara; mucho me gustaba, y me sigue gustando hasta la fecha, leer manuales de Historia, aunque fuesen malos.

Carecíamos de recursos; me mandaron al Liceo y, antes de que terminase el segundo año, tuvieron que sacarme de él. Y aunque no he de afirmar que me apenase mucho la cosa —pues hasta me alegré de que me quedara más tiempo para la lectura—, de todos modos, me consumía un pensamiento: ¡Cómo! ¿Iba yo a quedar en la ignorancia, sin instrucción? Y procuraba completar mis conocimientos estudiando libros de texto.

A los ocho o nueve años, escribía ya versos y prosa, procurando imitar a tal o cual escritor. Aquello era muy gracioso. Los mayores, al leerlo, se reían. Su risa me dolía y me impulsaba a encerrarme en mi concha, aunque yo no tenía en absoluto razones con que defenderme, y yo misma me daba cuenta de mi bochornosa torpeza. Empecé a escribir en secreto y a esconder mis ensayos literarios en los más apartados rincones... Los versos los abandoné en mi temprana juventud, presintiendo que hay que escribirlos bien o no escribirlos.

Por aquel entonces yo sabía ya que sería escritora. No me imaginaba ninguna otra profesión para mí... En casa de mi madre, trabajadora, tuve que dedicarme desde muy niña a los quehaceres del hogar: la limpieza, la cocina y el lavado de la ropa. Recuerdo que teníamos dos grandes colchas de recios y ásperos hilos de algodón, cuajadas de bolitas de punto del tamaño de cerezas. Cada una de aquellas colchas, seca, era ya muy pesada, pero después de mojarla en la tina, no había quien pudiera con ella. Mientras lavaba como podía aquellas monstruosas prendas, pensaba en los títulos de los libros que escribiría alguna vez. Ninguno de ellos fue escrito. Cuando entré de lleno en la vida real, activa, esta me sorprendió con otras impresiones y me dio otros temas. Por cierto que yo no llegué a ser escritora tan pronto como me figuraba.

* * *

A los diez y siete años entré a trabajar en el periódico *Trudovói Don*. Y desde entonces, hasta el año 1946, fui periodista. En *Novela sentimental* describo la primera redacción en que estuve y mis pasos iniciales en este terreno.

Iba aprendiendo todo sobre la marcha. Fui ayudante del instructor de los corresponsales obreros del distrito, reportera, articulista, editora... Cuando hacía falta un artículo satírico, aprendía a escribirlo al lado de la imprenta; cuando se precisaba un cuento para el periódico, lo pergeñaba también. Entre los colaboradores de *Trudovói Don*, el as era Pogodin, más tarde dramaturgo y autor de *El carillón del Kremlin* y otras muchas obras teatrales. Exigía de nosotros, los noveles, profanos en todo, que domináramos la profesión a conciencia, sin chapucerías de ningún género; solía decir que quien no sabía escribir de prisa y bien no era periodista... Años después apareció en Rostov

Alexandr Fadéiev, que era entonces muy joven. En los sótanos del club del Sindicato de Trabajadores de la Instrucción Pública, donde se reunían los jóvenes escritores y periodistas, leía capítulos de su novela *La derrota*, no terminada aún... Era aquel uno de esos medios propicios en que, poco a poco, día a día, el novel va enriqueciendo su espíritu y adquiriendo madurez.

El periodista ve muchas cosas, tiene que estar en todas partes. Recuerdo las empresas del comienzo de la NEP;¹ las casas de la infancia y clubs de aquella época, las escuelas para la liquidación del analfabetismo, donde jóvenes y viejos aprendían a leer y escribir... Aunque en *Novela sentimental* la acción no se desarrolla en Rostov, sino en otra ciudad, «sintética», la novela surgió, desde luego, de mis entrevistas e impresiones de entonces. La juventud de Stepán Bortashévich (novela *Las estaciones del año*) debió transcurrir también en Rostov.

Más tarde vi cómo se creaba el sovjós «Gigante» y se erigía la «Rostselmash»² una de las primeras obras del Plan Quinquenal. Presencié los acontecimientos que se describen en *Campos roturados*.³ Asistí a la vista de la causa instruida por atentado contra la corresponsal rural de prensa Akulina Briliova —a la sesión del Tribunal móvil en el modesto club del distrito—, y percibí allí el hervir de las pasiones desatadas en vísperas de la colectivización total... Habían herido a Briliova de un trabucazo; a rastras, logró llegar hasta su casa, dejando tras de sí un reguero de sangre, pero tenía una naturaleza de hierro, era una mujer del Kubán, y escapó con vida. Asistió a la vista de la causa en unión de su marido y sus hijos... Acerca de ella escribí un folleto. Mi María Petrichenko, de *Novela sentimental*, no se parece a ella, pero si no hubiera existido Akulina Briliova y no me hubiese enviado la redacción a la vista de la causa, no habría aparecido María Petrichenko.

¹ La NEP (Nueva Política Económica), efectiva desde 1921 hasta 1928, permitió un mercado restringido y la propiedad privada en ciertos sectores, con el objetivo de reconstruir la economía soviética tras la guerra civil.

² Los sovjoses fueron las granjas estatales insertas plenamente en el modelo de planificación económica, y se consideraban una forma superior a los koljoses, las granjas colectivas. La «Rostselmash» era la Fábrica de Maquinaria Agrícola de Rostov.

³ Novela del conocido escritor soviético Mijaíl Shólojov, ambientada en la época de las colectivizaciones del campo a principios de los años treinta.

«Dragones» descansando durante la guerra ruso-japonesa, Nikolai Samokish.



En las construcciones de las extensiones cercanas a Moscú, Aleksandr Deineka, 1949.

Chica con libro, Aleksandr Deyneka, 1934.

Limpieza, P.F. Borisenko, 1970.

Arcángel, Aleksandr Deineka, 1942.

Artistas en la Casa de la Creatividad Mayori, 1957.

Mientras yo trabajaba en el periódico, iban pasando los años. Y a medida que acumulaba observaciones e ideas, más fuerte se hacía el deseo de dedicarme seriamente a la literatura.

En 1933 empecé a escribir obras teatrales. Escribí bastantes. Unas fueron laureadas; otras, representadas, y casi todas ellas, con el transcurso del tiempo, publicadas. Pero la forma escénica era para mí estrecho marco, y yo no sabía —y sigo sin saber— encajar en él todo lo que quería decir; por ello, pensé que me sería más cómodo relatar en la novela, donde tendría mayor espacio.

El año 1944 viví en los Urales, en Perm. Trabajaba en un periódico de la región y en otro de los ferroviarios, así como en la emisora de radio. En esa ciudad escribí una novela corta, de la vida real, acerca de una familia obrera. La obrita nació de una tarea que me había encomendado un periódico: las casas de niños estaban abarrotadas de huérfanos de guerra; era preciso que las familias soviéticas recogieran al menos una parte de ellos;

yo fui a ver cómo marchaba la campaña aquella, y encontré personas y casos de los que sentía grandes deseos de escribir. Posteriormente, pulí aquella tímida novela de la vida real, narración de principiante, y le di el título de *Evdokia*, nombre de la protagonista. Más tarde, Tatiana Lioznova, director cinematográfico, la llevó a la pantalla.

Allí mismo, en Perm, di comienzo a la novela *Kruzhílija*.

Por encargo de la redacción, yo visitaba la barriada obrera, la fábrica, y poco a poco mi novela se iba asentando allí y sus protagonistas se domiciliaban en aquellas casas, adquiriendo corporeidad, vida, voz... Y aunque por aquel entonces yo había escrito ya bastante, fue allí donde por vez primera supe lo dura y dulce que es la labor del escritor. Volví a escribir cada frase decenas de veces, procurando que la imagen fuese exacta. Buscando mayor expresión, alteraba las construcciones gramaticales, la composición, variaba los comienzos y finales. Inmenso es el placer que se experimenta en estos





minuciosos cuidados e interminables afanes, que jamás satisfacen por entero... Ya tenía escrita la mitad de la novela, cuando la Sección de la Unión de Escritores en Perm me envió al tren de sanidad militar n° 312.

En las apartadas vías de maniobras, junto a una larga valla, estaba formado el bello tren, con sus vagones recién pintados de color verde oscuro y unas cruces rojas sobre fondo blanco; tenían sus ventanillas estores bordados a mano y de deslumbrante albura. Cuando, con mi diminuta maletita, entré en el vagón del estado mayor, yo no sabía el papel que había de desempeñar en mi destino aquel tren, mejor dicho, la gente que yo iba a ver allí... Aquellas personas llevaban ya viviendo sobre ruedas tres años y medio: desde los primeros días de la guerra, se habían reunido en aquel tren y venían realizando con honor, a la perfección, su noble labor. El tren aquel era uno de los mejores de la Unión Soviética; por ello, el Mando consideró que el personal del mismo debía escribir un folleto acerca de su trabajo, a fin de transmitir su

experiencia a los demás trenes de sanidad militar. A mí me mandaban allí para ayudarles como periodista profesional. Yo pondría la pluma, que iría registrando los relatos del personal y ordenándolos en debida forma.

Organizamos la cosa de la siguiente manera. Cada mañana, a las ocho y media en punto, en el compartimento del vagón-farmacia donde me había instalado (había allí una mesita escritorio tan blanca como todo lo del compartimento, cuidadosamente desinfectado con fenol; nunca volví a vivir en un ambiente tan esterilizado como aquel, pues en dicho vagón se hacían las curas) empezaban a entrar el personal del tren: enfermeras, sanitarias, obreros. Iban entrando de uno en uno, se sentaban y me referían con detalle y sin prisas cuanto les había ocurrido durante los años de guerra pasados en aquel hospital rodante, sucesos de su vida anteriores a la conflagración mundial, sus afanes y esperanzas. Como ya se habían contado todo unos a otros, se alegraban de tener una nueva y atenta oyente.

Me mostraban las fotografías de sus familiares y las de los heridos, con conmovedoras dedicatorias. Lloraban a sus seres queridos muertos en el frente. Algunos me cantaban sus canciones preferidas... Huelga decir que aquello tenía lugar cuando íbamos de vacío, porque cuando el tren llevaba heridos no había tiempo para conversaciones; en cambio, yo veía entonces con mis propios ojos el abnegado trabajo de aquella pequeña colectividad... Escribía lo que veía y escuchaba, captando en los relatos los caracteres humanos y procurando conservar sus peculiares entonaciones vivas.

Aquella comisión de servicio (hice cuatro viajes: dos con el tren vacío, cuando íbamos por heridos a Dvinsk y a Chervomni Bor y dos cuando volvía cargado de ellos, hacia la retaguardia), aquella estancia en la maravillosa colectividad del TSM-312 fue para mí trascendental, pues allí comprendí, definitivamente, que sería escritora, que no podría dejar de serlo, de contar la hazaña viva realizada por aquellas personas. Referiría todo tal y como lo viese y entendiera. Aquello sería mi aporte, en la medida de mis fuerzas, a la literatura y a la vida.

Recientes las impresiones recibidas, me puse a escribir la narración *Compañeros de viaje*, abandonando de momento *Kruzhílija*. Ningún otro trabajo lo hice con tanta rapidez y facilidad. *Compañeros de viaje* fue escrito en ocho meses y publicado en 1946.

En 1947 quedó terminada y apareció *Kruzhílija*; en 1949, la narración *Ribera Clara*; en 1953, la novela *Las estaciones del año*; en 1955, el ciclo de relatos acerca del pequeño Seriozha; en 1958, la *Novela sentimental* y en 1959, los cuentos *Valia* y *Volodia*. Además, en los últimos años, he escrito varios guiones cinematográficos, basados en los argumentos de mis obras en prosa, así como diversos cuentos y piezas teatrales.

* * *

Con frecuencia, los lectores me preguntan:

—¿Por qué ha escrito usted acerca de un tren de sanidad militar y no de un hospital de guerra? ¿Por qué no escribe algo sobre los maestros, los estudiantes, los tejedores, las fábricas de papel o metalúrgicas?

Yo creo que un libro se escribe cuando el tema y los datos reunidos, bien saturados ya de pensamientos, exigen su expresión en palabras. Así me ocurrió con *Compañeros de viaje*, *Kruzhílija* y *Las estaciones del año*.

Luego, ante mí se revelaba, en sus distintos aspectos, el alma de un niño; tras el descubrimiento, vino la meditación; los pensamientos tomaron forma en imágenes, y apareció *Seriozha*.

Las impresiones de la juventud, desentrañadas a través de los años, me agobiaban como una carga, y me liberé de ella escribiendo la *Novela sentimental*.

Lírica de la inauguración de la casa, Yuri Pímenov, 1965.

Foto de Henri Cartier-Bresson, Moscú, 1955

Largamente estuvieron madurando los cuentos *Valia* y *Volodia*, que yo tenía ya concebidos desde los tiempos de la guerra. Al principio, proyectaba una novela: en lugar de ella, escribí dos cuentos pequeños, dejando solamente la esencia, el extracto.

A mí me parece que chicos y chicas como Volodia y Valia podían ser tejedores, obreros de una fábrica de papel o metalúrgicos. Creo que mujeres del carácter de Yulia Dmítrievna hay entre las maestras, en las instituciones científicas, en el aparato del Partido y de los Soviets, en todas partes, y que no se trata de ver a qué sindicato ha de pertenecer el protagonista, sino de comprobar si está acertadamente mostrado su fondo humano.

He elegido para la presente edición lo que me parecía más logrado en dicho sentido. Aunque el acierto en nuestro trabajo es cosa relativa, pues el escritor sueña siempre con más de lo que puede realizar. En estos casos, cada obra es un intento, una exploración, empezar a erigir en un descampado. Y en nuestra labor son obligados los ensayos y el aprendizaje incesante.

