

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
Facultad de Filosofía y Letras



ADICIONES
CENTRALES

CONTENIDO Y FORMA EN LA OBRA DE ARTE

algunos aspectos del problema en la estética marxista

JOSE LUIS BALCARCEL ORDOÑEZ

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE :

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

México, D. F.
1965



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El presente trabajo es producto de una serie de ideas que fueron madurando, a lo largo de varios años, en el Seminario de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, bajo la dirección del Maestro Adolfo Sánchez Vazquez. Asumiendo la responsabilidad personal de la elaboración definitiva que llegaron a tomar, debemos reconocer, sin embargo, el papel determinante que en su desarrollo desempeñaron la orientación teórica del Maestro Sánchez Vazquez y la posibilidad de analizar y discutir conjuntamente innumerables textos y distintas posiciones estéticas que dicho Seminario nos proporcionó. Entre esos análisis y discusiones, los que se llevaron a cabo sobre los libros: Introducción a la historia del arte, de Arnold Hauser; Significación actual del realismo crítico y Prolegómenos a una estética marxista, de Georg Lukacs, fueron decisivos para estructurar la concepción que aquí sostenemos. Entre los materiales, de primera mano que pudimos utilizar como complemento de nuestros estudios en el Seminario, y que ejercen una marcada influencia en este trabajo, debemos consignar el manuscrito de la obra Ideas estéticas de Marx, del Maestro Adolfo Sánchez Vazquez.

Siempre estaremos en deuda con los maestros a quienes debemos nuestra formación filosófica. Junto al Director del Seminario de Estética, con quien además estudiamos otros cursos fundamentales, el Maestro Eli de Gortari nos enseñó en sus clases de Lógica Dialéctica y Filosofía de la Ciencia, que también llevamos durante varios años, el camino de la investigación científica, indispensable para comprender con objetividad los distintos aspectos de la realidad que fuimos enfocando; el Maestro Wenceslao Roces, con quien, en sus Seminarios de Materialismo Histórico y Filosofía Social, realizamos un estudio sistemático del marxismo. Y los Maestros Ricardo Guerra y Luis Villoro; con ellos pudimos penetrar diferentes escuelas y corrientes que nos dieron una visión de conjunto, crítica, de la filosofía.

J.L.B.O.

A manera de Introducción

PREOCUPACIONES Y PARTICIPACION DE UNA FALSA CONCEPCION SOBRE CONTENIDO Y FORMA EN EL ARTE

La necesaria prioridad que demandaba para fundar su doctrina y desarrollarla el estudio crítico que develara las leyes del proceso histórico de las fuerzas sociales y las relaciones de producción y con ellas la entraña de la ciencia y la técnica mediante las cuales el hombre venía consiguiendo su dominio sobre la naturaleza, así como el desenvolvimiento de su convivencia y su filosofía; la dedicación y tiempo que requería tan gigantesca empresa, impidieron a los creadores del marxismo empeñarse en el tratamiento sistemático del arte. Sin embargo, en muchos de sus escritos dejaron aportes decisivos que dan cuenta de sus preocupaciones y profundo conocimiento artístico, principalmente de la literatura.¹ Con Lenin sucedió igual; aunque siempre que hubo la oportunidad se pronunció sobre aspectos del arte, las tareas teóricas y prácticas que debió cumplir con el enriquecimiento del marxismo y en la implantación del socialismo no le permitieron el tiempo necesario que hubiera deseado para profundizar en su estudio:

...!Qué terreno cautivante es la historia del arte!! Cuánto trabajo hay aquí para un comunista! ¡Qué lástima que no se pueda hacer todo! Si tuviera más tiempo, quisiera estudiar de manera más profunda este aspecto de la vida social de los hombres. 2

Los trabajos de Plejanov ³ significaron un paso importante en la necesidad que tenía el marxismo de emprender un enjuiciamiento sistemático del arte, pero sus planteamientos se limitaron a caracterizarlo sociológicamente. Esto daría pie para que el problema del contenido y la forma en la obra artística comenzara a entenderse con un mecanicismo interpretativo que evidentemente no corresponde con la riqueza de manifestaciones históricamente conseguidas en el proceso de la realidad artística. Porque la determinación de tendencias creadoras dentro del marco de las relaciones sociales -de los contenidos sociales-, de una o de diferentes épocas históricas, de ninguna manera puede constituir un esquema rígido que fije contenidos y formas artísticos invariablemente expresivos de posiciones sociales estrictamente definidas y, menos aun, que simplemente del contenido ideológico resulte legítimo hacer depender la calidad artística. Tal manera unilateral de enfoque se mantendría como tendencia dominante de la estética marxista hasta nuestros días. Y es que las circunstancias en las que se

ha forjado el marxismo no han sido las más propicias para "estudiar de manera más profunda este aspecto de la vida social de los hombres", como protestaba Lenin, por lo cual no se ha podido ir más allá, casi nunca, del estudio de las relaciones condicionantes del arte. Así, no podía concentrar igual atención en los problemas artísticos que en aquellos de cuyo urgente tratamiento y solución dependería el desarrollo del socialismo en la Unión Soviética. Por muchos años el único país socialista del mundo, la Unión Soviética debió empeñar sus mayores esfuerzos en la consolidación de su sistema y preservarlo del cerco imperialista. Los marxistas tuvieron que atender con la preferencia necesaria los aspectos de la nueva situación que más lo exigían para contribuir efectivamente al triunfo del socialismo.

Durante el período stalinista en parte como consecuencia de las drásticas medidas que se fué haciendo necesario tomar para contrarrestar la permanente agresión imperialista, la Unión Soviética canceló sus ventanas al Occidente quedando sometida a un severo aislamiento de las manifestaciones culturales de los demás países, resultando cada vez más difícil conocerlas y enterarse de las contradicciones y sesgos que implicaba su desarrollo, hasta prácticamente perderles la huella. Pero a esto también contribuyó en forma decisiva

el alejamiento que se fue produciendo entre el Partido, sus dirigentes sobre todo, y los distintos sectores de la población, situación que degeneró en el burocratismo hasta caer en el culto a la personalidad. Al irse anulando la indispensable confrontación de los intereses e iniciativa popular con el delineamiento teórico social que nutriéndose de ellos la oriente, éste fue subjetivándose en perjuicio del socialismo y sus realizaciones. Como consecuencia, en la teoría y en la práctica se fue asumiendo una conducta que llegó a tergiversar en muchos casos los principios del marxismo-leninismo, vulgarizándolos en una serie de generalizaciones aplicadas mecánicamente para analizar el funcionamiento de las transformaciones de la estructura, del "modo de producción de la vida material" en el nuevo sistema y los demás coexistentes o anteriores y su condicionamiento del desarrollo de las superestructuras. A estas se las enjuiciaba con tabula rasa, tamizando su contenido siempre a través de una de ellas y desentendiéndose de sus determinaciones intrínsecas: recurriendo a la valoración exclusivamente política y cuando más a explicarlas sociológicamente, pero en todo caso interpretando metafísicamente la lucha de clases y sus expresiones, sin analizar sus contradicciones, se fue desfigurando la comprensión de la interdependencia de lo uni-

versal y lo particular ideológico o superestructural. El arte no iba a tener el privilegio de escapar a este esquematismo. De ahí que el antecedente sociológico de Plejanov, producido, sin embargo, en diferentes condiciones, se arraigara como tradición viciosa, por su uni-lateralidad, al irse conformando la estética marxista.

Esa posición generalizante y vulgar resolvió, naturalmente con toda ligereza, de manera extremadamente simplista, las relaciones del socialismo con la cultura y el arte de Occidente y la caracterización de éstos: toda la producción cultural del mundo capitalista o de-pendiente de su sistema, salvo casos aislados en que sus autores se identificaran plenamente con la concepción socialista, y en el arte sólo el realismo socialista o nuevo realismo como se le denominaba vagamente, era una cultura decadente y perjudicial. Su contenido no podía ser otra cosa que reflejo de una sociedad caduca y co-rrompida y su forma, por lo mismo, se conceptuaba más bien como deformación de lo artístico. La identifica-ción con el socialismo, en cambio, se consideraba neca-nicamente no como una posibilidad para elaborar un arte de contenidos y formas nuevas, sino como un hecho indis-cutible de asimilación sin contradicciones de un conte-nido social superior que automáticamente condiciona con-tenidos y formas artísticos superiores. Concepción tan

simplista que va por completo contra la tesis de Marx:

En cuanto al arte, ya se sabe que los períodos de florecimiento determinado no están, ni mucho menos en relación con el desarrollo general de la sociedad ni, por consiguiente, con la base material, la armazón, en cierto modo, de su organización. 4

El arte de Occidente, así considerado, resultaba despreciable a priori. Pero además, en consecuencia, se trataba de impedir todo contacto con ese arte aduciendo que el socialismo se contaminaba con la degradación de sus contenidos y formas

No obstante lo aparentemente hermosa de la forma que revistan las creaciones de los modernos escritores burgueses de moda en la Europa Occidental y en los Estados Unidos, así como también de los productores cinematográficos y teatrales, aún así, no pueden rescatar su cultura burguesa, porque su fundamento moral está putrefacto y es ponzoñoso, y porque esta cultura ha sido puesta al servicio de la propiedad capitalista privada, al servicio de los intereses egoístas de las capas burguesas más elevadas de la sociedad. Toda la multitud de escritores burgueses se esfuerzan por distraer la atención de las capas avanzadas de la sociedad acerca de los agudos problemas de la lucha social y política, desviando su atención hacia el canal de la literatura y el arte vulgar e ideológicamente vacío, repleto de gangsters y coristas, de apologías del adulterio y de las hazañas de toda suerte de aventureros y bribones. 5

Durante largo tiempo los marxistas, en todas partes del mundo, compartieron tales posiciones. Cuando se suscitaban casos de excepción, la diferencia casi siem-

pre se limitaba a variantes de matiz en la intensidad de su actitud condenatoria del arte burgués. Pero, fundamentalmente, en la apreciación cualitativa, por lo regular no se manifestaban discrepancias. El problema estético quedaba fuera de lugar; mecánicamente se fue imponiendo un rasero político que lo suplantaba: o realismo socialista o arte decadente. Y si surgía la discrepancia, cuando se discentía de la apreciación cuadrada para penetrar el ángulo estético, reconociendo formas nuevas que respondían a contenidos que sin proponerse abordar directamente aspectos sociales o políticos recogen situaciones psicológicas forjadas en la compleja mediación de relaciones sociales plenamente contradictorias, muchas veces los calificativos de desviacionista o estetizante fueron la réplica así se tratara de críticos políticamente consecuentes con el socialismo. La tendencia dominante, producto de la deformación dogmática y sectaria, reducía todo a la valoración política exclusivamente. En tal virtud, la calidad artística se concebía en razón directa de la expresión política que contuviera la obra. Sin embargo, los resultados que generalmente lograba el realismo socialista en la Unión Soviética y en otros países, cuando por "nuevo realismo" se entendía la simple calca de la realidad objetiva, hicieron reparar a algunos marxistas en la necesidad de modificar criterios. So

bre todo, porque la experiencia misma demostraba el contraste resultante de la aplicación metódica del realismo socialista practicado como creación de una realidad enriquecida en el círculo de la subjetividad personal y social del artista que, de tal manera, objetiva el proceso de asimilación crítica de una época y un medio sociales determinados. Ahí estaba, entre otras, la obra de Shólojov, de Alexis Tolstoi o de Fedin en literatura y en pintura la de Rivera o la de Siqueiros. No importaba que en lo que se refiere a Rivera y Siqueiros sus indicaciones teóricas padecieran alguna vez alarmante pobreza y estrechez sectaria siempre; la capacidad creadora que revelan sus realizaciones artísticas es lo que fundamentalmente interesa a la estética como material de estudio. La propia realidad artística por lo tanto, inducía a percatarse de que el problema estético debía discutirse.

En América Latina no podemos pasar por alto a los pocos marxistas entendidos en arte inconformes con los resultados del realismo socialista adocenado. Luis Car-doza y Aragón señaló desde sus primeros ensayos la impor-tancia de reconocer el valor de la obra artística en re-lación con su calidad intrínseca, independientemente de que sea realista o no. Sin limitarse, como tantos, a repetir la relación del arte con su época se preocupó de

analizar cómo el contenido y la forma artísticas cumplen con esa relación y de qué manera van más allá. Su po aquilatar desde entonces las virtudes del realismo y de la pintura no figurativa cuando se manifestaban originales, auténticamente creadores, impugnando con acritud el trabajo de los simples repetidores o imitadores. Por lo mismo, antes que muchos se interesó en artistas tan contrapuestos como Orozco y Tamayo destacando sus cualidades por tanto tiempo discutidas y que ahora tienen pleno y amplio reconocimiento. A Rivera y Siqueiros supo situarlos en su justo lugar, teniendo que entrar en polémica con ellos no sólo en problemas atinentes al realismo sino refutándolos también en sus dogmáticas y sectarias posiciones frente al arte abstracto que repudiaron sistemáticamente al adoptar el realismo como forma expresiva. 6

Lamentablemente los trabajos críticos de Cardoza y Aragón, editados en México en su mayoría, cuando las publicaciones mexicanas no contaban con el necesario aparato de distribución en el exterior, no se conocieron suficientemente en el resto de países latinoamericanos.

Con mejor suerte contó el marxista argentino Héctor P. Agosti. A pesar del tradicional aislamiento entre los países latinoamericanos, sobre todo cuando se trata de problemas teóricos del arte a los que nuestro escaso de

sarrollo social y cultural todavía no puede concederles mayor importancia sus escritos publicados siendo ya su país el editor más importante de América Latina, tuvieron bastante circulación. Sin la penetración y audacia de Cardoza y Aragón para enjuiciar el arte no realista, al que considera decadente, su empeño por rescatar al realismo socialista de sus falsos pasos se manifestaba criticando el retoricismo en que había devenido. En una famosa conferencia sustentada en Uruguay en 1944 y en otros trabajos se esforzaba por convencerse del "nuevo realismo". Comprendiendo que lo que venía haciéndose en nombre del realismo socialista lo desnaturalizaba por completo exigía su rectificación. Contraponiéndolo al naturalismo y a todo realismo anterior apuntaba la necesidad de liberarlo de la persistencia en la copia escueta que elimina el elemento subjetivo, creador, del artista. Rompía lanzas en defensa del realismo dinámico que "presupone simultáneamente una sujeción y una liberación del pensamiento respecto a las cosas", entendiendo la necesidad de "redención del realismo, descalabrado por tanto defensor desatinado o por tanto adversario incomprensivo". Su preocupación e insistencia en el aspecto creador como ingrediente necesario del arte lo hizo proponer una nueva denominación para ese realismo, buscando recalcarlo.

El realismo dinámico aspira a colocarse entre ambos extremos (se refiere a lo que califica como un objetivismo cerrado, del naturalismo, y un subjetivismo orgulloso, del arte abstracto. J. L. B.) para fundirlos en una flamante categoría estética que a ambos los hereda y los conjuga. Si el proceso del conocer es un juego de acciones y reacciones recíprocas entre la realidad y la conciencia, este realismo dinámico no imagina que construye in se los objetos, pero tampoco se resigna a rescatarlos con la facilidad receptiva de un espejo. Su ideal estético consiste en la traducción de la realidad a través del temperamento, porque el hombre, en última instancia, vuelve a señalarse como medida y finalidad de las cosas. Pero este hombre no es, a pesar de todo, el ente absoluto que imaginaban los secuaces del subjetivismo. El hombre es un hombre real, sumido en las querellas de su tiempo, modificado en sus adentros por las relaciones sociales, constreñido a plasmar su conciencia individual en conjunción u oposición con el orden vigente, aunque al final quede inserto en esa realidad que procurará conservar o modificar de acuerdo con sus ímpetus o sus intereses. Ese hombre de carne y hueso es el que parte a la conquista artística del mundo material, exterior y anterior a él. Pero ese hombre, convertido en artista, si ya no es el demiurgo de los objetos que pretendían los abstractos, tampoco es el registrador de los objetos que suponían los naturalistas. Deja de ser ambas cosas opuestamente para ser ambas cosas simultáneamente. Elevado a la conciencia de sus fines como artista y como hombre, es ahora un "transformador" de energía, porque su realismo -según la exactísima definición de Aragón- cesa de estar dominado por la naturaleza al apropiarse de las realidades sociales que procuran modificar a la misma naturaleza.

El ideal estético del realismo dinámico consiste entonces, en la traducción de la realidad a través de un temperamento, aunque este temperamento aparezca determinado y condicionado por las circunstancias que acabo de indicar. Si, esa conciencia social -solidaria- de los fines es fundamental en la doctrina del realismo dinámico. Pero el artista irrumpe además con su

propia tonalidad psicológica, porque la creación artística es, en definitiva, un sutilísimo proceso de conclusión individual. La interpenetración constante de lo individual y lo colectivo es atributo de este realismo dinámico al que ya podemos descubrirle otro apellido. Porque no es ni menguadamente objetivo ni engreidamente subjetivo, yo propondría que, además de dinámico lo llanáramos suprasubjetivo... 7

La extensión de la cita se justifica obviamente con la importancia que significaron en aquel momento las observaciones de Agos..., independientemente de las críticas que puedan hacérsele a su formulación. La conferencia tuvo gran difusión en latinoamérica removiendo inquietudes de artistas, especialistas y demás admiradores del arte que, manteniéndose con firmeza dentro de las posiciones políticas del socialismo, encontraban en sus conceptos un germen de crítica al realismo empobrecido que no iba más allá de la reproducción de la realidad objetiva despreciando la creación artística, desentendiéndose de la necesidad de que contenido y forma tienen que tratarse artísticamente para que constituyan una obra de arte, pues de lo contrario serán contenido y forma de la realidad o actividad que se quiera, como que todo lo existente se expresa en contenidos y formas propios, pero que son distintos de los que cumplen con las calidades a las que el hombre socialmente condicionado les confiere sentido estético. Hablamos de posiciones polí-

ticas consecuentes, porque en esa época cualquier discrepancia con los cánones establecidos por los teóricos oficiales de la estética marxista, que concebían el arte como reflejo verídico de la realidad, erróneo supuesto que todavía sigue manteniéndose como tendencia dominante, corría el riesgo de falsas interpretaciones políticas. Ha sido hasta ahora, después del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, cuando las condiciones han permitido enderezar la crítica marxista-leninista contra el sectarismo y el dogmatismo rechazando sus deformaciones, que la tarea de reconstruir la estética marxista se viene facilitando, y con ella, por lo consiguiente, la posibilidad de rescatar las tesis marxistas sobre el fundamento creador del arte. ⁸

En cambio, los oportunistas de izquierda, pocos hoy para reconocer la importancia que representaron en su oportunidad posturas como las de Cardoza y Aragón y Agosti en América, en ese tiempo, cuando las condiciones se hacían favorables para la izquierda, en algún país, allí resultaban los más sectarios, secundando a Zhdanov. Hoy, en cambio, aprovechando la coyuntura de la crítica al culto de la personalidad, se valen del nuevo clima para lanzarse, encubriéndose en la terminología del marxismo, y dándose baños de antidogmatismo secular, contra el sistema socialista.

Sin embargo, no obstante los aportes de quienes vislumbraban la necesidad de un nuevo tratamiento para el arte dentro de la filosofía marxista, el ambiente general dentro de la izquierda radical era prevalentemente el que se sostenía en la Unión Soviética y que se divulgaba en panfletos de corte zhdanovista. Eso sucedió en Guatemala con el advenimiento de la Revolución del año 44. Aunque se trataba de un movimiento que no se proponía el socialismo como sistema (democrático nacional), el ambiente de libertad que principió a vivirse después de una cadena de tiranías que mantuvieron a la cultura, al arte, ahogadas como todas las actividades sociales del país, las organizaciones de izquierda se fueron abriendo paso, y entre sus preocupaciones tomaba cuerpo la necesidad y la tarea de analizar la ruta que debería encauzar el desarrollo cultural. El punto de enfoque que determinaron las propias condiciones sociales del país, y que propiciaron los intelectuales de izquierda, fue la valoración política, preeminentemente, por no decir con exclusividad. El debate ideológico cada vez se perfilaba en posiciones más definidas como resultado de las corrientes sociales y políticas en pugna. Los ideólogos contrarrevolucionarios propugnaban un arte al margen de la problemática social. Y así procedían en la práctica, como tendencia general, los artis

tas adversarios o indiferentes a la Revolución. Por su parte, los intelectuales y artistas militantes de la izquierda ponían el acento en la nueva realidad que modificaba las viejas y anacrónicas estructuras sociales. En consecuencia, defendían como únicas formas de expresar los nuevos contenidos sociales aquellas que no riñeran con el "nuevo realismo".

Las exigencias de las corrientes de izquierda, justificadas en parte por las condiciones sociales vigentes, de fomentar un arte que extrajera su temática de la nueva realidad en desarrollo, acudiendo como método al realismo socialista, y en parte también, por la estrechez y el sectarismo que impedían analizar con objetividad estética la universalidad del fenómeno artístico en su conjunto, resultantes de la influencia que ejercía la apreciación estrictamente política del arte, divulgada por los esquematizadores del marxismo-leninismo, condujo a los extremos que sostenía el stalinismo. Todo arte que no exaltara el momento político resultaba depreciable. La calidad artística se consideraba sólo en razón del planteamiento político. El Grupo Saker-Ti, organización que reunía a los artistas e intelectuales democráticos estableció las normas y lineamientos de lo que debería proponerse el nuevo arte de la Revolución. Con toda honestidad, consecuentes con las necesidades

sociales y políticas de un momento histórico concreto, pero cargados del dogmatismo sectario con que solía enjuiciarse el arte -y aun persiste, lamentablemente, en no pocos casos-, como mero apéndice de la política, dos trabajos recogieron las concepciones artísticas que sustentaban mayoritariamente los intelectuales y artistas de izquierda: Siete afirmaciones⁹ y Por un arte nacional, democrático y realista,¹⁰ éste último, que sirvió como material de discusión para la Primera Asamblea Nacional del Grupo Saker-Ti.

La llegada de Pablo Neruda a Guatemala significó un respaldo para la línea sectaria que entorpecía la apreciación estética.¹¹ Conocedor a fondo del arte en su totalidad universal, sin embargo, dominado por el subjetivismo dogmático exageraba frecuentemente el valor alcanzado por el realismo socialista, y en la misma medida veía con desprecio a casi todo el arte occidental. A pesar de reconocer grandes posibilidades en algunas de sus obras las rechazaba porque no ofrecían soluciones al conflicto social que reflejaba su contenido, ya que al señalar problemas y no dar la salida, no contribuían a la conciencia de liberación de los pueblos. El señor presidente, de Miguel Angel Asturias, era su ejemplo, a propósito de la literatura guatemalteca. Y tratándose de Neruda, gran poeta, y comunista, su palabra fué oráculo

para muchos, algunos sinceramente convencidos de la jus teza de sus apreciaciones, los más porque asentir con todo lo que sonaba a comunismo, sin entrar en mayores análisis, facilitaba el acomodo político. Ese rechazo ro tundo ejerció influencia perjudicial porque se lo adop- tó hasta sus últimas consecuencias, al extremo frecuen- te de levantar resistencia a trabar conocimiento con ese arte por tantos conceptos considerado negativo. Tales ra zones contribuyeron a que fueran muchos los que adopta- ran como único modelo poético, por lo obvio de su trata- miento político al Neruda de determinados poemas del Canto general, que no son, por cierto, y por lo mismo, de sus mejor logrados.

Durante la época revolucionaria se hizo sentir la presencia intelectual de Luis Cardoza y Aragón. Sus li- bros principiaron a leerse; hasta antes de la Revolu- ción era un autor prohibido en su patria. Pero no se le comprendió suficientemente. Tantos años de oscuridad pe saban demasiado para asimilar de pronto su agudeza sin- tetizante de lo universal. Para los jóvenes intelectua- les de izquierda resultaba paradójico que un escritor identificado con el socialismo pudiera reconocer en La nube y el reloj,¹² y después en Pintura mexicana con- temporánea¹³ calidad artística, al mismo tiempo, en pintores como Orozco, Siqueiros y Rivera, por una parte,

y Tamayo y Mérida, por otra. Por eso se le ha considerado "complejo y contradictorio, revolucionario y estetizante, personalísimo en muchos juicios, individualista por formación y socialista por convencimiento". ¹⁴ La preocupación dominante que inquietaba a los luchadores revolucionarios: realizar la democracia sobre la base de una transformación total, se extendía a todas las actividades de la vida del país. Su esencia era plenamente justificada, pero sus fundamentos resultaban endebles. El ambiente cultural en que se habían informado era pobre. Antes de la Revolución todo era hostilidad; prácticamente no se leía; todo fué considerado subversivo. Con la Revolución se abrieron puertas al mundo, pero la izquierda quedó atrapada en una visión estrecha, no sólo por su precaria formación anterior, sino porque las corrientes que ahora la influían estaban preñadas del sectarismo imperante en la época. Se aceptó espontáneamente el precepto de "un arte para el pueblo". Pero como todo lo que se adopta por precepto, su planteamiento se consumía en el esquema. Por eso no se alcanzó a comprender la conjunción dialéctica que con penetrante conciencia proponía Cardoza y Aragón, al demandar la necesaria reciprocidad de arte para el pueblo y pueblo para el arte, única garantía para conseguir calidad artística y progresivo desarrollo del gusto estético que

la impulse. Cardoza y Aragón no se limitó a la prédica; en activa oposición a la unilateralidad, fundó Revista de Guatemala que durante su primera época, cuando estuvo directamente bajo su responsabilidad, confió sus páginas a todas las corrientes y tendencias honestas del pensamiento.

A Cardoza y Aragón se le respetó por el prestigio y reconocimiento desde tiempo atrás logrados en el extranjero. Sin embargo, no había madurez para ahondar en sus concepciones. Naturalmente, no se alcanzó a comprender su empeño en la necesidad de indagar, de asomarse siquiera, a la multitud de direcciones innovadoras de la expresión artística, hasta entonces desconocidas o mal conocidas en Guatemala, tarea imprescindible para enriquecer las posibilidades de toda nueva realización. Simplemente se las rechazó por prejuicio político. Ni siquiera, en cuanto al realismo, había condiciones para percibir su agudeza estética exigiéndolo creador, no constreñido a reproducir lo inmediato; reclamándole imaginación, sensibilidad poética, anticipándose así a proclamar un realismo amplio, abierto, que tantos marxistas postulan hoy. Cuando se conoció su Pequeña sinfonía del nuevo mundo,¹⁵ de inspiración surrealista, la comprensión y confusión de los defensores, sin alternativa posible, del "nuevo realismo", alcanzó un grado que se con-

virtió en desconfianza al publicarse Retorno al futuro,¹⁶ libro que recogía sus impresiones de la Unión Soviética, en donde había servido como el primero y único Embajador de Guatemala, y que contenía una crítica al arte en franco anquilosamiento que resultaba de un realismo socialista academizado.

Los criterios estrechos, sectarios y dogmáticos eran, pues, los que imperaban también en nuestro ambiente. La proximidad de México, y lo cercano que se oía: No hay más ruta que la nuestra, síntesis política de toda una corriente estética, daban confianza y firmeza a las posiciones asumidas. Pero lo más grave fue que la intransigencia de hacer imperar un arte que manejara contenidos que consiguieran destacar las nuevas condiciones que se producían, justificada en razón de una demanda de intereses sociales definidos, llevó a deformar la concepción propiamente estética, porque la preocupación por las formas que expresaran los nuevos contenidos, por más que verbalmente se repitiera la necesidad de que la forma siempre debe corresponder a un contenido, casi siempre se descuidó. La exigencia de un arte que encarara lo social y lo nacional en su contenido -si bien que tocando lo social, lo nacional podía pasar a segundo término-, no correspondía siempre con una exigencia que se impusiera la búsqueda de calidad artísti

ca. La calidad quedó reducida al enfoque con que se tra
tara el tema social. Aunque esquemáticamente se repitie
ra, como decíamos, la necesidad de armonizar el conte-
nido y la forma, lo cierto es que en la práctica como
el ojo crítico por lo general se fijaba solo en el tra-
tamiento del tema que recogía lo político, el artista con
centraba primordialmente, a su vez, en ese aspecto su
atención, sin que la forma mereciera igual cuidado, lo
cual significaba que el contenido no recibía un trata-
miento artístico.

Claro está que esos eran los rasgos más notables
por lo negativo de sus resultados que se marcaban comun
mente entre los artistas de izquierda; al mismo tiempo
que los sectores al margen o en abierta oposición con
las nuevas condiciones sociales y políticas en desarro-
llo generalmente ponían el acento en las formas. Sin em
bargo, para fortuna de Guatemala y de la Revolución esta
ban los revolucionarios que también lo son en el arte.
Bastaría citar a Miguel Angel Asturias que ha consegui-
do formas tan logradas para expresar el contenido social
en muchas de sus novelas, relatos y poesía y que, a la
vez, lo demuestra en sus poemas de contenido lírico; y
al propio Cardoza y Aragón quien, consecuente con sus
concepciones estéticas, en la poesía y en la prosa con
sigue con maestría incomparable calidad artística. Tam-

bién estaban escritores como Manuel Galich, Carlos Illegas, Augusto Monterroso, Mario Monteforte Toledo, Otto Raúl González Raúl Leiva o Enrique Juárez Toledo, y en las artes plásticas Arturo Martínez, Adalberto de León, Dagoberto Vázquez, Jacobo Rodríguez Padilla o Juan Antonio Franco, muchas de cuyas obras -realizadas a veces en el extranjero ya que casi todos vivieron fuera, unas veces becados otras en el servicio diplomático, durante largos períodos- integraban un rico conjunto que contrastaba con la abundante pero pobre producción artística que se plegaba a los preceptos teóricos que se imponían y que, por cierto, algunos de los mencionados, arrastrados por la corriente propalaban, si bien que por su personal capacidad superaron con varias de sus realizaciones, mientras que otros que no las aceptaban, aunque su obra resultó en cierta forma un réplica, de haber impugnado teóricamente los cánones en boga indudablemente habrían promovido la discusión en alguna medida rectificadora.

Como si el contenido tuviera que recoger siempre lo social inmediato, y no también y sobre todo las consecuencias e implicaciones resultantes de mediaciones sociales, en Guatemala, como en muchas partes entonces, se tergiversó por completo el concepto de contenido al equivalerlo automáticamente con tratamiento de lo político

co, y se paró hablando, simplemente, de arte de contenido y de arte sin contenido. El primero tenía en sí la garantía de calidad. El segundo, decididamente, no podía tenerla.

La responsabilidad de tal posición vulgarizante la comparten por igual los intelectuales de izquierda. Aun, los que estuvieran en desacuerdo con su esquematismo por la oportunidad de una perspectiva más universal que les dió la experiencia de vivir en países más desarrollados política y culturalmente. Todos menores que Cardoza y Aragón que la impugna con su obra, prefirieron guardar silencio, cuando su opinión aunada a la de él pudo haber contribuido a ejercer determinada influencia, con tal de no crearse conflictos políticos con las tendencias sectarias dominantes en la izquierda. Sólo Enrique Muñoz Meany, maestro de varios de los que preferían el silencio aun a costa de sus convicciones artísticas, quien en la cátedra y con su obra escrita supo despertar inquietudes literarias y revolucionarias en la juventud, se libra con Cardoza y Aragón de tal responsabilidad. Si bien durante los gobiernos de la Revolución concentró toda su actividad a la política, su Preceptiva literaria,¹⁷ testimonio suficiente de su rica formación cultural y de sus gustos artísticos seguiría publicándose como reafirmación de las posiciones estéticas -idealis-

tas, a veces siguiendo a Kant, a Croce y a Ortega y Gasset, pero siempre juzgando con objetividad las diferentes tendencias o corrientes artísticas-, que siempre mantuvo con firmeza.

Aquella forma de resolver los problemas artísticos llegó a preocuparme. En ese tiempo no me identifiqué solidariamente con tales posiciones; probablemente porque no tuve una intervención directa en los medios, en las organizaciones que tomaban partido al respecto. Lo cierto es que Cardoza y Aragón me había abierto bastante los ojos. De todas maneras, acepto la responsabilidad con que compromete el silencio. Pero, en cambio, durante la época en que se reinició la intervención norteamericana en Guatemala, en su fase más descarada y agresiva, fui aferrándome al enfoque político absolutizante, relegando la concepción propiamente estética como elemento subordinado. Concentrados de lleno en el frente de lucha, pero con un desarrollo político en incipiente proceso de formación, la situación social y política concreta que atravesábamos nos llevó a confundir la necesidad de un arte que recalcara, que enfatizara, nuestro problema, el problema semejante que confrontaban tantos pueblos, con el fundamento del valor estético de la obra. Algunos de los que así concebían los problemas del arte no hacían más que insistir en sus viejas posi-

ciones, mantenidas desde comienzos de la Revolución, pero otros, incluso las gentes de izquierda que en la charla informal de la Universidad habían manifestado sus discrepancias con ellas, ahora las adoptaban. Llegó a parecernos incongruente la necesidad que imponían las circunstancias de una radicalización cada vez mayor en la lucha, con un arte que se desentendiera de manifestarlas. Eran los días en que renacía en el interior, tras pocos meses de silencio, la poesía social y, aunque teníamos a la mano buenos ejemplos, anteriores y del momento, que demostraban cómo podía abordarse lo social como tema, con forma y contenido armónicos, recíproca y dialécticamente adecuados, entrañando por lo tanto indiscutible calidad artística, aceptamos sin crítica, sin plantearnos con el rigor necesario el problema propiamente estético, todo lo que se hacía pasar por poesía, género el más socorrido, o por arte, en general, simplemente porque expresaba una actitud política revolucionaria.

Claro está que, como toda visión panorámica, la apreciación que aquí formulamos sobre las concepciones artísticas asumidas por los grupos o individuos ideológicamente progresivos durante la época revolucionaria y parte de la contrarrevolucionaria en Guatemala, ésta corre el riesgo de no ir más allá del esquema. Para supe-

rarlo se hace indispensable el estudio pormenorizado de toda la actividad artística de tales momentos, encuadrada dentro del contexto social y político en transformación, para encontrar los grados de matiz y, sobre todo, la contraposición o divergencia de puntos de vista. Empero, ese trabajo que aun reclama tratamiento sobrepasaría los propósitos de esta Introducción que no tiene otra finalidad que dejar señaladas las tendencias dominantes, como se ha dicho, de la teoría y práctica artística de los sectores revolucionarios guatemaltecos y de su proyección en mi interés por la estética.

Durante el tiempo al que se refieren las páginas anteriores ya me interesaba por la filosofía, pero estudiándola sin método ni sistema definidos con precisión; y aunque le dedicaba buena parte de mi tiempo, junto a la literatura, la materia central que me ocupaba académicamente era el Derecho, pobre auxiliar metódico para sugerirme planteamientos clarificadores en el terreno de mis preocupaciones estéticas. Ha sido hasta en los años de mi formación filosófica en México que pude alcanzar una mejor comprensión de la necesaria distinción entre la calidad estética y la expresión ideológica del arte. Aquella, producto de una lógica, de una estructura inherente a la propia realización artística; ésta, referida dialecticamente a su condicionamiento so

cial, que puede influir o no, según los casos, en las posibilidades de creación. Hay que calar la esfera bien determinada socialmente que constituye la realidad artística, y al tomar en consideración sus múltiples nexos recíprocos con la realidad objetiva natural y social en todas las manifestaciones que adopta la actividad humana, escrutar las leyes universales, generales y específicas, no extrapolándolas mecánicamente, sino atendiendo a las condiciones y el ámbito o nivel en el que rigen y se interpenetran. Esta forma de tratamiento significa una rectificación del procedimiento unilateral, al que siguen acudiendo como expediente más cómodo los simplificadores del marxismo, de enjuiciar todo sólo a través del prisma ideológico político. La estética marxista al proponerse el análisis exhaustivo del arte tiene que indagar su condicionamiento social buscando explicar el significado de sus contenidos y formas expresivas en relación con su medio de desarrollo, pero a la vez y primordialmente, necesita valorar su concreción artística, su calidad estética, según exigencias, gustos, culturales en general y artísticos en particular, socialmente determinados, modificables conforme lo van imponiendo nuevos y diversos contenidos que recogen diferentes relaciones sociales e innovaciones formales engendradas en la propia entraña de la realidad artística. Este tra

bajo, como puede verse, obedece y responde a esa línea de preocupaciones personales que fueren desarrollándose en uno u otro sentido en condiciones determinadas.

El discernimiento de los problemas estéticos, concretamente los que aquí exponemos sobre las categorías de contenido y forma, lo hemos intentado con el auxilio decisivo del método materialista dialéctico. De ahí que rechazamos las concepciones que más arraigo académico disfrutaban. Las que partiendo de la especulación subjetiva establecen leyes y fundamentos que lejos de ser extraídos de la legalidad intrínseca de la realidad artística y de sus relaciones condicionantes se le pretenden imponer con carácter normativo. Y las que suponen que el arte carece de toda legalidad interna como expresión que resulta de un pathos de inconciencia e irracionalidad que por lo mismo no registra ninguna constante. En todo caso se trata de concepciones arbitrarias, carentes de validez, en tanto que padecen el vicio de origen de no derivarse del examen objetivo de la realidad artística en su desarrollo histórico social, sino que son el producto de la teorización que no deja de "moverse en el reino de lo puramente abstracto". Otras concepciones, no obstante su esfuerzo en deducir sus conclusiones de un conjunto de obras artísticas, concentran su interés en una época o en un movimiento

artísticos, y cuando más, lo extienden a los que se le asemejan o surgen en su directa relación revalorando algunos de sus elementos o negándolos, a fin de contrastarlos. Su falla consiste en absolutizar los contenidos y las formas, las características, de las manifestaciones en que fijan su investigación elaborando un arquetipo con los elementos y relaciones que se cumplen más constantemente, en referencia al cual establecen la calidad artística según se le adecúen o no las demás tendencias o corrientes. Tampoco éstas podemos admitirlas por completo ya que si en principio muchas veces legitiman su explicación recabándola del propio material artístico, lo cual puede significar un valiosísimo aporte de dilucidación, sus alcances se ven desvirtuados al no delimitar sus hallazgos a la comprensión de épocas o movimientos analizados, sino convertirlos, idealizándolos, en el arte por excelencia, en el modelo eterno del arte.

Solo la observación y el análisis de los distintos niveles y actividades de la realidad natural y social en el complejo de sus múltiples interrelaciones, tomando en consideración las contradicciones que engendran su desarrollo y en él se multiplican para derivar en nuevos procesos y la renovada confrontación práctica de las explicaciones que vamos logrando recoger y

formular de su comportamiento, pueden proporcionarnos un conocimiento objetivo y racional. De esa manera podremos expresar científica y filosóficamente las leyes, categorías y conceptos que nos revelan la regularidad de las complicadas conexiones internas del conjunto de la realidad o de sus aspectos que estudiamos. Sin embargo, debemos tener presente que el conocimiento que alcanzamos de la realidad nunca se identifica por completo con ella. Se tratará siempre de un conocimiento aproximado, cada vez más aproximado conforme consigamos afinar nuestras explicaciones según penetremos más en nuestro objeto de conocimiento, empero, el incesante movimiento y transformación de la realidad misma y de todas las actividades que con ella necesariamente guardan relación y el constante estar descubriendo por nuestra parte nuevos rasgos y propiedades hará siempre que el reflejo que de ellas consigamos nunca alcance a ser absolutamente exacto.

Investigando la realidad y sus diversas manifestaciones en esa forma exhaustiva la filosofía marxista pudo descubrir y comprobar reiteradamente la constancia y regularidad de las relaciones que rigen con carácter universal los procesos y actividades existentes, pero también, que cada nivel o aspecto de ellas presenta relaciones particulares o específicas como lo vienen re

velando las distintas ciencias particulares, que no se excluyen recíprocamente sino que existen simultáneamente integrando una unidad dialéctica. De ahí que el método materialista dialéctico al demostrarnos la existencia objetiva del universo, de sus leyes generales, y resolver científicamente el problema de la dependencia dialéctica de la conciencia respecto de la realidad objetiva nos facilite los procedimientos teóricos y prácticos generales para abordar toda investigación. Lo que no significa, ni mucho menos, considerado como método general, que todo lo pueda, como pretenden hacerlo imaginar los falsificadores del marxismo. Ya decíamos que cada uno de los niveles o actividades de lo existente contiene sus propiedades específicas, lo que significa que cada rama de la ciencia en particular tiene que ingeniarse sus propios métodos específicos de trabajo de acuerdo con las modalidades y características que demande emplear el objeto de su conocimiento. Así es como los principios generales que el materialismo dialéctico recoge del comportamiento del universo, sistematizando su explicación para facilitar el conocimiento de los diferentes aspectos en los que nos proponemos profundizar, resultan un auxiliar poderoso en el descubrimiento y elaboración de los métodos particulares que exigen las propiedades de cada uno de los as-

pectos de la realidad que analicemos. A la vez, lo cual viene a ser muy importante, como el procedimiento que nos enseña obliga a la necesaria confrontación de las explicaciones que vamos obteniendo con la realidad misma, siempre que nuestras explicaciones dejen de coincidir con ella, tendremos que modificarlas, ajustándolas a las manifestaciones de su desarrollo, con lo cual la rectificación y la autocritica de las fallas que descubramos en nuestros procedimientos de investigación y en nuestras anteriores conclusiones, pasan a integrar una parte positiva de nuestros conocimientos generales y particulares ya que estudiarlos en forma crítica nos podrán evitar cometer errores semejantes en lo futuro. 18

De esta manera, apoyándonos en los principios metodológicos generales del materialismo dialéctico, pero atendiendo que el arte constituye una realidad específica y que por lo mismo su tratamiento e investigación tienen que responder a las propiedades de su estructura que nos refleja, desechamos decididamente los criterios que se han propuesto, con un enfoque marxista unilateral, estudiar la realidad artística considerándola esquemáticamente como una teoría del conocimiento y como una expresión simplemente política. Comprendiéndola en su desarrollo histórico y en su condicionamiento so

cial no podemos, de ninguna manera, identificarla con ninguna otra de las manifestaciones de la actividad social; su particularidad y universalidad quedan determinadas dentro de ellas mismas y por lo tanto los fundamentos, principios y categorías con las que investiguemos el arte tenemos que extraerlos de la realidad que integra. Aun cuando se trate de iguales fundamentos, principios y categorías que los que formulamos de las relaciones de otros niveles de la existencia, siempre encontraremos características en ellos que establezcan sus diferencias específicas que exigen su tratamiento particular. Así se explica cómo al estudiar las categorías de contenido y forma en el arte no resulta suficiente repetir, como frecuentemente se hace, las generalidades con las que la filosofía tiene que abstraerlas, refiriéndose a la existencia de su manifestación y de su condicionamiento universal en todas las relaciones y procesos, sino que tiene que analizárselas en sus peculiaridades estéticas.

Aquí no intentamos, ni mucho menos, la empresa de sistematizar un estudio que abarcara la gran mayoría de propiedades que presentan las categorías de contenido y forma en el desarrollo de la realidad artística, lo cual sin duda alguna, excedería nuestras personales capacidades, ni siquiera el estudio histórico del tratamiento

que han merecido desde las distintas corrientes estéticas, sino, más bien, como indicamos en el subtítulo de nuestro trabajo, abordamos algunos aspectos del problema en la estética marxista.

Notas (I).

- 1 La antología preparada por Jean Previllo: Karl Marx-Friedrich Engels Sur la littérature et l'art, Textes choisis, Editions Sociales, Paris 1954, recoge buena parte del pensamiento de los fundadores del marxismo sobre problemas estéticos disperso en varios de sus escritos, existe traducción al español de una edición bastante anterior menos completa: C. Marx-F. Engels Sobre la literatura y el arte. Ed. Colomino, La Plata, 1946. En los Manuscritos económico-filosóficos de 1844, traducidos al español por el maestro Veneriano Roces en: C. Marx-F. Engels: escritos económicos varios, Ed. Grijalbo, México D.F. 1962, págs. 25 a 125, expresó Marx una serie de importantes y valiosas ideas sobre los fundamentos del arte y su valoración estética, ideas que, lamentablemente, no se han venido tomando en cuenta para la elaboración de la estética marxista-leninista. Recientemente el maestro Adolfo Sánchez Vázquez realizó una penetrante investigación sobre los Manuscritos sistematizando por primera vez, tan importante aporte de Marx a la estética. Ver: Ideas estéticas en los "Manuscritos económico-filosóficos" de Marx, Dichoia, 1961, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. La importancia que reviste tal estudio la confirma su reproducción en revistas marxistas como Realidad, Año I, n.2, Toma, Italia noviembre-diciembre 1964, y de países socialistas, como Casa de las Américas. Año II, 13-14 La Habana Julio-Octubre 1962. Y Revista de Filosofie. Año XI, n.2, República Popular de Rumania, 1964. Dicho ensayo, reelaborado aparecerá formando parte de un libro suyo de estética que tiene en prensa la editorial ERA. En su Introducción a la Crítica de la economía política Marx dejó planteada una teoría del arte.
- 2 Lunacharski: Lenin y el arte, que figura en los Anejos, documentos y testimonios sobre Lenin, en Lenin-Stalin Sobre la literatura y el arte. Ed. Colomino, La Plata 1946.
- 3 J.Plejanov: Cartas sin dirección-El arte y la vida social. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1956.

- 4 K. Marx: Contribución a la crítica de la economía política, en la antología de Freville ya citada, pág. 183.
- 5 A. A. Zhdanov: Literatura y filosofía a la luz del marxismo. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo Uruguay, 1946, págs. 42-43.
- 6 Véase por ejemplo México en el arte n.4, México, D.F. octubre de 1948 en donde aparece el artículo de Luis Cardoza y Aragón: "Nuevas notas sobre Alfaro Siqueiros" y el de David Alfaro Siqueiros: "La crítica - del arte como pretexto literario, o el noncéulo del ortopurismo de París en México".
- 7 Héctor P. Agosti: Defensa del realismo. Editorial Lautaro. Argentina 1963. págs. 22-23.
- 8 Nos referimos, sobre todo, a las ideas expuestas por Marx en los Manuscritos, por ejemplo pág. 86-87, ed. cit., y que han sido desarrolladas por el maestro Sánchez Vázquez en su ensayo citado.
- 9 Grupo Saker-ti: Siete afirmaciones. Imprenta San José, Guatemala, 1948.
- 10 Huberto Alvarado: Por un arte nacional, democrático y realista. Talleres Gráficos Guatemala, Guatemala-1953.
- 11 En esos días, Neruda hacía alarde de sectarismo; hubiera sido incapaz de expresar conceptos como estos que sorprenderían a cualquiera de quienes lo escucharon en Guatemala. Se refieren al escultor Alberto Sánchez. "Primero se sumergió durante el acerbo último tiempo de Stalin en el realismo. No era el realismo de la moda soviética, de aquellos días atormentados. Pero él hizo espléndidas escenografías... Sin embargo como esos ríos que se entierran en la arena de un gran desierto, para surgir de nuevo y desembocar en el océano, solo después del XX congreso Alberto volvió a su verdadera, a su trascendente creación". Sobre la estancia de Neruda en Guatemala puede verse; Grupo Saker-ti: Neruda en Guatemala, Guatemala, 1950.
- 12 Luis Cardoza y Aragón: La nube y el reloj. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. 1940. Insistimos en la necesidad de distinguir entre el sec

Curioso de Noruega, entonces propagador internacional-
 mente del realismo socialista, y la posición amplia
 de Cardoza y Aragón para evitar el frecuente error
 de identificar su influencia sobre los artistas re-
 volucionarios de Guatemala, como sucede, por ej.
 con Monteforte Toledo: Guatemala, monografía socio-
 lógica. Universidad Nacional Autónoma de México, se-
 gunda edición, México 1965, pág. 389.

- 13 Luis Cardoza y Aragón: Pintura Mexicana contemporá-
 nea. Universidad Nacional Autónoma de México. Méxi-
 co, D.F. 1953.
- 14 Huberto Alvarado: Exploración de Guatemala. Colec-
 ción Letras de Guatemala. Ediciones Revista de Gua-
 temala, Imprenta Graphos. Guatemala, 1961. pág. 63.
- 15 Luis Cardoza y Aragón: Pequeña sinfonía del nuevo
 mundo. Ed. El libro guatemalteco. Guatemala 1948.
- 16 Luis Cardoza y Aragón: Retorno al futuro. Letras de
 México. México, D.F. 1948.
- 17 Enrique Muñoz Meany: Preceptiva literaria. Imprenta
 Iberia, Guatemala 1955. La edición que tenemos a la
 mano es la sexta que, como puede verse por la fecha,
 se publica al año siguiente de la caída de la Revolu-
 ción.
- 18 Sobre el método materialista dialéctico hemos consul-
 tado: Manuscritos económico-filosóficos de 1844, ed.
 cit. especialmente el tercero, en lo referente a la
 "Crítica de la dialéctica de Hegel y de la filosofía
 hegeliana en general". págs. 108 a 125. C.Marx-F.
 Engels: La ideología alemana. Ed. Pueblos Unidos,
 Montevideo, Uruguay, 1959. C.Marx-F.Engels: La sagra-
 da familia. Ed. Grijalbo, México, D.F. 1958. Esta edi-
 ción contiene otros ensayos de la primera época filo-
 sófica de Marx, entre los que aparece la "Crítica de
 la dialéctica de Hegel..." antes mencionada. Carlos
 Marx: Prólogo a Cont.a la crítica de la economía políti-
 ca, en C. Marx-F.Engels: Obras escogidas T. I, págs.
 371 a 376. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú.
 Federico Engels: Contribución a la crítica de la
 Economía Política de Carlos Marx, en C.Marx-F. Engels:
Obras escogidas T. I págs. 376 a 387. Carlos Marx:
El capital, T. I. Fondo de Cultura Económica, México
 D.F. 1959. Federico Engels: Del socialismo utópico al
 socialismo científico, en C.Marx-F. Engels: Obras es-
 cogidas, T. II, págs. 92 a 161. Federico Engels: Dis-
 curso ante la tumba de Marx, en C.Marx-F.Engels:
Obras escogidas, T. II, págs. 174 a 176. Federico

Engels: Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía
clásica alemana, y Carlos Marx: Tesis sobre Feuerbach,
en C. Marx y F. Engels: Obras escogidas T. II págs.
377 a 428. Federico Engels: Anti-Darwin. Fondo de
Cultura Popular, México D.F. Federico Engels: Dialé-
tica de la naturaleza. Editorial Grijalbo, México,
D.F. 1961. V.I. Lenin: Carlos Marx (breve esbozo bio-
gráfico con una exposición del marxismo); Tres fuer-
tes y tres parte integrantes del marxismo, en Obras
escogidas (en tres tomos). T. I, págs. 21 a 54 y 64
a 69. Eficiencias en Lengua Extranjera, Moscú; Mate-
rialismo y empiriocriticismo Ed. Pueblos Unidos, Mon-
tevideo, Uruguay, 1962. Cuadernos Filosóficos, Int.
Cartago, Buenos Aires, 1960, especialmente la parte
preferente a la lógica de Hegel. págs. 78 a 235. M.
Rosental: Los problemas de la dialéctica en "El capi-
tal" de Marx. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo,
1961. Rosental y Straks: Categorías del materialis-
mo dialéctico. Ed. Grijalbo, México, D.F. 1958. Del
maestro Eli de Cortari: Introducción a la lógica dia-
léctica. Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1959;
Método del discurso científico. Suplementos del Sem-
inario de Problemas Científicos y Filosóficos n. 30
Segunda Serie. Universidad Nacional Autónoma de Mé-
xico. México, D.F. 1961; Lógica general. Ed. Grijal-
bo. México, D.F. 1965. V.P. Rozhin: La dialéctica
marxista-leninista como ciencia filosófica. Fondo de
Cultura Popular. México, D.F. 1961. Roger Garaudy:
Metodología del marxismo (conferencia dictada en Cuba
el 14 de febrero de 1962) México, 1963. R. Burguete-R.
Martínez: El objeto de la filosofía marxista y su pa-
pel metodológico en las ciencias", en Cuba Socialis-
ta, año IV n. 40, La Habana, Cuba diciembre 1964.
J.D. Bernal: La libertad de la necesidad, Universi-
dad Nacional Autónoma de México. México, D.F. 1958;
La ciencia en la historia (principalmente la Intro-
ducción). Universidad Nacional Autónoma de México.
México, D.F. 1959; La ciencia en nuestro tiempo (prin-
cipalmente las Conclusiones). Universidad Nacional
Autónoma de México. México, D.F. 1960. Estos dos últi-
mos libros forman, en realidad una obra, que en el
original inglés recibe el nombre que se escogió para
el primero de la traducción al español; se debe, por
lo tanto, a razones editoriales que hagamos la cita
correspondiente a dos libros. La Introducción y las
Conclusiones, que ocupan más de 200 págs. explican
lo que es el progreso de la ciencia en sus relacio-
nes recíprocas con la sociedad y el desarrollo de la
investigación científica. La obra toda es una magní

fija aplicación del método materialista dialéctico al análisis y exposición del desenvolvimiento de la ciencia y de la técnica, desde sus inicios con el hombre hasta nuestros días. Para no extender esta nota exhitos toda referencia de obras que desarrollan el problema del método desde posiciones adversas al materialismo dialéctico, aún cuando hayamos recurrido a su estudio, ya que ello nos obligaría a más de un comentario que, por su necesaria extensión y cuidado en el tratamiento, nos haría derivar el presente trabajo a las cuestiones metodológicas.

POLITICA ARTISTICA Y EL PROBLEMA DEL CONTENIDO Y FORMA
DEL ARTE EN LOS PAISES SOCIALISTAS

El renovado acento de nuestra preocupación sobre el problema contenido y forma en el arte fue llevándonos a la necesidad de explicarnos una situación concreta; a saber: ¿Por qué la producción artística que se viene haciendo en algunos países socialistas-especialmente en la Unión Soviética- no ha conseguido, en términos generales, el desarrollo, la calidad, alcanzados por la de Occidente?¹ La pesquisa de aclaraciones a esta interrogante nos condujo a una serie de reflexiones que, con el tiempo, adquirieron cierta ilazón. Ahora tratamos de formularlas con propósitos de esclarecimiento personal, y ojalá pudieran contribuir, aunque fuera en escasa medida, a la dilucidación que en el terreno de la estética se ha impuesto el marxismo al superar la etapa de sofocante dogmatismo que impugnó definitivamente el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética.

Los materiales que para ese Congreso se elaboraron y las resoluciones en él acordadas fueron expresión del

malestar resultante de la situación a que había llevado la considerable deformación del marxismo-leninismo y el sesgo viciado que adoptaba la práctica revolucionaria. Constituían, por lo mismo sólido aporte que abrió paso a una toma de conciencia encaminada a la búsqueda de un replanteamiento de las infinitas posibilidades que pueden facilitar el desarrollo del socialismo y a liberar a su filosofía de la esclerosis a que la conducían los teorizantes de gabinete, burocratizados, que habían ido perdiendo el contacto con la realidad social, mediante la vuelta al estudio de los clásicos y el constante enriquecimiento de la teoría en confrontación con la práctica diaria. Esa toma de conciencia la promovieron dichos materiales y resoluciones, no tanto a los marxistas que viven en los países socialistas, puesto que ellos la adquirieron sobre todo como reflejo de las contradicciones mismas que venían haciendo explosión en su propio medio social, cuanto a los militantes revolucionarios que viven bajo otros sistemas y que buscan superar sus contradicciones antagónicas transitando al socialismo, quienes por vivir agobiados otro tipo de experiencia social -la del capitalismo consumado, en algunos países, y en otros la del semifeudalismo o bien la del colonialismo, neocolonialismo, etc.-, aceptaban hasta entonces sin discusión, como correctas, todas las

soluciones que se imponían en el campo socialista a los problemas que iban surgiendo y a las que se proponían cuando se avistaba el apareamiento de otros.

Cierto es que el acontecimiento del XX Congreso le sirvió a muchos marxólogos y a buen número de oportunistas que se esmeran en establecer contacto con posiciones del socialismo, sin romper con los intereses que los atan a la burguesía, de rico hilo de oro para decorar su simulación marxista, aprovechando la crítica al stalinismo para bordar con hilo, que no siempre resulta fino, una fraseología que contradice el contenido del marxismo-leninismo, a la actitud de detractores de todas, o casi todas, las realizaciones de la sociedad socialista, entre ellas su arte, sin enderezar sus apreciaciones -lo que por lo demás resulta natural-, hacia un plano que las conduzca al enriquecimiento de sus propósitos y finalidades. Para ellos todo viene a parar en el necio reclamo de una libertad absoluta, desligada de la necesidad histórico social.

Por otra parte, no debe perderse de vista que la vía que dejó abierta el XX Congreso para corregir las fallas en que incurrió el stalinismo, ha encontrado escollos y resistencias en su camino, al menos en algunas de sus veredas. No puede desconocerse que en materia económica y en la política general se han avanzado pasos deci

sivos de reestructuración. Y por lo que al campo cultural se refiere, han comenzado a producirse modificaciones de criterio que ya rinden buenos resultados. Sin embargo, tales modificaciones encuentran reticencias, lo cual se comprende si se analiza con objetividad, sin idealizar el desarrollo social, explicándose las dificultades que implica emprender una marcha rectificadora, después de imperar durante más de treinta años un ambiente de estricta normatividad ideológica. Un crudo ejemplo de ello podemos encontrarlo en los desafortunados moldes que sobre concepción y práctica del arte lanzara Jruschov² y que en alguna forma repiten los actuales dirigentes de la Unión Soviética. Y no es que se trate de opiniones aisladas, eminentemente personales; responden a toda una corriente de pensamiento. El testimonio de Evtushenco³ nos ilustra —sin que acudir a él como referencia signifique compartir sin discusión sus planteamientos—, sobre la pugna que viene librándose.

En la actualidad, en los países socialistas existe una tendencia de renovación artística impulsada fundamentalmente, y esto es sintomático, por artistas. Y una corriente reacia a la aceptación de formas que puedan expresar los nuevos contenidos, mantenidas en su mayor parte, y con carácter normativo, por personas que, si bien en razón del sistema social que se vive, guardan relación con

el arte, su relación se da desde fuera. El problema se produce cuando, desde fuera, se obstinan en regir el movimiento, el desarrollo interno del arte, imponiéndole una orientación a todo puntos de vista sociales y políticos, pero desconociendo o tratando de ignorar la realidad propia que constituye, y que abarca la estética. El arte, como toda actividad humana, es producción social. Por lo mismo, el enfoque teórico, desde un ángulo social y político para orientar la actividad artística, resulta perfectamente válido en su aspecto general: forma parte de la política cultural. Pero resulte arbitrario cuando invadiendo la particularidad social que constituye esa realidad, convierte sus planteamientos generales en criterio rector que entra en contradicción con los principios y leyes particulares que determinan internamente el desenvolvimiento propio del arte.

Por lo que respecta a la política cultural, en una sociedad socialista, la clase gobernante desempeña la función, planificada, de orientar el proceso de desarrollo en marcha, y en tal virtud, tiene que delinear todas y cada una de las actividades que la constituyen. Se trata de la orientación general que establece, consecuente con una perspectiva de desenvolvimiento social, la jerarquía de actividades a realizar, concebidas de conformidad con el grado de necesidades y del interés colectivo

que para los propósitos de un régimen social y político determinado convienen. En el sistema socialista la orientación planificada, por obedecer a principios doctrinarios, se plantea abiertamente, con honestidad. En el régimen capitalista y en las formas de organización político social que funcionan bajo su sometimiento y control, como consecuencia de que ideológicamente se sostiene la absoluta libertad individual de acción, y la colectiva, como si ello no implicara un contrasentido con el primer postulado, dicha orientación se practica subrepticamente, mediante refinados procedimientos coactivos de presión social ideológica, o decididamente canalizados a través del control económico, comercial y mercantil, aunque muchos supuestos creadores "libres", que inconscientemente ceden a la coacción, se resistan a admitirlo. Ya Marx y Engels advertían que "las ideas dominantes son las de la clase dominante".⁴ Sin embargo, de esto no debe concluirse, mecánicamente, que en las diferentes etapas sociales que históricamente ha vivido la humanidad, las ideas vigentes y la práctica consciente o inconsciente de ellas sean exclusivamente las de la clase dominante. La más superficial retrospectión histórica lo evidencia. Pero no puede desconocerse el hecho que las clases más fuertes económicamente, con lo cual ejercen su dominio sobre otras, por lo mismo disponen de los medios sociales nece

sarios para influir y orientar, de conformidad con sus intereses, a estos sectores dependientes de ellas en mayor o menor grado. Sólo mediante un proceso de ruptura de las ataduras enajenantes va consiguiendo una clase, o algunos de sus elementos, desprender su conciencia de la trampa ideológica que las clases antagónicas le tienden haciéndola participar subjetivamente, ilusoriamente, en abstracto, de perspectivas e intereses que, en concreto, se le van en su contra.

De tal manera, la política cultural, la actividad de orientación cultural, siempre se produce y siempre tendrá que producirse, como que es resultado y condición, impulso, en cierta forma, y complemento del desarrollo ideológico de la humanidad. Los medios y los procedimientos para ponerla en práctica son los que varían, radicalmente, según sean las clases que adquieran la hegemonía social y política. Y ese es el aspecto general dentro del que puede considerarse legítima la orientación cultural, incluyendo en ella la artística. Es el hecho y la necesidad de impulsar el camino que a los intereses de la clase o clases sociales dominantes conviene seguir en la producción cultural. Puede señalarse como tendencia, en este sentido, la orientación que se propone el pensamiento socialista, y progresivo en general, en la insistencia al recalcar la importancia de manejar como material temático,

con un contenido adecuado a su finalidades, la problemática social, como elemento sustancial, coadyuvante del desenvolvimiento de una conciencia social que se imponga rescatar al hombre de su enajenación o consolidar su situación cuando alcanza el sistema que le puede permitir conseguirlo. Y la tendencia que trata de imponerse en el mundo capitalista y en sus formas dependientes es clara. Sus lineamientos se escuchan y se leen diariamente. Y a quienes las ponen en práctica se les premia en certámenes que organizan instituciones de promoción política interesada. Desentenderse en absoluto de lo social; crear una realidad que nada tenga de la realidad, es el grito del arte "libre". Y es que la realidad social se vuelve cada vez más contra su sistema. De ahí el interés de impulsar un arte que no recoja en su contenido la cuestión social al extremo de dejar fuera todo contenido y concentrarse en la pura forma. Que tales propósitos de política cultural y artística alcancen o no el cometido asignado, es otro problema. Por eso es que hablamos de tendencias.

Y por lo que se refiere a su aspecto particular, claro está que su validez es plena. Internamente, la política cultural establece sus leyes y normas propias, como reflejo del desarrollo social que la impulsa, en unos casos; arbitrariamente en otros. Las consideraciones que se

plantee esa política en razón de intereses concretos, se señalarán la orientación general que se proponga. Pero esa orientación general, no puede ser más que eso: general. De ninguna manera podrá violar la particularidad de las esferas culturales sobre las que pueda recaer en lo general, ya que entonces cualquier orientación de principio se convierte en paralización o deformación de la esfera cultural violada.

El arte es una esfera particular de la actividad social humana. La ciencia también lo es. Y muchas otras lo son. Cada una, además, con sus particularidades, características, diferenciales. Todas y cada una, en diferentes planos de realidad social. La política, por ejemplo, es una superestructura cuyo condicionamiento social, cuya realidad, no se manifiesta con idénticas características de reflejo social que el arte. De lo contrario o todos los políticos serían artistas o no habría necesidad del arte. La ideología política se refracta en el arte; pero la ideología política, de ninguna manera, es ella misma el arte. Cada sector de la actividad cultural tiene su campo particular de desarrollo. Por eso mismo cada uno tiene sus leyes particulares que determinan en grado decisivo su desenvolvimiento. Existe una autonomía necesaria dentro de su interdependencia que las hace posibles. Con esto no pretendemos que su autonomía resulte excluyente de las re

laciones recíprocas que vinculan entre sí a toda la conducta humana en sus múltiples manifestaciones se halla condicionada socialmente, pero, a la vez, que cada una tiene su propia particularidad. De no ser así, no cabría hablar de diversidad en la actividad del hombre. Hegel señalaba que "la diversidad es más bien el límite de la cosa; aparece allí donde la cosa termina o es lo que ésta no es". ⁵ El materialismo dialéctico reconoce la vigencia de leyes generales y particulares; cada una con su ámbito de validez. El hecho de que una ley tenga aplicación general no significa que la particular pierda su acción, sino por el contrario, que en determinado campo ella opera en unidad dialéctica con la ley general. Así pues, en cuanto a la legalidad objetiva, tampoco se establece una exclusión metafísica entre la particularidad y la generalidad sino su interdependencia dialéctica. Esto implica un rechazo a todo intento de extrapolación mecanica de las leyes que regulan los distintos niveles de la realidad.

El arte, como actividad humana que es, diversa de las demás actividades del hombre - y si no lo fuera, no t ndría sentido referirse a ella como tal, ya que sería lo mismo hablar de cualquier otra- ha constituido su propia realidad, su ámbito particular. Eso no quiere decir que la desgajemos por completo de la realidad general, so

cial y natural, cuya existencia es objetiva, independiente de la voluntad nuestra; es decir, que está ahí, aunque nosotros personalmente quisiéramos que no fuera o que no fuera así. Claro que el arte guarda necesariamente referencia con esa realidad. En cuanto que se trata de una actividad humana, de ninguna manera puede perderse su vinculación, su condicionamiento de ella. Pero desde el momento en que el elemento subjetivo del hombre, el ingrediente creador del artista, determinan la existencia de la obra de arte, el arte adquiere una realidad particular, que es sobre la que recae la estética como disciplina de investigación. ⁶

A diferencia del arte, la ciencia establece su contenido en razón de su objetividad plena. La ciencia consigue su desarrollo conforme el hombre penetra, en aproximación constante, conociendo la realidad, aunque siempre se trate de una aproximación, porque, a la vez, la realidad está en constante desarrollo. Tal conocimiento, para que pueda considerarse científico, objetivo, debe desechar la intervención de todo sentimiento personal o adhesión ideológica en la explicación de sus descubrimientos. Precisamente, lo que ha impedido que las disciplinas que se dedican al estudio de los problemas sociales adquieran la verdadera fisonomía científica, que alcancen el necesario rigor que les permita objetividad, y por lo tanto ca

tegoría de ciencias, estrictamente hablando, ha sido su frecuente imposibilidad de despojarse de las apreciaciones personales, subjetivas, ideológicas, del investigador. Y si en el terreno de las llamadas ciencias naturales y exactas, la interferencia subjetiva decidiera el resultado de la investigación, induciéndola o acomodándola en sus resultados, según los sentimientos o la ideología del investigador, tendríamos que reconocer que habría terminado la historia de la ciencia. En cuanto a esto, el problema en la ciencia se ha presentado en lo que se refiere a la interpretación de sus resultados. Es decir, cuando la objetividad de sus resultados se toma como material especulativo, ya sea para sacar implicaciones de lo alcanzado hasta ese momento de su desarrollo, o bien, y esto es muy frecuente, especulando sobre futuros descubrimientos y sus posibilidades de aplicación. Pero la interpretación de la ciencia, para que, a su vez, resulte científica también, tiene que abandonar la subjetividad, trabajando con abstracciones objetivas. Si no se procede en tal forma, las interpretaciones podrán alcanzar los niveles de clasificación que se desee, como sería el caso del género artístico science fiction; pero nunca podrían conceptuarse dentro de la ciencia como tal. Con esto no se rechaza la posibilidad de que las especulaciones que dentro de la ciencia ficción se elabore no

contribuya a inquietar al investigador en la búsqueda de nuevas aplicaciones de la ciencia y de la técnica. Pero este es problema distinto. Lo que interesa señalar es que la ciencia no es el resultado de una creación subjetiva, como lo es el arte, sino la explicación del comportamiento objetivo de la realidad.

El arte, en cambio, integra sus contenidos y les da rá forma sólo sobre la base del aporte, del ingrediente personal, subjetivo, que el artista consiga expresar. En el arte, siempre va de por medio la creación. Y la creación no es, de ninguna manera, reproducción o abstracción objetiva, sino más bien, elaboración de una realidad. De una realidad propia, particular, por mayores referencias que tenga - y nunca podrá escapar de ellas- con la reali dad natural y social, de la que el hombre, el artista, forma parte. Pero realidad particular, al fin de cuentas; realidad creada por el hombre en su necesidad de objetivarse, como ya lo viera Marx desde sus primeros trabajos.⁷ De ahí que no pueda admitirse, que deba rechazarse enér gi camente, la supuesta "ley de la concordancia de las imá ge nes artísticas con la verdad de la vida", ⁸ que no significa otra cosa que la arbitraria extrapolación de un prin ci p io inherente a la teoría del conocimiento y a la ci en cia que, mixtificado, se quiere imponer, con carácter nor ma tivo, al arte. Mixtificado decimos, porque si dicho prin

cipio se deriva de la estructura del funcionamiento de la ciencia y del conocimiento, basados en la teoría del reflejo, no por ello puede aplicársele por decreto análogo al arte. De una parte, porque resulta esquemático considerar al arte simplemente como reflejo de la realidad exterior, objetiva. En todo caso, puede hablarse de la refracción de ese reflejo en el arte. Debe tenerse en cuenta que el arte no siempre, históricamente, ha reflejado la realidad exterior, objetiva, y que cuando lo ha hecho, lo que precisamente le confiere categoría artística es la expresión que entraña de la subjetividad, de la creación personal del artista. El arte funcionará como reflejo o no, en cada caso, según la actitud, el contenido y el método que para darle forma, seleccione el artista. Es en el artista en quien se produce un reflejo de la realidad. El es quien adquiere conocimiento de la realidad. En él recaerán, operarán su reflejo en él, las condiciones sociales en que le toca vivir y actuar, pudiendo reaccionar frente a ellas positiva o negativamente. Por lo tanto, cabe hablar de una tendencia, pero nada más que de una tendencia, en el sentido de que influya determinantemente la situación, la posición del artista frente al mundo, frente a la sociedad, en su concepción artística. Pero de eso no puede deducirse, mecánicamente, que todo artista política y socialmente progresivo haga de su

arte un medio de conocimiento social, expresando realmente el reflejo de la realidad. Y que todo artista colocado en posiciones contrarias se exprese invirtiendo o deformando su reflejo, sea porque así lo capte o porque malintencionadamente lo tergiverse. No; decididamente. Si el artista se propone hacer una obra que exprese su reflejo del mundo, de ninguna manera se concreta nada más a la reproducción del reflejo, si lo que se propone es hacer arte; busca plasmar su personal creación, la cual puede consistir en un recurrir a la expresión de ese reflejo, aunque siempre de manera crítica. Esto es, con la participación imprescindible y decisiva de su subjetividad -que nunca deja de estar condicionada por la objetividad. Pero también sucede que el artista, plenamente consciente y preocupado ante la situación social, con un reflejo adecuado de la realidad, trabaje su obra con métodos y actitudes no realistas. Por eso, más que una ligereza sería un contrasentido interpretar Guernica como un reflejo invertido de la realidad, o bien concluir que su autor se identifica con las posiciones reaccionarias por no acudir a métodos y actitudes realistas. Qué al no ser realista es decodante. Pienso consciente como él que más de la problemática de su época ideó y realizó su obra captando un reflejo real; de una situación concreta -de lo contrario pudo haber pintado cualquier obra, más no Guernica-, y

sobre la base de ese reflejo, crea una nueva realidad: la de su obra. Consigue crearla con el ingrediente, con el aporte imprescindible, necesario de su subjetividad que, como la de todo hombre, sea artista o no, se constituye referida a la objetividad del mundo. Por eso pintó Guernica. Con razón destaca Ernst Fischer el elemento mágico, inseparable del arte.

Aunque es verdad que la función esencial del arte para una clase destinada a cambiar el mundo no es hacer magia sino iluminar y estimular; también es verdad que un residuo mágico en el arte no puede ser completamente eliminado, pues el arte deja de ser arte sin ese minúsculo residuo de su naturaleza original. 9

Por eso no puede imponérsele al arte la limitación de circunscribirla a su aspecto cognositivo. Si se le constriñe a él, que por lo demás puede ser uno de los su yos, aunque no siempre, pero que, sin embargo, en todo caso no sería el único, el arte perdería toda su necesidad y razón de ser. De persistirse en la apreciación limitativa del arte a su aspecto cognositivo, cercenándole otros que también le son propios, tiene que caerse en la cuenta de que el arte viene a resultar una mera duplicación de la necesidad y el esfuerzo humano de conocer, en una doble manera, o procedimiento, de explicación: científico y artístico, ¹⁰ por más que se repita que el conocimiento científico se expresa en conceptos y el artístico por imágenes. La duplicación, por esa diferencia, no

se elimina; lo que se elimina es la riqueza de posibilidades y de objetivos que encierra el arte. Recordemos las palabras de Brecht:

Desde que el mundo es mundo, el propósito del teatro, como el de todas las otras artes, consiste en divertir a la gente. Este propósito le confiere siempre su especial dignidad: no le es necesaria otra función que la de divertir; pero es ésta una condición indispensable. No se lo ennoblecería en modo alguno haciéndolo, por ejemplo, un mercado de la moral; sino que más probablemente se lo degradaría, como ocurre cada vez que no se logra hacer que la moral divierta, divierta justamente a los sentidos -cuestión de la que por cierto, la moral no puede sacar ventaja alguna. También sería equivocado imponerle la obligación de enseñar, o bien, enseñar cosas más útiles que el saber que se mueve agradablemente, tanto del cuerpo como del espíritu. El teatro debe poder ser una cosa del todo superflua, lo que quiere decir, entiéndase bien, que por lo superfluo también se vive. Menos que ninguna otra cuestión la recreación tiene necesidad de justificación. 11

Estas consideraciones resultan indispensables de tenerse en cuenta para consolidar los fundamentos de una estética científica, a la luz del marxismo, que por lo tanto, pueda hacerse cargo de los problemas que se confrontan en el arte todo, a través de su desarrollo histórico y en sus diferentes manifestaciones. ¹² De no ser así, podrá hablarse, en cuanto a lo que comunmente se ha venido realizando dentro de los planteamientos marxistas sobre el arte, de una teoría sobre la caracterización del realismo y sus elementos cognoscitivos, pero de ninguna manera de una estética entendida como ciencia. Para al-

canzar categoría de ciencia la estética tiene, que partir, como se dijo, del conocimiento del arte, como una de las formas de manifestación de la conciencia, pero abarcándola en toda su complejidad, en sus distintas modalidades y tendencias. Comprendida así la estética, filosofando sobre la totalidad del fenómeno artístico, podrá penetrar las leyes de su desarrollo en conjunto, sin escamotear las que caen bajo las tendencias no-realistas. Por lo tanto, el estudio del realismo como método y actitud artística formará parte de la preocupación estética, siempre que se le conceda igual importancia a los demás métodos y actitudes artísticas. Así, no seguirá cayéndose en el error de restringir la estética del marxismo a la teorización sobre el realismo, como históricamente no se hubiera producido otras formas de arte, y como si en la actualidad, en los mismos países socialistas, no digamos en otros, no se trabajara con contenidos, formas y técnicas variadas, en la medida de lo posible.

Lo expresado hasta aquí nos confirma que el arte constituye una realidad propia, particular, que le ha otorgado el hombre en su proceso de humanización y en la necesidad de objetivarse.¹³ En ese sentido se trata de una realidad objetiva, que está ahí, que se ha venido realizando y que, por lo mismo, podemos juzgarla objetivamente. Pero reconocer su objetividad como realidad no sig

nifica desconocer la subjetividad de que la hace posible, ni viceversa. Como tal realidad que es, en su entraña se produce un movimiento interno, propio, particular, que obedece a sus leyes y principios específicos, particulares. Pero esto de ninguna manera significa que el necesario reconocimiento de su desarrollo autónomo, nos lleve a negar su interdependencia, su interrelación, con la realidad natural y social que la condiciona, ya sea de manera directa o indirecta, y su interpenetración con las demás actividades del hombre. Simplemente, de lo que se trata es de eso, de reconocer la esfera particular del arte. De establecer que una cosa es su condicionamiento social; que el arte como actividad social, en uno u otro sentido tiene su raíz generadora, nutricia -siempre, indefectiblemente-, en la realidad objetiva, natural y social, de la que el hombre forma parte activa; que el arte, independientemente de los contenidos y formas que adopte en relación con la realidad social, buscando expresarla, representarla, en forma artística, o bien proponiéndose la expresión o representación de la fantasía o imaginación de su creador, fantasía e imaginación que siempre tendrá como punto de partida por mediato que sea esa realidad natural y social, la obligada referencia o condicionamiento con ella, de todas maneras se produce, sin excepción posible. Pero que, de igual manera que existe esa interdependencia, el arte constituye una realidad objetiva uni-

versal y particular, por lo mismo, específica y socialmente determinada por sus características propias, que la hacen distinta de todas las demás actividades humanas, y que, como tal ha conseguido desarrollar una legalidad, un movimiento, internos, propios.

Parecería como si la posición nuestra pecara de exagerada insistencia, sobre todo, porque plantea el alegato de un problema que parece suficientemente claro, o sobre el que se hubiera aportado lo suficiente en la estética marxista, buscando clarificarlo. Lamentablemente no es así. Nuestra insistencia, por lo tanto, obedece a razones que arrancan de la falta de claridad con que argumentan algunos artistas, en el plano teórico, pero sobre todo, filósofos del arte o estéticos, dentro del marxismo, y no digamos fuera de él. La posición nuestra impugna decididamente a los teóricos, supuestamente marxistas, que por no orientar sus reflexiones partiendo del fenómeno artístico históricamente dado, sino prefiriendo acogerse a esquemas, cuya vacuidad se demuestra día con día, se obstinan en considerar el arte como mero apéndice de otras actividades del hombre, pero, preferentemente de la política. Y fuera del marxismo, en muchos casos, como si se tratara de una actividad lograda por el hombre, pero sin ningún condicionamiento social e ideológico. Resulta, entonces, justificada toda insistencia en

este sentido, máxime, porque únicamente sobre la base de reconocer plenamente la particularidad, no metafísica si no dialéctica - que conste- del arte; sólo aceptando que se trata de una realidad, con referencia necesaria y con condicionada a la realidad natural y social, pero que, insistimos recapitulando, integra una particularidad dentro de su totalidad, se puede asegurar para la estética, la garantía de analizar las categorías y leyes del arte desde dentro, y para otras formas ideológicas la posibilidad de plantearle problemas al arte, como orientación general, desde fuera, tal es el caso de la política general, o particularmente de la política cultural y artís tica.

En tal sentido, resulta perfectamente válido, tomando en cuenta las condiciones sociales existentes en un país como la Unión Soviética, empeñado en la construcción del comunismo, alentar a sus artistas para que centren sus preocupaciones sobre problemas concretos. Esto cae, como se ha explicado, en el terreno de la política artística, que contiene un planteamiento, desde fuera, de lo que la actividad artística, en términos generales, se enpeña en realzar, contribuyendo al fortalecimiento y consolidación de una conciencia social definida; o al enriquecimiento de la que se desarrolla.

Estos conceptos que aparecen en la página siguiente al fragmento que seleccionamos en nuestra cita anterior, aunque apreciándolos superficialmente podrían parecer conclusión necesaria de la orientación general que pone el énfasis en problemas concretos de la realidad social, en realidad no lo es. Se trata, en el primer caso, de una mera orientación sugerente de temas y contenidos a los que interesa darles preferencia en relación con el desenvolvimiento social en un sentido determinado. Pero esa insistencia preferencial, de ninguna manera debe implicar la condena, pero aún, en términos absolutos, de formas artísticas diferentes o contrarias al realismo, pues en ello va en gérmen, por la coerción que significa, la obstaculización de las posibilidades infinitas del desarrollo intrínseco del arte. Proceder así significa construir un dique externo que impida el desborde de la creación artística; y sólo de su desborde puede esperarse la concreción de la calidad de una obra, trabajándola mucho. Lamentablemente, posiciones como la que resume la cita últimamente acotada y la siguiente, por lo visto, sigue sustentándose, oficialmente, en la Unión Soviética.

Y quienes piensen que en el arte soviético pueden avenirse el realismo socialista y las corrientes formalistas, abstraccionistas, se deslizan inevitablemente a las posiciones de la coexistencia pacífica en el terreno de la ideología, ajenas a nosotros. En los últimos tiempos hemos tropezado con semejantes estados de ánimo. En este anzuolo han picado, lamentablemente, algunos comunistas, escritores, artistas e incluso algunos dirigentes de asociaciones del arte....

El Partido Comunista lucha y continuará luchando contra el abstraccionismo y cualesquiera otras deformaciones formalistas en el arte. No podemos ser neutrales en cuanto al formalismo...

...Llamamos a plasmar brillantes creaciones pictóricas que reflejen verazmente el mundo real en toda la variedad de su colorido. Sólo un arte semejante reportará a la gente alegría y deleite. El hombre no perderá nunca la facultad del don artístico ni permitirá que le presenten como obra de arte sucios mamarrachos, que puede pintarralear cualquier asno con el rabo.

Cualesquiera que sean los insultos que se den a la obra de los pintores situados en las posiciones del realismo socialista, y por mucho que se enaltezca a los abstraccionistas y a cualesquiera otros formalistas, todas las personas sensatas comprenderán con claridad meridiana que en el primer caso se trata de verdaderos pintores, de arte auténtico, y en el segundo, de gente deformada, que tienen como suele decirse, el cerebro torcido, se trata de chapucerías indecentes, que hieren los sentimientos de las personas. 16

Frente a estos juicios, si se es marxista, no se puede permanecer indiferente. Ninguna estética, menos aun una posible estética científica, fundamentada a la luz del marxismo, puede manifestarse conforme con apreciaciones de esa laya. Obedecen a criterios apoyados en conceptos y categorías ajenos a la realidad artística. Al margen de toda objetividad capaz de abstraer el profundo y complejo desarrollo del arte, apoyándose en el mero subjetivismo resultante de un sistemático desprecio a priori del arte no realista que se basa en un sociologismo vulgar, quienes esgrimen tales argumentos proceden a valorar el arte echando mano de juicios políticos ramplones aplica

dos mecánicamente, por extensión, que igual se utilizan para referirse al arte que a cualquier aspecto de la realidad y de la actividad humana, sin analizar y comprender sus específicas características y modalidades, identificándolas o diluyéndolas, por lo mismo, dentro de esquemas preconcebidos, con otras relaciones y situaciones del comportamiento humano, social, que intervienen, que inciden, jugando papel importante en el condicionamiento del arte pero que, de ninguna manera constituyen, ellas mismas, lo esencial artístico. Esa manera mecánica de entender el arte y de proceder a la aplicación de una política artística lleva, inevitablemente, a la imposición de contenidos y formas que lejos de contribuir a la orientación de un desarrollo artístico consecuente con la asimilación crítico-artística de una realidad en transformación y de sus múltiples implicaciones, conduce a su esterilidad, al dejar cerradas las posibilidades de ensayar una variedad de formas de las cuales en definitiva, en cada caso, se logre conseguir la forma particular que conviene al contenido particular en su tratamiento artístico.

Naturalmente que toda valoración artística expresa nuestra subjetividad, producto de una sensibilidad socialmente determinada que nos permite compenetrarnos con la obra de arte; pero juzgarla y analizarla demandan ob-

jetividad. De lo contrario no alcanzaríamos a comprender el arte en su legalidad interna, en su desarrollo intrínseco. Si renunciamos a la objetividad, en lugar de derivar nuestras categorías artísticas de la realidad que el arte constituye le resultaremos imponiendo categorías formuladas con elementos arrancados de la pura especulación o queriéndole ajustar categorías que corresponden a otros niveles de la existencia en extrapolación arbitraria, lo cual, lógicamente, nos conducirá a deformar nuestra interpretación artística.

El arte es una elaboración, una producción social que el hombre crea como expresión de su subjetividad, como "auto-expresión", que en realidad es "auto-socialización", para decirlo con las palabras de Caudwell, ¹⁷ haciéndose objetiva al adquirir realidad. Y como tal, nuestra actitud frente al arte dependerá de la subjetividad socialmente forjada, de la "auto-socialización" y de la objetividad, dialécticamente fundidas, con que lo captemos. Ya decía Marx:

... (los) sentidos y cualidades se han hecho humanos, tanto subjetiva como objetivamente. El ojo se ha convertido en ojo humano, del mismo modo que su objeto se ha convertido en un objeto social, humano, procedente del hombre y para el hombre. Por tanto, los sentidos se han convertido directamente, en su práctica, en teóricos. Se comportan hacia la cosa por la cosa misma, pero la cosa misma es un comportamiento humano objetivo hacia sí mismo y hacia el hombre, y viceversa. (Sólo puedo comportarme, en

la práctica, humanamente ante la cosa siempre y cuando que ésta, a su vez, se comporte humanamente ante el hombre.- Nota de Marx.) La necesidad y el goce han perdido, por tanto, su naturaleza egoísta y la naturaleza su mera utilidad, al convertirse esta en utilidad humana. Y, asimismo, los sentidos y el goce de los otros hombres se han convertido en mi propia apropiación. Aparte de estos órganos, se forman, por consiguiente, órganos sociales bajo la forma de la sociedad; así por ejemplo, la actividad realizada directamente en sociedad con otros se convierte en un órgano de manifestación de vida y en un modo de apropiación de la vida humana. Huelga decir que el ojo del hombre disfruta de otro modo que el ojo tosco, no humano, el oído del hombre de otro modo que el oído tosco, etc. Ya lo hemos visto. El hombre solamente no se pierde en su objeto cuando éste se convierte para él en objeto humano o en hombre objetivado. Y esto sólo es posible al convertirse ante él en objeto social y verse él mismo en cuanto ente social, del mismo modo que la sociedad cobra esencia para él en este objeto. 18

Impulsar una política artística en los países socialistas resulta bastante más difícil y compleja que en el capitalismo y formas sociales dependientes de él. La anarquía de la producción social del mundo no socialista se controla sobre la base del sistema de presiones económicas que al facilitar un mercado para los productos culturales que responden mejor a sus intereses sociales y políticos y desechar los que le son desfavorables consigue fomentar y propagar un tipo de arte que va condicionando en forma mediata gustos artísticos correspondientes. Claro está que nos referimos a los medios más o menos cultos o enterados, según su interés y posibi-

lidades de acceso al ambiente artístico. De ese condicio-
namiento dirigido que obedece a una política artística
inspirada en intereses ideológicos y financieros que ca-
si siempre esconden sus mecanismos con la propaganda de
"libertad artística", se excluyen, sin embargo, los sec-
tores sociales con un grado de conciencia suficientes pa-
ra orientar sus propios gustos. Pero la uniformidad de
gustos que se propone y consigue esa política va dirigi-
da también y sobre todo, a otros sectores sociales, que
constituyen la mayoría: las masas, cuyas condiciones de
vida les vedan toda posibilidad de desarrollo cultural
y artístico y que, por lo tanto aceptan como "arte", co-
mo entretenimiento, los productos degradados que los con-
sorcios industriales producen en gran escala y por lo
consiguiente a muy bajo precio, logrando su distribución
y su disfrute intoxicante en forma masiva. Tal sucede,
por ejemplo, con las historietas de grandes tiradas, con
el mal cine y la televisión que logran su predominio en
la aceptación popular. La demanda de esta degradación cul-
tural y artística incluye también a una considerable ma-
yoría de las capas acomodadas de la población, a quienes
la vacuidad de sus formas de vida a que las lanza su de-
sinterés por los problemas sociales de su momento histó-
rico e la deformación con que captan su reflejo como pro-
ducto de su mismo acomodo que las desvincula de las acti-

vidades prácticas e intelectuales capaces de revelar el fermento social de la vida humana.

Esas son algunas de las circunstancias, entre otras muchas, que han generalizado la tendencia a divorciar la forma del contenido artístico, con un predominio de ella hasta alcanzar extremos de exagerado irracionalismo, que se han venido haciendo frecuentes, en que la forma se impone en definitiva buscando ocultar su contenido. En tales casos se evidencia un formalismo que pone de manifiesto la evasión del artista, de toda la complejidad lo social que lo circunda y de la que él es parte activa, aunque se resista a admitirlo, y que, por lo mismo lo hace expresarse en puras formas que, sin embargo, delatan un contenido psicológico. Pero si admitimos que efectivamente se trata de una tendencia, no podemos concluir de ello una caracterización absoluta para la producción artística no realista como sucede con las palabras de Jruschov ultimamente citadas, que con tantos adictos cuentan todavía. Habría que desconocer a Picasso, a Kandinsky, a Pollock, para suscribirlas sin polémica.

Y ¿por qué en el socialismo resulta más difícil y compleja la política artística? Por una parte, porque la forma de impulsar un arte que más acorde resulte con el interés y las necesidades sociales del momento histórico-social que vive la clase obrera al asumir el poder,

descarta, por las mismas características del nuevo sistema social, la concepción económica para imponerlo. La demanda social del nuevo arte y las presiones que se ponen en juego para conseguirlo son de carácter político e ideológico provenientes de los nuevos contenidos sociales que se conforman y condicionados y condicionantes de una nueva forma de conciencia social. Y por otra, porque tiene que partirse de una objetividad capaz de comprender las contradicciones subjetivas del artista y por tanto de la objetividad y subjetividad de los consumidores del arte. Esas contradicciones, esa subjetividad y objetividad de la producción y del consumo artístico adquieren un desarrollo que las mismas condiciones del sistema social les permiten al adquirir conciencia de nuevos contenidos y formas para expresarlos artísticamente y de los movimientos artísticos que se producen en otras latitudes, en condiciones sociales y políticas diferentes y que revelan contenidos, formas y técnicas particulares que productores y consumidores artísticos del mundo socialista se interesan en asimilar críticamente. De tal manera que la política artística no puede simplificar el arte, cancelando por decreto, bajo un supuesto sociologista, las contradicciones que lo engendran, contiene y expresa. Si puede reconocerse como tendencia que determinados contenidos sociales condicionan determinadas formas de conciencia que

se expresan artísticamente en contenidos más o menos correspondientes, a los que se armonizan formas particulares que al conseguir unidad constituyen una obra de arte que impone su alidad, en cambio no puede desconocerse que muy frecuentemente se produce un arte que integra una unidad de contenido y forma artísticos que le otorgan objetiva calidad, que no se refieren directamente a los contenidos sociales que se derivan del contexto de la correlación de las fuerzas sociales y las relaciones de producción vigentes como reflejo inmediato sino de las contradicciones que afloran de la subjetividad, de la "auto-socialización" contradictoria del creador artístico como resultado de una situación social que se desarrolla en él, condicionada de manera mediata por un reflejo social que sintetiza objetiva y subjetivamente y que se refracta en su obra. Y en esos casos, algunas veces podrá definirse la correspondencia de determinadas actitudes artísticas producto de la conciencia social del artista, pero en otros, en cambio, la definición se hace difícil, y hasta imposible, porque el artista se manifiesta en formas y contenidos que decididamente no reflejan la realidad natural y social objetiva, sino situaciones producto de mediaciones sociales dialécticas, sumamente complejas, o sencillamente la imaginación o fantasía de su autor. Aún en el caso de artistas cuya conciencia social los

identifica ideológicamente con un sistema determinado. ¿Acaso no hay artistas comunistas que nunca han adoptado el realismo socialista como método de trabajo, o bien convencidos de que con otros métodos consiguen armonizar mejor sus contenidos y formas, han abandonado el realismo socialista?

Afortunadamente, en el desarrollo del socialismo sus principios y leyes sociales, por la firmeza de su fundamentación y la conciencia clara y mayoritaria que por lo mismo es capaz de desarrollar, siempre consiguen sobreponerse a las tergiversaciones y al dogmatismo, como los que prevalecieron por largo tiempo en su interpretación, y que todavía hoy lo perjudican en algunos casos, aunque en mucho menor medida. De tal manera, en otros países socialistas, en donde sus dirigentes han sabido recoger la experiencia negativa de la intromisión perjudicial que una línea política de conducta general puede producir al violentar la esfera particular de la realidad artística, se ha conseguido delimitar mejor el papel que corresponde desempeñar a la política cultural, artística, y a la necesaria libertad que debe prevalecer dentro de la necesidad de su sistema social. Así, por ejemplo, ya en el año 1961 -dos años antes de los pronunciamientos de Jruschov- Fidel Castro, al dirigirse a los intelectuales cubanos, expresaba:

El problema que aquí se ha estado discutiendo y vamos a abordar, es el problema de la liber ta d de los es cri to res y de los ar tis tas para expresarse. El temor que aquí ha inquietado es si la Re vo lu ci o n va a sofocar el espíritu crea do r de los es cri to res y de los ar tis tas.

Se habló aquí de la libertad formal. Todo el mundo estuvo de acuerdo en que se respete la libertad formal. Creo que no hay duda acerca de este problema.

La cuestión se hace más sutil y se convierte verdaderamente en el punto esencial de la dis cu si o n cuando se trata de la libertad de con ten ido. Es el punto más sutil porque es el que está expuesto a las más diversas in ter pre ta ci o nes. El punto más polémico de esta cuestión es: si debe haber o no una absoluta libertad de contenido en la expresión artística. Nos parece que algunos compañeros defienden ese punto de vista. Quizás por temor a eso que es ti ma ron prohibiciones, regulaciones, li mi ta ci o nes, reglas, autoridades, para decidir sobre la cuestión.

Permítanme decirles en primer lugar que la Re vo lu ci o n defiende la libertad; que la Re vo lu ci o n ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la Re vo lu ci o n no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la Re vo lu ci o n va ya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa pre oc u pa ci o n no tiene razón de ser...

Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Re vo lu ci o n: todo; contra la Re vo lu ci o n ningún derecho.

La Re vo lu ci o n no puede pretender asfixiar el arte o la cultura cuando una de las metas y uno de los propósitos fundamentales de la Re vo lu ci o n es desarrollar el arte y la cul tu ra, precisamente para que el arte y la cul tu ra ile gu e n a ser un real patrimonio del pueblo...

¿Quiero decir que vamos a decir aquí a la gen te lo que tiene que escribir? No. Que cada cu al escriba lo que quiera, y si lo que escribe no

sirve, allá él. Si lo que pinta no sirve, allá él. Nosotros no le prohibimos a nadie que escriba sobre el tema que prefiera. Al contrario. Y que cada cual se exprese en la forma que estime pertinente y que exprese libremente la idea que desee expresar. Nosotros apreciaremos siempre su creación a través del prima del cristal revolucionario. Ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que quiere expresar.

Pedimos al artista que desarrolle hasta el máximo su esfuerzo creador; queremos crearle al artista y al intelectual, las condiciones ideales para su creación porque si estamos creando para el futuro ¿cómo no vamos a querer lo mejor para los actuales artistas e intelectuales? Estamos pidiendo el máximo desarrollo en favor de la cultura y muy precisamente en función de la Revolución, porque la Revolución significa, precisamente, más cultura y más arte. 19

No cabe duda, que esta forma amplia de enderezar la política artística resuelve de manera más inteligente y democrática muchas de las relaciones conflictivas que pueden producirse entre la Revolución y los artistas e intelectuales. Conflictivas decimos, porque la Revolución en desarrollo no puede desconocer que antes de su consolidación el arte se venía manifestando con distintas tendencias de expresión y que si por decreto se estableciera una forma de expresión única, muchos de los artistas tendrían que chocar con tal disposición. No debe perderse de vista que no todos los artistas participan, al menos en un principio, de la doctrina revolucionaria y, por lo tanto, no estarían dispuestos a adoptar

un tipo de arte revolucionario, en lo que a valoración política se refiere. Pero si la Revolución establece, como única condición, no hacer un arte que vaya en su contra, estos artistas, aun sin adoptar posiciones políticas definidas, pueden continuar desarrollando un tipo de arte, no identificado plenamente con la Revolución, pero tampoco contrarrevolucionario. Y esto rinde sus beneficios. El artista que por la propia amplitud de la política cultural que sigue ese gobierno revolucionario no entra en conflicto con la Revolución, en un principio, lo más probable, y aquí radica la importancia de esa línea de orientación, será que conforme vaya adquiriendo conciencia del contenido revolucionario termine por asimilarlo completamente. Sin que eso signifique que su identificación se manifiesta adoptando el realismo socialista. No puede dejar de tenerse presente, que la Revolución debe proponerse la tarea de incorporar a sus filas también a los intelectuales y artistas que en sus inicios no compartían sus postulados. En cambio, si se pierde de vista esta tarea, el choque desde un principio será frontal y la reacción de esos artistas será de constante repulsa a la Revolución o bien, y esa sería una forma de rebeldía negativa, terminarían por desistir del arte. Claro que es completamente diferente el caso de los artistas contrarrevolucionarios. Estos desde un principio, o a la larga, tendrán que

emigrar o conformarse con el silencio, porque, "contra la Revolución ningún derecho".

Con una política cultural, artística, amplia, el desarrollo intrínseco del arte avanzará, en todo momento y desempeñará mejor su función social. Los artistas, al tanto de las diversas corrientes en práctica tienen la oportunidad de someter a prueba distintos métodos de trabajo, para determinar el que mejor consigan dominar. Y a la vez, en concordancia con el desarrollo político que vayan al-canzando tendrán que preocuparse constantemente por la búsqueda de formas adecuadas para expresar los nuevos contenidos que la nueva sociedad les presenta.

El caso de Polonia presenta características semejantes. El 9 de septiembre de 1964 el Primer Secretario del Partido Obrero Polaco Unificado, Wladyslaw Gomulka, dirigiéndose a la Unión de Escritores, con motivo de su Congreso expresaba:

Lo que nos interesa ante todo son las ideas que contienen las obras, su sentido social y moral. El Partido, que tiene la gran responsabilidad de la transformación socialista de Polonia, no puede renunciar y no renunciará a presentar a la literatura sus juicios, sus postulados y sus exigencias. Juzgamos el valor literario ante todo desde el punto de vista de su aportación a la formación de la nueva conciencia de la na-ción, de su función en la lucha ideológica para ganar los corazones y los espíritus de los hombres, una lucha que se efectúa en escala mun-dial, entre el socialismo y el capitalismo en-tre las fuerzas de la paz y las de la guerra.

Nuestros postulados y exigencias no afectan la libertad creadora del escritor. Para probarlo basta el hecho de que numerosos libros polacos y extranjeros que no guardan ningun parentesco ideológico con nosotros son editados aquí por sus valores artísticos, psicológicos o cognoscitivo.

No nos oponemos más que a la publicación de obras inspiradas en la propaganda anticomunista y reaccionaria y cuya postura ideológica y moral está dirigida contra el socialismo. Estos son, por lo demás, casos raros.

Nuestra política cultural se define de acuerdo con las decisiones de la XII sesión plenaria del Comité Central y del IV Congreso del Partido. ¿Qué pedimos, pues, y que esperamos de nuestros escritores?

Queremos que los escritores ayuden al Partido mediante sus obras, a resolver todos los problemas vinculados con el desarrollo del país, con la edificación del socialismo. ¿Puede este postulado suscitar objeciones entre los escritores? ¿Afecta su libertad creadora, los intereses de la cultura? Nada lo prueba, todo lo refuta. Sin embargo, las relaciones entre el Partido y ciertos medios literarios, lejos de ser normales, son de carácter conflictivo y están marcadas por una incomprensión mutua.

El Partido no renunciará, no puede renunciar a sus posiciones y razones. Por otra parte, esto no quiere decir, de ninguna manera, que los escritores animados por un sincero deseo de ayudar al partido y al poder popular no puedan no deban tener, en cualquier aspecto de nuestra política cultural, una postura y una opinión que difieran de las del Partido. Las razones del Partido y las de los escritores partidarios del progreso y del socialismo no pueden encontrarse en contradicción antagónica, sino que pueden conciliarse. Es necesario confrontar tales razones mediante un esfuerzo mutuo. El bien y el desarrollo de la cultura no interesan menos al Partido que a los artistas. 20

Estos lineamientos amplios de política cultural y artística, que no por amplios renuncian a las posiciones de principio del marxismo-leninismo, a la estructuración

del socialismo, han permitido el desenvolvimiento de las corrientes artísticas. Como en ningún momento se pretende limitar las libertades de creación, imponiendo formas y contenidos que hagan un arte distinto del realismo socialista, impidiendo exclusivamente la propaganda contra revolucionaria, lo cual resulta perfectamente legítimo en razón de los intereses de la colectividad, se hace efectiva la contraposición de actitudes y concepciones es téticas, de estilos y técnicas artísticas, práctica que bien puede devenir en un enriquecimiento artístico a la vez que se logra un acercamiento mayor de los intelectuales y artistas con el socialismo.

Esta política abierta del marxismo ante el problema del arte que, repetimos, de ninguna manera implica renun ciar a posiciones de principio, evidencia respeto a la li bertad creadora del artista -y ya decíamos que Marx puso el énfasis en que la creación estética resulta ser elemen to fundamental y distintivo del arte, frente a otras actividades sociales del hombre-. Esta manera de encarar el arte demuestra, por contraposición a la política artística sectaria, que interfiere arbitrariamente el desenvolvimiento de la realidad artística, que cuando se mantiene la proliferación de tendencias y estilos artísticos, de concepciones estéticas, el arte de un país socialista no se margina de la práctica de nuevas formas que lo-

grem expresar mejor contenidos nuevos que no necesariamente van a reflejar la situación social externa sino implicaciones subjetivas y objetivas producto de las contradicciones que encarna su mismo desarrollo.

El arte polaco, lejos de romper con el arte no realista desechándolo mecánicamente ha sabido manejar con maestría formas que revelan contenidos profundamente humanos. En las artes plásticas podríamos mencionar creadores como Jerzy Wolff, consagrado antes del advenimiento del socialismo, o bien artistas posteriores como Podsiadly, Halicka, pintores, y al escultor, muy joven todavía, y sin embargo ya autor de muy importantes obras, Stanislaw Slonina. Y en Cuba Socialista se respeta y se estimula a Rene Portocarrero, que nada tiene que ver con el realismo socialista, se recibe con entusiasmo a Julio Cortázar y se le publica, y se hacen grandes tirajes de Proust, al mismo tiempo que se reconoce el mérito del realismo socialista cuando se manifiesta original, creador.

Todo parece indicar que la política artística de los países socialistas, sobre todo después del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, aunque ahí paradigmáticamente como consecuencia del sectarismo deformante que se padeció durante tantos años y que todavía pervive en muchos casos no se logra superar por completo la interpretación sociologista vulgar de la realidad artística,

vuelve a tomar el cauce que se le imprimió en la época de Lenin, y que de haberse mantenido probablemente hubiera llevado al arte soviético a un desarrollo y calidad como el de otros países. No podemos pasar por alto, en este sentido, las observaciones que en ese sentido hacía Luna charski:

He declarado decenas de veces que el Comisario de Instrucción Pública ha de ser imparcial en su actitud respecto a las tendencias de la vida artística. Por lo que respecta a las cuestiones de la forma, el gusto del Comisario del Pueblo y de todos los representantes de la autoridad nos ha de ser tenido en cuenta. Hay que facilitar el libre desarrollo a todos los artistas y a todos los grupos.

La justeza de esta manera de encarar el problema lo ha venido demostrando la propia producción artística. Cuando coactivamente se le ha impuesto al arte la adopción mecánica de formas determinadas de expresión, se le lleva a un empobrecimiento evidente. Esto explica, en parte, los motivos que han llevado a tantos artistas de la Unión Soviética a aferrarse con desesperación a las formas expresivas abstractas. Se trata indudablemente de una búsqueda de nuevas formas que les permitan librarse del anquilosamiento en que fue cayendo, que en términos generales, con sus brillantes excepciones, naturalmente, el realismo socialista, acogido en muchos casos forzosamente, como única vía de encontrar reconocimiento oficial y difusión. Se trata, una vez más en la historia social

del arte de una actitud de rebeldía frente a una manera de academicismo. Aunque, justo es reconocerlo, muchas veces se vienen a tomar esos elementos formales de otro tipo de academicismo; en el que ha devenido gran parte del arte abstracto, que poco o nada tiene que ver con el gran arte de los verdaderos creadores abstractos. Sólo en la medida en que se logre superar el sectarismo estético en la Unión Soviética, podrá revigorizarse su arte, en todas las corrientes, incluyendo el realismo socialista. Pero mientras la sombra de Zhdanov deambule en el ambiente cultural, eso estará lejos de alcanzarse. 21

Notas (II).

- 1 La objetividad nos impide compartir las palabras de Jruschov: "En ninguna parte del mundo hay una literatura y un arte tan poderosos y afirmadores de la vida como en la Unión Soviética. Esta es la razón de que los ideólogos del imperialismo pretendan tan insistentemente influir sobre nuestra intelectualidad artística para hacerla salir del buen camino. Se lanzan a diversos ardides con el fin de sembrar entre nuestros escritores, compositores, artistas y personalidades del teatro y del cine la inseguridad en la gran fuerza de su obra". N. S. Jruschov: El marxismo-leninismo es nuestra bandera, nuestra arma combativa. Discurso pronunciado el 21 de junio de 1963 en la sesión plenaria del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética. Oficina de Prensa de la Embajada de la URSS. Impreso en México, Librería Madero, S. A. pág. 34.
- 2 N. S. Jruschov: La literatura y el arte soviético. Discurso pronunciado el 8 de marzo de 1963 en la reunión de dirigentes del Partido y del Gobierno con las personalidades de la literatura y del arte. Oficina de Prensa de la Embajada de la URSS. Impreso en México, Librería Madero, S. A. Y, El marxismo-leninismo es nuestra bandera, nuestra arma combativa, antes citado.
- 3 Evgueni Evtushenko: Autobiografía precoz. Ediciones ERA, México, D. F. 1963.
- 4 C. Marx-F. Engels: La ideología alemana. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1959. págs. 48-49.
- 5 F. Hegel: Fenomenología del Espíritu. La cita está tomada de la traducción del maestro Wenceslao Roces que publicará próximamente el Fondo de Cultura Económica. La traducción de X. Zubiri dice: "...la diversidad es más bien al límite de la cosa; está tildado allí donde la cosa termina, o es lo que no es ésta". Véase Fenomenología del Espíritu. Prólogo, Introducción y el Saber absoluto. Revista de Occidente. Madrid 1955, pág. 7.
- 6 El maestro Sánchez Vázquez trata el problema de la realidad que constituye el arte en su ensayo sobre los Manuscritos... de Marx, ya citado; en su libro que está por publicar la Editorial ERA, al que en nota anterior nos hemos referido; y en Estética y marxismo. Conferencia pronunciada en La Habana. "Cuadernos Americano" n.5 México,

septiembre y en octubre, 1964. Y "Unión", Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, n.º Año III, Cuba Enero-Marzo 1964.

- 7 C. Marx: Manuscritos... Ed. cit. ver Ideas estéticas en los "Manuscritos económico-filosóficos" de Marx, del maestro Sánchez Vázquez, ya citado.
- 8 Rosental y Straks: Categorías del materialismo dialéctico. Ed. cit., pág. 172.
- 9 Ernst Fischer: The necessity of art. Penguin Books, Londres, 1963, pág. 14.
- 10 Este aspecto ha sido tratado por el maestro Sánchez Vázquez en su libro que publicará Editorial ERA.
- 11 Bertold Brecht: Breviario de estética teatral, Ediciones La Rosa Blindada, Buenos Aires 1965. Parágrafo 30. pág., 16.
- 12 Maestro Adolfo Sánchez Vázquez: Estética y marxismo, ya citado. Y su libro que publicará Editorial ERA.
- 13 C. Marx: Manuscritos... Ed. cit. ver Ideas estéticas en los "Manuscritos económico-filosóficos" de Marx, en donde se desarrolla ampliamente la tesis de Marx al respecto.
- 14 N. S. Jruschov: La literatura y el arte soviético. pág. 7.
- 15 Idem, pág. 8.
- 16 Idem, págs. 25, 27-28, 29 y 30
- 17 Christopher Caudwell: Illusion and Reality (Poetry's Dream-Work). 1937. En A modern book of esthetic. Edited by Melvin Rader. Holt, Rinehart and Winston. New York 1962. pág. 157.
- 18 C. Marx: Manuscritos... (Tercer Manuscrito) Ed. cit. pág. 86.
- 19 Fidel Castro: Palabras a los intelectuales. Ediciones del Consejo Nacional de Cultura. La Habana 1961 (Año de la Educación). págs. 7-8-11-20.

- 20 Wladyslaw Gomulka: Le parti et la littérature. Discurso pronunciado en el Congreso de la Unión de Escritores Polacos el 19 de septiembre de 1964. "Perspectives Polonaises". n.11. Varsovia, noviembre 1964. págs. 9 y 11.
- 21 Aplicando mecánicamente los principios de dirección del Partido, a los problemas del arte Jruschov sacaba conclusiones equivocadas, los principios correctos: "La política del Partido Comunista, su actividad, la determina y orienta el Congreso del Partido y en los intervalos entre los congresos, el Comité Central. En nuestro Partido es una realidad la dirección colectiva, la orientación colectiva de toda la labor. El Congreso del Partido y el Comité Central elegido por él determinan lo que es útil para el Partido, para el pueblo y lo que les perjudica. Y quien niega el partidismo y la dirección colectiva, quiere él mismo decidirlo todo. Compone, digamos, un escritor una obra o un pintor un cuadro y dice: "¡Que sea tal y como yo deseo, nadie puede juzgarme, yo soy juez de mí mismo!" ¿Quién debe de terminar el valor artístico y la orientación ideológica de semejantes obras? A juicio de sus autores, ellos mismo. Ellos exigen que se editen sus obras: que les den imprenta, tinta, papel; todo. Pero no. ¡El Partido no está dispuesto a proceder así!. El marxismo-leninismo es nuestra bandera, nuestra arma combativa. pág. 32.

III

DIFERENTES POSICIONES SOBRE EL PROBLEMA DE
CONTENIDO Y FORMA.

Las categorías estéticas de contenido y forma abstraen dos aspectos fundamentales del arte que guardan una vinculación interna y recíproca condicionándose mutuamente. En la obra de arte el contenido y la forma existen indisolublemente unidos integrando una totalidad. No es sino como resultado de su reconstrucción racional, objetiva, lógica, que permiten ser disgregados. Sólo así se explica que en las páginas precedentes nos refiramos dichas categorías escindiéndolas del conjunto unitario que constituyen. Pero en la realidad artística se presentan entrelazados íntimamente, necesariamente concatenados; fundidos uno en el otro. De su adecuada correlación depende el logro de la calidad artística. Las grandes obras de arte no admiten juzgarse en cuanto al valor de su contenido o de su forma por separado, sino por lo que su unidad expresa. Cuando una obra no consigue la cohesión de forma y contenido, dejando abierta la posibilidad de preferencias por uno u otro de sus aspectos esenciales,

señal es de que algo anda cojo.

El contenido, en términos generales, es la actitud, el punto de vista, el enfoque del creador respecto al tema escogido, que encarna su trabajo. La forma es el tratamiento artístico, la estructuración estética que adquiere el contenido. De ahí la tendencia de que el contenido determine su forma; lo que de ninguna manera significa que la forma desempeñe un papel pasivo o secundario en su correlación, sino tan activo y primordial como el del contenido. La forma estética que entrañe el contenido expresándose plenamente produce la calidad artística de la obra.

Para la estética marxista, consecuente con el materialismo dialéctico e histórico que la fundamentan, la unidad de contenido y forma es una de las leyes más importantes que rigen la producción artística. Sin embargo, no obstante su intento de formular con nitidez la necesaria correspondencia que precisan guardar el contenido y su forma artística, la corriente en ella dominante ha estereotipado su planteamiento, ya que de hecho otorga al contenido un carácter definitorio de lo artístico, con el consiguiente empobrecimiento del papel que desempeña la forma. Este no es más que una consecuencia de pretender que el arte sea exclusivamente una forma de conocimiento, un reflejo verídico de la realidad objetiva.

Las páginas anteriores nos han puesto de manifiesto una serie de experiencias lamentables resultantes de esa manera esquemática de concebir el arte como mera representación del mundo objetivo. Hasta aquí pues, hemos expuesto y criticado algunas de las implicaciones que en la práctica se derivan de las posiciones que dentro del marxismo hacen una translación mecánica de la teoría del conocimiento a la estética equivocando la significación verdadera que adquieren en el arte las categorías de contenido y forma. En respaldo de nuestra crítica hicimos una confrontación de esas posiciones con otras corrientes y actitudes que a nuestro juicio responden mejor a la fundamentación teórica y práctica del marxismo. Para confirmar lo que venimos sosteniendo haremos referencia al cuerpo doctrinario de esa corriente dominante, lo que a la vez nos permitirá concretar nuestro criterio, apoyándonos en fuentes originales del marxismo y en estudios rectificadores de la corriente señalada, que con tanta seriedad han iniciado estéticos marxistas de varios países. ¹

Pero antes se hace indispensable contar con una visión de conjunto del tratamiento diverso que han suscitado el contenido y la forma desde el ángulo de otras concepciones ideológicas para determinar mejor las discrepancias que en torno a estas dos categorías recoge la

estética. Convendrá entonces presentar aunque sea un abreviado panorama de aquellos criterios que con deliberado propósito seleccionamos por parecernos representar las teorías más características que definen los dig tintos enfoques que se han asumido sobre el problema. En aras de la objetividad optamos por la casi transcripción de algunos fragmentos en los que nuestros teóricos escogidos se pronuncian concretamente al respecto. Así, cualquier breve comentario de nuestra parte se reduce, siempre, específicamente a las consideraciones que se sostienen en los materiales elegidos.

Formalismo kantiano.

Kant establece una contraposición excluyente entre la forma y el contenido en cuanto a lo estético. Buscando deslindar el juicio de gusto de los del conocimiento y de la moral llegó a sostener una concepción formalista que serviría de antecedente fundamental a muchedumbre de interpretaciones idealistas que niegan el contenido como elemento estético de la obra de arte.

Desde el inicio de su investigación ² señala Kant que el juicio estético se diferencia del juicio lógico, del juicio de conocimiento, en que no busca determinar el concepto del objeto. (#1) Y algo semejante ocurre al juicio moral; para determinar lo bueno tiene que tenerse un concepto de lo que deba ser el objeto. "Para encondo

trar que algo es bueno tengo que saber siempre qué clase de cosa deba ser el objeto". (#4) Además, lo bello se juzga en la mera contemplación, ya que no se trata de saber de la existencia de la cosa. El juicio estético sólo busca saber si la representación del objeto nos proporciona satisfacción siéndonos indiferente el objeto de tal representación; al decir que un objeto es bello, mostrando gusto por él, está claro que nos referimos a lo que de su representación hagamos en nosotros, más no a algo en que dependamos de su existencia. "No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en casos del gusto. (#2)

Y todavía más, señala Kant, el juicio estético tiene otra característica propia. Puesto que la satisfacción que nos produce lo bello consiste en una satisfacción desinteresada, es un juicio desinteresado, diferenciándose así completamente del juicio ético. Kant advierte distinción entre lo bello y lo agradable que resulta más bien coincidiendo con lo bueno; tanto lo agradable como lo bueno producen un placer relacionado con la facultad de desear, facultad que se corresponde con una satisfacción determinada por la representación del objeto pero también con la relación representada del sujeto con la exis

tencia del objeto. Independientemente de las diferencias que pueda haber entre lo bueno y lo agradable ambos "están siempre unidos con un interés en su objeto". (#4) El juicio estético es meramente contemplativo; permanece in-diferente a la existencia del objeto; no se refiere a conceptos, ni fundándose en ellos, ni teniéndolos como fin; no es un juicio de conocimiento ni teórico ni práctico.

Al decir que el juicio estético es desinteresado, con esto de ninguna manera quiere expresar Kant que el arte no nos merezca interés, como podría pensarse a la ligera; él mismo se encarga de aclarar toda posible duda a ese respecto en los párrafos 41 y 42 de la Crítica del juicio. Se trata de inexistencia de interés como "fundamento de determinación". Y es que Kant establece que interés es la "satisfacción que unimos con la representación de la existencia de la cosa". (# 2)

Kant sostiene claramente que lo estético sólo recae en la forma; lo estético se reduce a una captación de lo sensible de modo inmediato, sin que intervenga para nada el contenido, el concepto del objeto estético. Los "conceptos constituyen en un juicio el contenido del mismo (lo que pertenece al conocimiento del objeto), y como, sin embargo, el juicio de gusto no es de terminable por objetos, se funda éste solamente en la

condición formal subjetiva de un juicio en general". (#35).

Cuando de alguna manera, como no podría dejar de ser, aparece el concepto de lo que juzgamos estéticamente, se produce para Kant una mengua de lo bello. De ahí que trace una diferencia entre lo que considera la belleza libre, la belleza pura, y la belleza adherente. La primera es la que considera libre del concepto de lo que el objeto deba ser. La segunda presupone un concepto que determina la perfección del objeto. Esta es una belleza condicionada al objeto bajo el concepto de un fin particular; se trata, entonces, de una belleza adherente; es una belleza añadida. La belleza libre se expresa por la "mera forma"; entraña un juicio estético "puro". "No hay presupuesto concepto alguno de un fin para el cual lo diverso del objeto dado deba servir y que éste, pues, deba representar, y por lo cual la libertad de la imaginación, que por decirlo así, juega en la observación de la figura, vendría a ser sólo limitada". La relación del concepto "con la belleza que propiamente sólo concierne a la forma, impide la pureza del juicio de gusto..." (# 16)

La belleza para Kant se aprehende en la forma. Elimina el contenido, el concepto en el arte, considerando que lo estético no admite conocimiento posible, nada más la contemplación y el sentimiento del sujeto, descartando las cualidades objetivas de lo artístico. El "predi-

cado de la belleza no se enlaza con el concepto del objeto, considerado en su total esfera lógica, sino que se extiende ese mismopreciado sobre la esfera total de los que juzgan". (# 8) La universalidad y necesidad del juicio de gusto se representa no según los conceptos del objeto, sino de manera subjetiva.

La estética formalista tiene en Kant su fundador. El divorcio entre forma y contenido en su planteamiento estético surgió no de un análisis objetivo del arte como producción humana, históricamente realizada por creadores artísticos que en su obra expresan una subjetividad socialmente conformada, sino de una lógica muy coherente en su relación interna, pero absolutamente desvinculada de la realidad artística. Es el resultado de una especulación sobre la belleza considerada en términos absolutos, en abstracto, fuera de la historia.

Restitución del contenido

Manifestándose de acuerdo con el espíritu del sistema kantiano, pero no con su letra, como dice Bosanquet,³ Schiller fue el primero en criticar el formalismo estético de Kant.

En verdad, esta diferencia (que el Estado anule a los individuos, o que el individuo se convierta en Estado) desaparece en la apreciación moral uniforme, pues la razón está satisfecha cuando su ley es válida sin condiciones.

Pero habrá que tenerla en cuenta tanto más en la apreciación antropológica completa, en donde, junto con la forma, cuenta también el contenido y donde el sentimiento vivo tiene voz y voto. La razón demanda unidad, pero la naturaleza exige diversidad, y el hombre es requerido por ambas legislaciones. 4

La belleza es, indudablemente, la obra de la libre reflexión, y entramos con ella en el mundo de las ideas, pero -hay que señalarlo bien- sin abandonar por eso el mundo sensible, como sucede con el conocimiento de la verdad... Sin duda, también hay un camino que nos retrotrae de la abstracción más elevada a la sensibilidad, pues el pensamiento afecta a la sensación interior y la imagen de la unidad lógica y moral da lugar a un sentimiento de concordanza sensible... Pero sería una empresa enteramente inútil querer separar de la idea de la belleza esa referencia a la capacidad sensitiva; por eso no basta imaginarnos la una como efecto de la otra, sino que hemos de considerar las dos, al mismo tiempo y recíprocamente, como efecto y como causa... Ahora bien: como en el goce de la belleza o de la unidad estética hay una unión y un intercambio reales de la materia con la forma y de la pasividad con la actividad, queda demostrada la compatibilidad de las dos naturalezas: la realización posible de lo infinito en lo finito y, por tanto, la posibilidad de la humanidad más sublime. 5

La posición de Hegel

Pero sería Hegel, que mucho enconia la actitud de Schiller, ⁶ el mayor impugnador de la concepción formalista que estableciera Kant y que hasta hoy extiende su influencia. Kant, sin tomar en cuenta la realidad artística se propuso fundamentar la estética buscándole un principio o condición a priori de posibilidad. Alguien podría decir que, por lo mismo no necesitaba mayores conocimientos de esa intrínseca actividad humana. Empero,

eso explica su tranquilidad teórica para desgajar del arte uno de sus elementos constitutivos, suprimiéndolo nedante una operación lógica elaborada al margen de su realidad. Hegel, en cambio, se adentra en la producción artística y de ella aprehende sus manifestaciones históricamente determinadas. De tal manera que cuando rescata al contenido de su exclusión kantiana, reconociéndolo expresado en formas artísticas, desecha el artificio lógico de Kant que elimina la presencia de lo humano, de lo social que es el hombre y que exterioriza en su obra, develando la significación profunda, social, histórica: humana, que encarnan las formas en su unidad artística. Sin embargo, el propio Hegel se encargaría de desfigurar su brillante análisis que establecía la necesidad unitaria del contenido y la forma en el arte al sostener que el contenido no es otra cosa que la Idea que se representa de manera concreta y sensible adoptando formas artísticas.

El arte, para Hegel, tiene un objeto distinto al de la imitación meramente formal de lo existente; la simple imitación solo puede dar nacimiento a artificios técnicos que nada guardan en común con el arte. (37) El contenido del arte comprende el contenido del alma y del espíritu. Su objeto, por lo tanto, consiste en revelar al alma todo lo que ella contiene de esencial, de grande, sublime, respetable y verdadero. El arte nos procu-

ra la experiencia de la vida real, de situaciones que nuestra mera experiencia personal nunca nos permitiría conocer, y al vivirlas en nosotros sentimos más profundamente lo que ocurre en nosotros mismos. En general, puede decirse que el objeto del arte consiste en hacer accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano. Y esto lo representa el arte por medio de la apariencia, apariencia que como tal nos resultaría indiferente de no ser porque ella nos revela el sentimiento y la conciencia de alguna cosa más elevada. De esta manera el arte nos pone en presencia de los verdaderos intereses del espíritu. (38) Por eso es que en la realización de una obra de arte el hombre se propone un interés particular, movido por la necesidad de exteriorizar un contenido particular. (36)

El arte está constituido por dos elementos fundamentales: uno interno, el contenido, y uno exterior que significa, que caracteriza a ese contenido. El elemento interior aparece en el exterior, y es a través de éste que se deja reconocer, que se nos manifiesta. (74) Que el arte tome sus formas de la naturaleza es un hecho que no admite discusión; el contenido de una obra de arte es de una naturaleza tal que, siendo todo del orden espiritual, no puede ser más que representado bajo una forma natural. (36) La actividad artística se integra

de contenidos espirituales representados de una manera sensible. Y es la fantasía creadora la que imprime a esos contenidos sus formas sensibles. (65)

La particularidad de la obra de arte está constituida por la totalidad indisoluble que en ella forman lo espiritual y lo natural. (66) Todo puede formar parte del contenido de la fantasía creadora, pero sólo mediante su representación sensible se hace consciente el contenido. El contenido interno del espíritu recibe en el arte una forma exterior por medio de la cual se expresa. (65) Pero el hecho de que la fuente del arte sea la libre fantasía humana, lo cual le permite ser inagotable, no quiere decir que la fantasía se manifieste con albedrío salvaje e indisciplinado; tiene por tarea más alta nunca perder de vista los intereses humanos más elevados. Esto hace que sus formas no sean de una variedad accidental, sino que a cada contenido deberá corresponder una forma que más digna sea de él. (66).

Si bien todo puede formar parte del contenido de la fantasía creadora, el arte no se contenta con la representación de un contenido general del mundo. El arte procede, a partir de la representación indeterminada, a describir caracteres y acciones determinadas. (236) De manera que el contenido no es general sino, siempre, concreto. Y para expresarse artísticamente requiere de formas adecuadas. Para que la forma o figura sensible correspon

da a un contenido concreto deberá ser ella misma una forma o figura sensible individual y concreta. El contenido se representa en una forma que le es necesaria. No es que el arte adopte una forma porque la encuentre en estado preexistente o que escoja cualquiera por azar; el contenido se realiza de manera sensible en la forma que lo exterioriza haciéndolo accesible a nuestra intuición y representación. De ahí que "el contenido y su realización artística se penetren recíprocamente". (97)

Cuando estamos en presencia de una obra de arte advertimos lo que se nos presenta directamente y nos preguntamos enseguida cuál es su significación y cuál su contenido. Lo que apreciamos exteriormente no tiene para nosotros ningún valor directo. Nosotros le atribuimos uno interior, una significación que anima su apariencia exterior. Le atribuimos un alma que su exterior nos deja adivinar. Se trata efectivamente de una apariencia que significa algo no representado por ella misma en cuanto a lo que es exteriormente, sino alguna otra cosa, como lo hace el símbolo, y mejor aun, la fábula que recibe su significación de la moralidad que implica. De esa cuenta, cada palabra entraña una significación y no vale por si misma. Así también, el ojo humano, el rostro, la carne, la piel, toda la estructura del hombre deja transparentar un espíritu, un alma. Siempre la significación se re

laciona a alguna cosa que va más allá de la apariencia directa. La significación de la obra de arte no se agota por entero en las líneas, las curvas, las superficies, los huecos y los entalles de la piedra, en los colores, los sonidos, las combinaciones armoniosas de palabras, etc., sino que constituye la exteriorización de la vida, de los sentimientos, del alma; de un contenido del espíritu. (74).

Las formas naturales y reales del contenido espiritual se deben considerar, en efecto, como simbólicas en el sentido más lato del término. En este sentido ellas no tienen un valor directo en sí, sino en tanto que expresión del mundo interno, del mundo del espíritu. Ese contenido interno del espíritu debe recibir en el arte una forma exterior por medio de la cual se expresa. (210)

Podría pensarse sin embargo, que para el artista basta con escoger de cualquier parte de la realidad las mejores formas y reunir las, o bien recurrir a obras anteriores para encontrar fisonomías o actitudes para encontrar las mejores formas que convengan al contenido que busca expresar. Pero nada de eso sería suficiente. Cuando el artista se comporta como creador tiene profundo conocimiento de las formas correspondientes y, llamando a su sensibilidad elabora de un solo trazo, en su propia fantasía, la significación que lo anima para en

contrar enseguida una representación concreta. (212)

La obra de arte, así entendida, no se presenta como un desprendimiento desinteresado, ya que es una pregunta, un llamado dirigido a las almas y a los espíritus. El hombre tiene intereses y persigue los fines más elevados que vienen de la expansión y profundización del espíritu, en la persecución y realización de los cuales debe permanecer en armonía consigo mismo. El gran arte es el que asume la tarea de representar ese contenido más elevado (98)

La concepción estética de Hegel reconoce que la obra de arte suscita al mismo tiempo que un goce directo un juicio que lleva en sí tanto el contenido como los medios de expresión, así como el grado de adecuación de la expresión al contenido. (30)

¿Pero cuál es, en definitiva, ese contenido que se exterioriza en el arte? Para Hegel, el contenido del arte está constituido por la idea que se representa bajo una forma concreta y sensible. La tarea del arte radica en conciliar en una libre totalidad la Idea y su representación sensible. Esa conciliación se logra a condición de que el contenido que se trata de representar se preste a la representación por el arte. De lo contrario, se obtendrá una mala asociación. Cuando se le quiere dar forma a un contenido impropio para la representación con

creta y exterior, resultando prosaico no puede encontrar representación adecuada sino en una forma opuesta a la que se le quiere dar. (96)

Al reconocer en el arte la exteriorización de los sentimientos y la conciencia del hombre, la manifestación de intereses particulares del espíritu humano en formas o figuras sensibles, Hegel logra captar en toda su riqueza el conjunto en el que se unifican con carácter estético las categorías de contenido y forma, expresando una realización histórica y socialmente determinada. Sin embargo, el propio Hegel desvirtúa su excelente análisis de la realidad artística al considerar ésta como revelación en estratos progresivos de la Idea -fundamento definitivo de todo su sistema- que en el arte asume el aspecto de la belleza en su desenvolvimiento histórico. De su estudio de la realidad artística se desprenden las observaciones de Hegel sobre la necesaria participación del contenido en el arte, expresado en formas correspondientes. Pero como el arte resulta ser uno de los modos de manifestación de la Idea, el cumplimiento de la unidad o el desequilibrio de la correlación del contenido y la forma depende ya no directamente de la obra artística, sino viene a ser la caracterización estética que la Idea adopta en las formas sensibles de la producción artística que la encarna adecuadamente o no

en su proceso histórico de desarrollo.

Por lo tanto, aunque Hegel reconoce decididamente la concordancia necesaria entre el contenido y la forma, en el fondo su estética establece un énfasis determinante en el contenido que en última instancia es la Idea manifestándose en formas artísticas.

Como podrá verse en las páginas que continúan, las concepciones contrapuestas de Kant y Hegel se convierten en una especie de matrices para las posiciones estéticas subsiguientes, si bien con variantes considerables, como sucede con las teorías que mantienen la correlación del contenido y la forma sin suponer ningún concepto preexistente a la actividad humana creadora del arte.

Pureza e impureza del arte

En Roger Fry ⁷ tiene la estética de nuestro siglo uno de los exponentes más resueltos del formalismo. Supone que existe la ciencia pura, que no se propone ninguna utilidad práctica, diferente de la ciencia impura o útil y que lo mismo ocurre en el arte. Hay un arte puro y un arte impuro o útil aun cuando la demostración de éste resulte más difícil que la de la ciencia impura.

La emoción estética lo es sólo respecto de la forma. Hay determinadas relaciones puramente formales que en ciertas personas dan origen a profundas y peculiares emociones, es decir, el reconocimiento que consiguen

esas personas de tipos particulares de relaciones formales producen las emociones que tienen que ver más o menos con lo que Fry denomina "vida instintiva". Este es su ejemplo: si un niño toca en desorden seis notas del piano, nadie podría reconocerlas como música. En cambio, al tocar las primeras seis notas de "God Save the King" cualquiera, sin que tenga conocimientos musicales, les encuentra sentido, significado. Al escuchar música sentimos que solo ciertas notas pueden continuar y no otras. Ello se debe a que tenemos una especie de diseño o esquema formal en nuestra mente, en nuestro gusto.

La forma de una obra de arte tiene un significado en ella misma. La contemplación de la forma en y por ella misma origina en algunas personas una emoción especial que para nada depende de la asociación de la forma con ninguna otra cosa.

Sin embargo, esa forma puede, por diversas razones, entre otras por casual oposición o semejanza con cosas, personas o ideas del mundo externo, se asocia íntimamente en nuestro pensamiento con ellas. Y si estas son objeto de sentimientos emotivos obtendremos de la contemplación de la forma una especie de eco de todos los sentimientos pertenecientes a los objetos asociados.

Asiente Fry que como hay pocas personas que por naturaleza o por adiestramiento están constituidas para de

sarrollar una sensibilidad especial respecto de las formas, y en cambio cada persona en el curso de su vida acumula una vasta masa de sentimientos sobre distintas clases de objetos, personas e ideas, para la mayoría de la humanidad las emociones asociadas de una obra de arte pesan más que las puramente estéticas. A eso se debe que difícilmente aprecie la forma y se transporte inmediatamente al mundo de las emociones asociadas que la forma le sugiere.

Para complacer o satisfacer a esa mayoría se ha originado la inmensa producción de cuadros, escritos, música, etc., en donde la forma aparece enteramente subordinada a la excitación de las emociones asociadas con los objetos. Es a lo que se puede llamar arte popular, comercial o impuro, categoría a la que pertenece la enorme producción denominada artística.

Muy poca es la gente de cada generación que posee sensibilidad para las puras relaciones formales. Para ese reducido núcleo de personas las relaciones puramente formales tienen sentido en sí mismas y les producen emociones de placer sin tener que sacrificar, por lo tanto, la forma en asociaciones del tipo descrito, con el mundo exterior. El gran arte es perdurable porque sus elementos formales predominan y el gusto por las formas es imperecedero, a diferencia de la emoción por los objetos que es transitoria.

Dice Fry que el contraste entre la naturaleza del arte anterior y el arte contemporáneo, de masas, se ha acentuado tanto que la palabra "clásico" se usa frecuentemente, aunque de manera incorrecta sin duda, para denotar obras que tienen como carácter peculiar lo formal. La gente habla de música clásica, por ejemplo, cuando se refiere a las obras de cualquier gran compositor. Y es significativo, revela la escasa comprensión del trazo formal, el hecho de que para tanta gente la música clásica resulta siendo sinónima de música incomprensible.

Como la mayoría de gente es incapaz de percibir el sentido de las relaciones formales puras, de captar en ellas la profunda satisfacción que ocasionan al creador, artístico y a los que alcanzan su sensibilidad, esa mayoría siempre recurre a la búsqueda de algún significado que pueda acomodarse con los valores de la vida actual; siempre procura convertir la obra de arte en expresión de las ideas que le son familiares.

En este resumen claramente se aprecia el exacerbado formalismo de la concepción estética de Fry. Niega enfáticamente la existencia del contenido en la obra de arte. Las formas llevan en sí mismas la significación estética, perceptible sólo por individuos dueños de una aptitud o naturaleza especial ingénita o adquirida ejercitándose en la posibilidad de desentenderse por completo

del sentido social que encierra toda la actividad humana. El contenido viene a ser para Fry un elemento extraño al arte que se le adjudica a la obra como recurso derivado de la imposibilidad de hallazgo estético que padecen los no iniciados en la comprensión del significado de las formas puras, quienes conminados por su incapacidad trasladan a la esfera artística, de suyo meramente formal, la connotación que reviste su vida cotidiana.

Arte: unidad de contenido y forma

El ensayo de Andrew Cecil Bradley Poetry for Poetry's Sake⁸ es, sin duda alguna, uno de los escritos teóricos que mejor explican la relación indisoluble que en la obra de arte guardan el contenido y la forma integrando la unidad que encarna sentido estético. Reconoce la necesidad de su estricta correlación criticando los intentos de conceder a cualquiera de ambas categorías preponderancia sobre la otra como elemento determinante de la calidad artística. La obra de arte consigue ser tan solo en tanto la concordancia de forma y contenido se logra efectivamente. La forma no entraña significación estética por sí misma; significa el contenido que conforma artísticamente. En la obra contenido y forma se presentan no como elementos separados, distintos, sino como aspectos fundidos unitariamente, constituyendo un todo armónico. Su disgregación se obtiene al analizar la

obra en que se conjugan, pero en ella existen sin solución distintiva posible. Cuando en la obra aparecen diferenciándose el contenido de la forma resulta evidente su fracaso artístico.

Bradley desvanece la confusión que se ha suscitado al pretender identificar al contenido con el tema o asunto de la obra, al mismo tiempo que rechaza la posición que concede a la forma la expresión en sí misma del significado estético.

El tema o asunto es de lo que se habla o a lo cual se refiere la obra. Bradley trata concretamente de la poesía. El tema, que puede ser real o imaginario, tomado simplemente como el asunto sobre el que se elabora el poema, no está dentro, sino fuera de él. El tema no es la materia o contenido del poema. Pero no es que su opuesto sea la forma, sino el poema total, completo. El tema es una cosa. El poema: contenido y forma a la vez, conjuntamente, otra.

Es obvio que el valor poético no recae en el tema o asunto. Recae directamente en su opuesto: el poema. No recae en el tema, ya que sobre el mismo tema pueden escribirse infinidad de poemas en toda la gama de grados que van de lo bueno a lo malo. Y sobre un tema intrascendente puede escribirse un gran poema, de igual manera que sobre un gran tema se puede hacer un poema intrascendente.

Pero, eso sí, no hay tema sobre el que de antemano pueda decirse que no da lugar a un gran poema. Lo que lo hace posible es la unidad de contenido y forma. Lo que se diga y cómo se diga del tema seleccionado.

La condición indispensable de la calidad poética es la unidad de contenido y forma. Si la preocupación se concentra en el contenido con descuido de la forma no se logra el poema. El poeta que se refiere a un problema paótico, por ejemplo, ocupándose profundamente del contenido sin conseguir la forma necesaria y adecuada, su correspondiente estructuración poética, podrá ser reconocido como patriota mas no como poeta.

No es cierto, dice Bradley, que el tema, en la mente del autor tenga ya un valor estético. Se requiere plasmarlo, dotarlo de un contenido y una forma: organizarlo y formarlo. Por eso es que el tema resulta siendo opuesto, no de la forma, sino del poema como unidad.

El formalismo extremo destaca todo el valor de la forma porque la considera el opuesto del mero tema. Pero por otra parte, los que adversan tal posición hacen recaer toda la importancia en el tema, identificándolo con el contenido.

Sostener que el valor artístico radica en la forma o que radica en el contenido es falso, o bien no tiene sentido. Falso si se considera la oposición o exclusión

fuera del poema, y sin sentido si se considera dentro del poema.

Bradley se opone a quienes consideran que el poema tiene dos parte o componentes: uno el contenido, otro la forma, y que al referirse a uno excluyen al otro considerando su existencia distinta y separadamente. En realidad, dice, dentro del poema hay una unidad. Salvo defectos, en el poema se presenta una unidad. Cuando leemos un gran poema no establecemos diferencias entre su contenido y su forma, sino lo captamos como una unidad. Así como no establecemos diferencia entre el contenido y la forma cuando alguien tiene un sentimiento y en su rostro se dibujan líneas de la sonrisa que lo expresa, distinguiendo entre éstas y la emoción que siente. No se trata de dos cosas sino de la misma. Eso sucede en la poesía entre el significado y cómo se expresa. Cuando leemos Hamlet no hacemos diferencia entre la acción y los personajes y las palabras con que se expresan. Las palabras, una a una, son su expresión.

La separación entre contenido y forma puede establecerse en forma analítica, pero no en el poema mismo, porque en él aplicamos una experiencia poética. Por lo mismo, ese análisis no admite volver a componer de las dos partes el poema; para eso se requiere la experiencia poética. El poema es una unidad en la que contenido y

forma se hacen indistintos así como no podemos diferenciar entre la sangre viviente y la vida en la sangre.

Esta unidad admite aspectos o lados, pero no partes o factores. Si tratamos de examinar uno nos damos cuenta que también es el otro. Llamémosles contenido y forma si queremos, pero a condición de no existir exclusión recíproca en su distinción. No se trata de cosas distintas; mas bien de puntos de vista y, en tal sentido, idénticos. Y esa identidad de contenido y forma no es accidente sino es la propia esencia de la poesía, de todo el arte. En la música no hay sonido por una parte y significado por otra; lo que hay es sonido expresivo. Si nos preguntamos cuál es su significado responderemos atendiendo a su sonido expresivo. Y el pintor no puede expresar el sentido, el significado, en otra forma que no sea en la pintura y, precisamente en esa pintura.

En la poesía no puede existir el mero contenido y la forma pura, aparte uno del otro. Si se nos pregunta en dónde radica el valor poético, si en la forma o en el contenido, nuestra respuesta será, dice Bradley: "no radica ni en el uno ni en el otro, ni en la suma de ellos, sino en el poema, donde no están".

Si el contenido significa ideas, imágenes tomadas por separado, y la forma significa lenguaje métrico, por separado, entonces la distinción es posible. Pero en la

poesía no hay tal cosa que sea mera forma. Toda forma es expresión de algo. En una abstracción parcial podemos reconocer en la forma un valor estético, separándola del contenido que expresa, como en una frase bien construída podemos reconocer su construcción en cierta forma independiente de lo que significa, pero en ese caso estaremos esclerotizando la frase particular. En el arte la forma se identifica con el contenido.

La verdadera poesía puede expresar estrictamente su sentido, su significado, nada más que en sus propias palabras; al cambiar las palabras cambia su sentido. Por eso es que la traducción nos dá, no la misma obra sino una nueva; algo como el poema original, más cercano a su significado si se quiere, que a su forma.

La poesía no es una decoración preconcebida y claramente definida de un contenido. Esa definición y su logro artístico se consigue en su propia plasmación creadora. Si solo en el pensamiento se lograra esto no habría ninguna necesidad de que el poeta escribiera su obra ya que de hecho estaría realizado. Hasta antes de su logro el poema no era un alma completamente formada pugnando por un cuerpo; era mas bien un alma medio formada, esbozada, en un cuerpo también medio formado, esbozado; o probablemente dos o tres ideas vagas y algunas que otras frases dispersas. El desarrollo de su cuerpo en su com-

pleta dimensión y forma perfecta es la misma cosa que la gradual auto-definición de su sentido o expresión. De ahí que cuando nos preguntamos por el significado de un poema simplemente cabe una respuesta: "se expresa por sí mismo". La poesía no es, como suelen afirmarlo frecuentemente los críticos de pintura o de música, diferente de otras artes; en todas ellas el contenido es una unidad con la forma.

Formalismo de Croce y Collingwood

Las concepciones idealistas subjetivas de Croce y Collingwood ejercen una considerable influencia en la estética actual. Para ambos la realidad artística existe en la cabeza del creador sin que sea necesaria su realización práctica.

Croce ⁹ plantea dos formas de conocimiento: intuitiva y lógica; por la fantasía o por el intelecto; de lo individual o de lo universal; de las cosas particulares o de sus relaciones. El conocimiento es, en síntesis, o productor de imágenes o productor de conceptos.

Aunque en la vida ordinaria se acude continuamente al pensamiento intuitivo la teoría y la filosofía apenas principian a admitirlo tímidamente. El desarrollo alcanzado por la lógica -conocimiento conceptual- hace que al conocimiento intuitivo se le tenga como un simple servidor del pensamiento lógico. (85) Pero en realidad,

el conocimiento intuitivo no necesita apoyarse sobre ninguno. El mismo es suficientemente eficaz. Ciertamente es que en muchas intuiciones se mezclan conceptos, pero en otras muchas no existe tal mezcolanza. Esto es la mejor prueba de que esa mezcolanza no es necesaria. "La impresión que de un claro de luna nos da un pintor; el contorno de un país dibujado por un geógrafo; un motivo musical tierno o enérgico; las palabras de una lírica suspirante, o aquellas con que exigimos, mandamos o lamentamos en la vida ordinaria, pueden ser, desde luego, hechos intuitivos, sobre los cuales no se proyecta ni la mas ligera sombra de referencias intelectuales". Se puede sostener que la mayor parte de intuiciones del hombre civilizado están inpregnadas de conceptos. Sin embargo, los conceptos mezclados y confundidos en las intuiciones, por ello no pueden considerarse como tales al haber perdido toda independencia de autonomía. Fueron conceptos y se han convertido en simples elementos de intuición. "Las máximas filosóficas, puestas en boca de un personaje de tragedia o de comedia, desempeñan por ello oficio, no de conceptos, sino de cualidades características de esos personajes; del mismo modo que el rojo, en una figura pintada, no representa el concepto del color rojo de los físicos, sino el elemento característico de esa figura". (86)

Una obra de arte puede recoger muchos conceptos fi-

losóficos, e inclusive plantearlos más profundamente que un estudio filosófico que, por su parte contenga descripciones e intuiciones. Empero, como el todo determina la cualidad de las partes, el resultado de la obra de arte es una intuición y el del estudio filosófico, no obstante variedad de intuiciones, es un concepto.

La caracterización de la intuición como independiente del concepto es insuficiente. Frecuentemente se le confunde con la percepción o conocimiento de la realidad, aprehensión de algo como real. La percepción es intuición cuando se refiere a la realidad inmediata que nos rodea. Pero a la vez es intuición la imagen que hacemos en nuestra cabeza al suponerme semejante a lo real inmediato que afrontamos en ese preciso momento, pero que sin embargo es distinta. Por lo tanto "la distinción entre realidad y no realidad es extraña a la índole privativa de la intuición, y secundaria." (87) La conciencia de la realidad se basa en la distinción entre imágenes reales e irreales, pero esa distinción no existe en el espíritu que intuye por primera vez; esas imágenes no son intuiciones de lo real ni de lo no real; esto es, no son percepciones sino intuiciones puras. "En la intuición, no nos contraponemos como seres empíricos a la realidad externa, sino que objetivamos simplemente nuestras impresiones, cualesquiera que sean" (88)

Tenemos intuiciones sin ninguna referencia con el espacio ni con el tiempo; otras, se encuentra la espacialidad y no la temporalidad o, viceversa. Cuando se encuentran referidas al espacio y al tiempo, ello lo percibimos como resultado de una reflexión posterior. ¿Quién, sin un acto reflexivo que interrumpa la contemplación por un momento, se percata del espacio ante un retrato y ante un paisaje? ¿Quién, sin un análogo acto reflexivo, se da cuenta de la serie temporal ante una narración, o ante un trozo de música? Lo que se intuye en una obra de arte no es espacio ni tiempo, sino carácter o fisonomía individual". (88-89)

La intuición se distingue de la sensación que es la materia informe que el espíritu no aprehende en sí misma y que posee solo con y en la forma pero postulando su concepto. "Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación y naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando". Frecuentemente se le da a la expresión un significado restringido referida nada más a las llamadas verbales; pero hay expresiones no verbales como los colores, tonos, líneas. La expresión así entendida abarca todas las manifestaciones del hombre: orador, músico, pintor, etc. Así, la expresión pictórica, musical, verbal resul

ta inseparable a la intuición. "La actividad intuitiva tanto intuye como expresa". Resumiendo dice Croce, "el conocimiento intuitivo es el conocimiento expresivo. In dependiente y autónomo respecto de la función intelectual, indiferente a las discriminaciones posteriores de lo real y de lo irreal y a las formaciones y apercepciones también posteriores del espacio y del tiempo, la intuición o representación se distingue de lo que se siente o experimenta, de la onda o flujo sensitivo, de la materia psíquica, como forma; esta forma, esta toma de posesión, es la expresión. Intuir es expresar, no otra cosa (nada más pero nada menos) que expresar". (89 a 96) Croce identifica el conocimiento intuitivo con el hecho artístico o estético. Adversa las concepciones para las que el acto estético radica en el contenido o sea en las impresiones, en la emocionalidad y a las que lo hacen consistir en la adición de la forma al contenido o "sea en las impresiones más las expresiones". Porque, dice, en "el acto estético, la actividad expresiva no se añade al hecho de la impresión, sino que las impresiones brotan de la expresión elaboradas y formadas". "El acto estético es, por lo tanto, forma, y nada más que forma". No es que el contenido sea superfluo, como que es punto de partida necesario para el hecho expresivo; lo que ocurre es que "no hay pasaje de la cualidad del contenido a

la de la forma". Se piensa que para que el contenido sea estético, esto es, transformable en forma, dice Croce, debe tener algunas cualidades determinadas o determinables. Pero de ser así la forma se identificaría con la materia -la expresión con la impresión-. "El contenido es, sí, transformable en forma, pero hasta que no se transforme no puede tener cualidades determinables". (97 a 101)

Croce hace ver que cuando sostiene que las formas de conocimiento estético y conceptual o intelectual son distintas no quiere decir que existan separadas o desunidas. La forma estética es independiente de la intelectual; pero el conocimiento intelectual no vive sin el estético. No hay posibilidad de conceptos sin intuiciones; éstas son lo particular, aquellos lo general. La ciencia y el arte son un tiempo diversos y aliados; su coincidencia se da en el lado estético. "Toda obra de ciencia es a la vez obra de arte". El aspecto estético pasa inadvertido cuando nos concentramos en desentrañar el pensamiento del científico. Pero no sucede igual cuando pasamos de la actividad intelectual a la contemplativa "y vemos de qué modo aquel pensamiento se desenvuelve limpio, puro, con sus contornos bien marcados, sin palabras superfluas, sin palabras que falten, con el ritmo y la entonación apropiados, o, por el contrario, confuso, roto, dificultoso, desigual". Pero si a los pensadores

se le puede admirar por su belleza expresiva o disculpar por que no la mantengan en el conjunto de su trabajo si no en algunos de sus fragmentos, el sentido de su pensamiento será en definitiva lo más más importa. En cambio, a un artista puro no se le puede perdonar una mediocre exposición. Si le falta la forma le falta todo al artista; se falta a sí mismo. "La materia poética circula en el espíritu de todos; sólo la expresión, esto es, la forma, hace al poeta. En esto radica "la verdad de la tesis que niega al arte todo contenido, entendiendo por contenido precisamente el concepto intelectual. En este sentido, puesto que 'contenido' es igual a 'concepto', es muy exacto, no sólo que el arte no consiste en el contenido, sino que carece de contenido". (107 a 111)

El hecho estético se consuma en la elaboración expresiva de las impresiones. "Cuando hemos conquistado la palabra interior, concebido nítida y viviente una figura o una estatua, encontrado un motivo musical, ha nacido la expresión, y ella es completa: no tiene necesidad de cosa alguna". Abrir o querer abrir enseguida la boca para hablar o la garganta para cantar; decir en voz alta o cantar lo que nos dijimos y cantamos a nosotros mismos; tocar las teclas del piano, acudir a los pinceles o al escalpelo, para realizar en grande los movimientos que antes logramos en pequeño, traduciéndolas

en materia que deje huellas más o menos perdurables, resulta un hecho superpuesto, un hecho práctico o de voluntad: producción de cosas. (136)

Según Collingwood,¹⁰ el arte es la expresión de la emoción, simplemente como emoción, sin que se dirija a ningún público especial. Está dirigida en primer lugar a la persona misma que la expresa y solo después a quien pueda entenderla. (109) Hasta que el hombre ha expresado su emoción puede saber de qué emoción se trata. De ahí que el acto de expresarla sea exploratorio de sus propias emociones. Pero si en esto hay un proceso dirigido, un esfuerzo dirigido a un fin, éste no es algo preconcebido para el que pudieran pensarse medios apropiados de acuerdo con el conocimiento de su carácter especial. Por eso la expresión es una actividad para la cual no puede haber técnica. (110)

Collingwood establece la diferencia entre lo que significa expresar la emoción y describirla. "Decir 'estoy enojado' es describir la emoción que se tiene, no expresarla. Las palabras con que se expresa no necesitan contener ninguna referencia al enojo. En realidad, mientras sola y únicamente la expresen, no pueden tener tal referencia". El poeta genuino no menciona por nombre las emociones que expresa. (110)

La descripción no ayuda a la expresión sino la perjudica. Describir una cosa es clasificarla. La expre-

sión, en cambio, la individualiza. Expresar es llegar a tener conciencia de la emoción. Tener plena conciencia de ella es tanto como tener conciencia de todas sus peculiaridades; por lo cual, expresarla plenamente significa expresar todas sus peculiaridades. Eso es lo que hace que el poeta se aparte del hecho de poner etiquetas a sus emociones como ejemplos de una clase general, asumiendo la tarea de individualizarlas expresándolas de manera que revelen su diferencia de cualquier emoción de la misma especie. En esto encontramos una diferencia radical del arte respecto de cualquier artesanía "cuyo objetivo sea despertar emociones". (110-111)

Tampoco debe confundirse lo que es expresar la emoción con la exhibición que de ella se haga; es decir, con mostrar los síntomas de ella. Manifestar nerviosismo, por ejemplo, como expresión de una emoción. Lo que caracteriza a la expresión es la lucidez o inteligibilidad. Por eso dice Collingwood que la expresión es llegar a tener conciencia de qué es lo que se expresa. (118-119)

Para Collingwood "una obra de arte puede ser completamente creada cuando ha sido creada como una cosa cuyo unico sitio está en la mente del artista" (127) "Cuando un hombre idea una melodía, puede, y con frecuencia eso ocurre, al mismo tiempo tararearla, cantarlo o tocarla en un instrumento. Puede no hacer ninguna de estas co-

sas, sino escribirla en un papel al mismo tiempo o después. Puede también hacer estas cosas en público, de manera que la melodía desde su nacimiento se convierta en propiedad pública. Pero todos estos son accesorios de la verdadera obra, aunque algunos de ellos son probablemente accesorios útiles. El verdadero hacer de la melodía es algo que acontece en su cabeza y en ningún otro sitio". A una cosa que "existe en la cabeza" de una persona es a lo que se le da en llamar imaginaria. Al efectivo hacer de una melodía se le dice, por eso, hacer una melodía imaginaria. Se trata en todo caso de una creación que así cobra su verdadera existencia. "De ahí que el hacer de una melodía sea un ejemplo de creación imaginaria. Lo mismo se aplica al hacer de un poema, de un cuadro, o de cualquier otra obra de arte". Una vez hecha la obra el artista puede hacer algo más con ella: puede publicarla. "Puede cantarla o tocarla en voz alta, o escribirla, haciendo así posible que entre en la cabeza de otros lo que él tiene en la suya. Pero lo que está escrito o impreso en el papel pautado no es la melodía, Es sólo algo que cuando es estudiado inteligentemente permite a otros (o a él mismo, cuando lo ha olvidado) construir la melodía en su cabeza". (127 a 130) La melodía está "completa y perfecta" cuando existe puramente como tal en la cabeza de su creador, cuando existe una

melodía imaginaria. Ella puede ser tocada frente al público. Entonces existe como melodía real, un conjunto de ruidos; "¿Pero cuál de estas dos cosas es la obra de arte? ¿Cuál de ellas es la música?....La música, la obra de arte, no es el conjunto de ruidos, sino la melodía en la cabeza del compositor. Los ruidos que hacen los ejecutantes, y que son oídos por el público, no son de ningún modo música; son solo los medios por los cuales el público, si escucha inteligentemente (y no de otro modo), puede reconstruir para sí mismo la melodía imaginaria que existió en la cabeza del compositor". (134-135)

Pero si la música no consiste en ruidos oídos, la pintura no consiste en colores vistos, etc. ¿En que consiste en general el arte? Collingwood niega que en una "forma" que se entienda como organización o sistema de relaciones entre los ruidos que se oyen o los colores que se ven "estas 'formas' no son sino las estructuras percibidas de las 'obras de arte' corpóreas, es decir, de mal llamadas 'obras de arte'; y estas teorías formalistas del arte, por muy populares que hayan sido y sean, no tienen relación con el arte propiamente dicho...La distinción entre forma y materia, en la cual se basan, es una distinción que pertenece a la filosofía de la artesanía, y que no es aplicable a la filosofía del arte". (136-137) En toda obra de arte hay algo como un ritmo,

una organización, una estructura, un diseño; algo que en un sentido puede llamarse forma. Pero eso no significa que se de una distinción entre forma y materia. Esa distinción se da solamente en los artefactos, en donde la materia existía como materia prima antes de imponérsele la forma y ésta existía como plan preconcebido para imponérsela a la materia. Y coexistiendo en el producto acabado podemos darnos cuenta que a la materia pudo habersele dado otra forma o esa forma aplicársela a otra materia. Pero en el arte no sucede así. "Algo sin duda existía antes que el poema apareciera; había, por ejemplo, una excitación confusa en la mente del poeta; pero...ésta no era la materia prima del poema. Existía también, sin duda, el impulso de escribir; pero este impulso no era la forma del poema por escribir. Y cuando el poema está escrito, no hay nada en él de lo que podamos decir 'ésta es una materia que podía haber tomado en forma diferente', o 'ésta es una forma que podía haberse impuesto a una materia distinta'". Al hablar de materia y forma en el arte, "de esa distinción híbrida entre forma y contenido", dice Collingwood, se confunde una obra de arte con un artefacto, la obra de un artista con la del artesano; se emplean dichos términos como vagas metáforas para referirse a distinciones que efectivamente existe en el arte pero que son de otro tipo, o bien se hacen

ambas cosas a la vez. En el arte siempre hay una distinción entre "el impulso inicial de escribir, pintar o componer y el poema, cuadro o música acabados; hay una distinción entre un elemento emocional en la experiencia del artista y aquello a lo que puede llamarse un elemento intelectual". "Pero en ningún caso se trata de distinguir entre forma y materia. (31)

La obra de arte no es lo visto u oído, sino algo imaginado. La experiencia estética no es otra cosa que la experiencia de expresar las propias emociones. Lo que las expresa es la actividad imaginativa total llamada lenguaje -entendido como actividad pura o arte. (257)

Hemos reunido en este apartado de nuestro trabajo las concepciones de Croce y Collingwood a pesar de las diferencias que presentan porque, como advertimos al iniciar la transcripción de sus teorías, ambas resultan coincidentes al atribuirle al arte su plena realidad en la interioridad del creador, entendiendo como mero accesorio el hecho de su plasmación, poniendo así de manifiesto su extremo formalismo, producto de su idealismo subjetivista. Y no obstante que Collingwood pretende criticar todo formalismo distinto del suyo, que por cierto se niega a admitir, su posición como tal queda ampliamente definida al considerar el arte como mera imaginación, como

pura elaboración formal de las emociones del artista en su mente.

Aquí dejamos esta selección que abarca apenas algunos de los criterios sobre el problema que nos ocupa, fundados en corrientes filosóficas anteriores o contemporáneas al desarrollo del marxismo, pero en todo caso, salvando desde luego a Bradley, contrapuestas a él. Muchos son los que han quedado fuera. Además de que toda discusión en torno a la estética lleva implícita una actitud determinada a propósito del papel que desempeña el contenido y la forma, como que se trata de las categorías centrales del arte en cuyo enjuiciamiento queda definida la posición teórica del estético, varios estudios se han elaborado para debatir específicamente la cuestión. El de Susanne K. Langer,¹¹ que arriba a la conclusión de que el arte es creación de formas que simbolizan a los sentimientos humanos, es una buena muestra. Una selección siempre corre el riesgo de ser impugnada por las discrepancias que surgen en cuanto a los autores y materiales preferidos. Sin embargo, como quedó advertido en su oportunidad, nuestro propósito no ha sido otro que el de señalar en términos muy generales aquellas concepciones que, a nuestro juicio, pueden tenerse como ejemplos de las posiciones más representativas en el tratamiento del contenido y la forma en la

obra de arte, fuera de la estética marxista, para situar mejor los planteamientos de ésta al respecto en su contraste teórico. Veamos entonces cómo se enfoca desde el ángulo de marxismo el asunto.

Consideraciones generales del marxismo sobre
la unidad del contenido y la forma.

Ya decíamos que la estética marxista-leninista apoyándose en la concepción científica-filosófica del materialismo dialéctico e histórico reconoce la necesaria unidad de contenido y forma en el arte. Hagamos entonces algunas consideraciones generales.

El materialismo dialéctico ¹² estableció con carácter científico filosófico la ley de la concordancia unitaria del contenido y la forma abstrayendo de la realidad objetiva esa regularidad esencial que entrañan los procesos y objetos en sus relaciones internas. Todo objeto o proceso adquiere en su desarrollo diferentes propiedades que lo determinan. Entre esas propiedades se destacan como fundamentales los elementos o relaciones principales que en su conjunto interdependiente constituyen una cualidad, una naturaleza distintiva; esto es, un contenido particular que se expresa organizado, estructurado, en una forma correspondiente. De tal manera que cada forma lo es de un contenido y cada contenido tiene su forma inherente organizativa o estructural. Con

tenido y forma son aspectos contrarios interna, activa y recíprocamente concatenados, de cuya correlación depende el desarrollo de todos y cada uno de los objetos y procesos existentes.

Estos, a su vez, se manifiestan exteriormente mediante otra clase de formas vinculadas por distintas relaciones al contenido y su estructura inherente pero que, sin embargo, no se identifican con la forma interna del contenido, sino que vienen a ser un resultado del comportamiento interior de ellos. Se trata en este caso de la forma externa, no esencial, que para nada interesa a los propósitos de nuestro trabajo y que nos concretamos simplemente a señalar, diferenciándola de la forma interna que asume el contenido como organización, para evitar toda posible conclusión terminológica que afectaría profundamente, desvirtuándolo, el significado de las categorías que tratamos.

Contenido y forma son categorías que expresan dos aspectos internos en las relaciones fundamentales de la totalidad de procesos y actividades. Su enlazamiento lógico refleja la necesaria interpenetración que en la realidad guardan los elementos constitutivos de los diferentes procesos y actividades y la estructuración que implica su integración conjunta. Dichos elementos constitutivos necesariamente obtienen un ordenamiento que les da

una forma particular. No existen, por lo tanto, formas independientes de contenido puesto que ellas son la estructura organizativa de las relaciones íntimas y particulares que otorgan a cada proceso su contenido. Eso explica que a un contenido particular corresponda una forma particular: su forma correlativa. De lo contrario no habría distinción posible entre uno y otro proceso, actividad u objeto; todos estarían constituidos de idénticas relaciones y su forma sería una misma. Pero el universo, dentro de su unidad indisoluble, adquiere una diversidad de manifestaciones, diversidad que se establece mediante diferentes contenidos y formas correspondientes que caracterizan a los procesos y actividades en su desenvolvimiento. Cada uno de estos denota la correlación que alcanzan el contenido y la forma como integración estructural de las relaciones esenciales que los hacen posibles.

Los átomos están constituidos por cierto número de partículas elementales en interacción que determinan sus contenidos particulares y, al mismo tiempo, esas partículas elementales guardan un orden entre sí dándole a los átomos su forma interna. El átomo está integrado de un núcleo casi fijo y electrones que giran a su alrededor en complicadas trayectorias. Los electrones varían de uno a ciento tres en coincidencia con el número ató

nico del elemento química al que corresponda. El núcleo se constituyó de varias partículas compuestas de protones positivos y neutrones en todos los casos, desde el leuterio hasta el laurencio. Pero tratándose del hidrógeno ordinario se produce una excepción pues su núcleo está constituido por un sólo protón positivo. En el caso de isótopos diversos de un mismo elemento el número de electrones es el mismo y la variante radica en el número de partículas integrantes del núcleo. El núcleo del deuterio o hidrógeno pesado se forma de un protón y un neutrón; el del tritio de un protón y dos neutrones. El núcleo del átomo de helio tiene dos protones y dos neutrones; el núcleo del átomo del litio es de tres neutrones y tres protones. ¹³ Distinto contenido y forma tendrán los átomos según sus núcleos varían hasta ciento tres protones y más de cincuenta neutrones y la interconexión del núcleo se entable con diverso número de electrones que por su parte tienen características disímiles.

Las moléculas de los cuerpos o sustancias químicas, ya sean elementales o compuestos, están integradas por distintos átomos que les dan su contenido particular y una forma correspondiente según el orden estructural que mantienen.

Los tejidos celulares tienen diferente contenido según las células que los producen y de conformidad con la

estructura que éstas adoptan consiguen su forma particular.

En lo social, a los nodos de producción les confieren contenido las fuerzas productivas vigentes, mientras que, en su vinculación recíproca, las relaciones de producción les imprimen una forma.

Mediante la actividad refleja del pensamiento el hombre adquiere conocimiento objetivo del contenido y forma de los procesos existentes. La conciencia, todo nuestro comportamiento psíquico, se forma y actúa condicionado dialécticamente por la realidad exterior pero de conformidad a sus leyes internas. Ahora bien, según sean las actividades que el hombre desempeña su conciencia podrá sólo reflejar el contenido y la forma de lo que existe, incluyéndose ella misma, como sucede en el proceso cognoscitivo; o bien, sobre la base de su reflejo de la realidad natural y social, existente con independencia de su voluntad, podrá dotar de contenido y forma a las realidades que crea la subjetividad humana al objetivarse. Es el caso del arte. Ya lo hicimos ver en páginas anteriores y tendremos oportunidad de insistir.

El contenido y la forma no son estáticos, siempre los mismos. Al modificarse las condiciones en que se producen determinadas relaciones fundamentales éstas sufren transformaciones cambiando su contenido y subsecuentemen

te su estructuración. Puede suceder que estos cambios en un principio sean insignificantes y su contenido simplemente sufra algunas alteraciones, pero al agudizarse dichos cambios, al hacerse violentos, los nexos profundos de un proceso adquieren un contenido completamente distinto, lo cual implicará la necesidad de encontrar otra organización que le sea adecuada. El incesante movimiento de las relaciones que intervienen en los procesos hace que el contenido y la forma se influyan mutuamente. El contenido interviene en los cambios de la forma, pero ésta también provoca transformaciones en aquel. Tratándose de aspectos internos de los procesos y actividades existentes que mantienen una interrelación necesaria, el comportamiento de uno no puede dejar de afectar al otro, de manera recíproca. En el contenido y la forma se experimenta un condicionamiento mutuo.

Toda naturaleza orgánica es una continua prueba de la identidad o carácter inseparable de forma y contenido. Fenómenos morfológicos y fisiológicos, forma y función se condicionan mutuamente. La diferenciación de la forma (célula) condiciona la diferenciación de la materia en el músculo, la piel, los huesos, el epitelio, etc., y la diferenciación de la materia condiciona, a su vez, la diferenciación de la forma. 14

Y es más, la dinámica que observan el contenido y la forma los hace trocar su papel en relación con los nexos de otros procesos, actividades u objetos. Lo que

en determinadas condiciones actúa como contenido, en otras funciona como forma. Y viceversa, la forma se convierte en contenido de otras conexiones. El Estado forma parte del contenido de la Sociología, pero en relación con la sociedad es una forma organizativa de ésta. Las relaciones de producción actúan como forma de las fuerzas productivas, pero con respecto al Derecho son contenidos sobre el cual legisla.

Venimos destacando cómo el contenido y la forma guardan entre sí una estrecha y necesaria unidad en la que su interdependencia se pone de manifiesto constantemente. La acción de cada uno interviene en el comportamiento del otro. Sin embargo, de ello no debe concluirse que su unidad los identifica de manera absoluta. Dentro de su unidad existe relativa autonomía. Así lo comprueba el hecho de que generalmente el contenido sufre modificaciones con prioridad a la forma, al extremo de que cuando las relaciones fundamentales de un proceso adquieren distinto contenido, por lo que se refiere a la forma aún persisten los modos organizativos que se adecuaban a las anteriores características del contenido. De lo cual resulta que entre ambos se produce un desajuste que sólo terminará de superarse en cuanto el contenido alcance la estructura que necesariamente le corresponda. En realidad, contenido y forma son aspectos diversos

o contrarios que en su recíproca interrelación se complementan, pero que cuando el mayor dinamismo de las reforma estructural, su contradicción se agudiza, entablándose entre ellos una pugna que afecta a la totalidad del proceso ya que tal correlación fundamenta su desarrollo.

no sólo la unidad de los contrarios, sino la transición de CADA UNA de las determinaciones, cualidades, características, aspectos, propiedades, en cada uno de los otros.

la lucha del contenido con la forma, y a la inversa. El rechazo de la forma, la transformación del contenido. 15

La tendencia es que el contenido condicione su forma. De ahí que cuando la contradicción entre contenido y forma se acrecienta, por que ésta no concuerda con aquel, casi siempre el opuesto principal -el contenido- a cabe por imponerse a su opuesto secundario -la forma- consiguiendo la estructura que le permita la estabilidad relativa de su funcionamiento, mientras nuevas condiciones lo obliguen a transformarse. Pero también sucede que la forma no se cambie en el sentido que lo exigen las relaciones del contenido, en cuyo caso el desarrollo del proceso revestirá modalidades diversas de conformidad con el acoplamiento que se produzca en la interpenetración del contenido que se modificaba y la forma que no le corresponde suficientemente. En ese caso, la contradicción antagónica subsistirá hasta en tanto se resuelva la estructuración del contenido en sus nuevas manifestacio-

nes.

Cabe señalar, por lo tanto, que la forma mantiene una estabilidad mayor que el contenido y, como toda forma es estructura u organización de un contenido, la tendencia es que el contenido determine su estructuración. Por eso es que a los cambios de contenido no corresponde una transformación mecánica o automática de forma, si no una reestructuración dialéctica de la misma como consecuencia del condicionamiento que sobre ella ejerce el contenido.

De esa cuenta sucede, y en las relaciones sociales se evidencia frecuentemente, que nuevos contenidos se expresan en formas anteriores hasta que se resuelve la contradicción antagónica que de ahí se deriva, o que la engendra, al hacer imperar dichos contenidos las formas que mejor les ajustan. (La sobrevivencia de formas feudales en la explotación agrícola durante un período del sistema capitalista estorba el contenido de la producción de éste mientras subsisten.) O bien que formas semejantes durante algún tiempo y en relaciones mutuas distintas expresen diferentes contenidos y aun opuestos. (Las formas de lucha armada por medio de guerrillas que operan en algunos países de latinoamérica son expresión de un contenido económico, social y político concreto: conseguir la liberación nacional de esos pueblos. Pero esas

nismas formas organizativas son utilizadas por el trost kismo con fines liquidacionistas). En tales casos se plantea también una radical discordancia entre contenido y forma que perjudica el desarrollo de las relaciones al pervivir viejas formas que entorpecen el desenvolvi- miento del contenido mientras consigue su forma corre- lativa. El rezagamiento de la forma por su estabilidad más duradera es la que, en estas circunstancias, hace surgir la agudización de las contradicciones entre con- tenido y forma, las cuales van resolviéndose por el con- dicionamiento superior que el contenido ejerce sobre su estructura. Ese condicionamiento superior se confirma, también en las relaciones sociales, cuando un mismo con- tenido establece diversas formas de expresión según las características y las condiciones en que funciona. (El socialismo engendra distintas formas de desarrollo se- gún las características y condiciones de los países que rige).

Pero si la tendencia es que el contenido determine la forma, no puede desconocerse, como ya antes hicimos ver, el papel activo que la forma desempeña en el conte- nido, llegando incluso a modificarlo en determinados pro- cesos. En lo social, las formas de planificación estatal de la economía influyen en la producción. En los proce- sos naturales podemos registrar un importante caso. Las

proteínas están constituidas por cadenas de aminoácidos cuya diversidad y número varían. Su diferenciación no depende sólo del número y de los aminoácidos que contenga, sino del orden que ocupen en la cadena protéica. La multiplicidad de combinaciones que admite la variedad de aminoácidos, unos veinte hasta ahora conocidos, en su inmenso encadenamiento de cientos a miles determina principalmente la distinción de las moléculas protéicas.

Enfoque de la corriente dominante
en la estética marxista.

La concepción del materialismo dialéctico sobre la unidad e interpenetración del contenido y la forma en los procesos y actividades de la naturaleza y la sociedad se ve confirmada en la práctica por las ciencias particulares en los distintos dominios de su investigación. Por lo que al arte se refiere, la estética marxista fundándose en el materialismo dialéctico reconoce la existencia de las relaciones internas del contenido y la forma como unidad necesaria determinante de la calidad de la obra.

Sin embargo, como dentro del marxismo se han planteado ultimamente serias discrepancias, nada menos que en cuanto a la interpretación de la naturaleza del arte, las categorías de forma y contenido resultan objeto de profundas discusiones encaminadas a establecer su adecuada y correcta significación. En ese sentido se han hecho polares

dos corrientes: la tradicional, auspiciada por el stalinismo cuyo principal exponente fue Zhdanov, con muchos seguidores todavía, principalmente en la Unión Soviética, que considera al arte como reflejo verídico de la realidad, identificándolo con la mera representación del proceso cognoscitivo; y la que viene desenvolviéndose a partir de la lucha contra el dogmatismo que favoreció el movimiento empeñado en superar la deformación del marxismo-leninismo que culminó en el culto a la personalidad, la cual entiende el arte como verdadera creación de la subjetividad, social y dialécticamente condicionada del artista.

Con la transcripción del punto de vista de la primera cerraremos este capítulo en el que nos propusimos dar una panorámica general de las posiciones que más típicas resultan en la consideración del contenido y la forma en el arte que nos permitiera establecer con más claridad el enfoque de la estética marxista en este problema, por las diferencias que frente a ellas mantiene, pero también, como pudimos verlo en las citas de Bradley, los antecedentes de una correcta formulación de las relaciones de unidad y recíproca conexión que guardan el contenido y la forma, que significa una considerable aproximación con la nueva interpretación marxista. En el capítulo subsiguiente y final, ya lo señalábamos, concretaremos nues-

tra personal orientación, que se adhiere a esta corriente como se comprueba desde el inicio de este trabajo, al referirnos y tomar parte en la polémica que desde el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética se sostiene en el marxismo sobre la concepción del arte y sus implicaciones en la política artística, al mismo tiempo que en la reelaboración de la estética marxista-leninista que se viene emprendiendo.

Para nuestra transcripción utilizaremos como fuentes: los Ensayos de estética marxista-leninista,¹⁶ publicación oficial de la Academia de Bellas Artes de la U.R.S.S. en la que intervienen varios estéticos soviéticos. El capítulo sobre contenido y forma fue redactado por N.A. Dmitrieva. Arte y sociedad,¹⁷ de A. Iegorov, continuador, al igual que los redactores de los Ensayos., de la línea de Zhdanov. Prolegómenos a una estética marxista¹⁸ y Significación actual del realismo crítico,¹⁹ de Georg Lukacs quien es, sin lugar a dudas, el estético marxista que mejor analiza el realismo, al que considera como único gran arte. Calificado de revisionista en estética por los zhdanovistas²⁰ que para ello hacen una translación mecánica del juicio que de él hiciera Lenin en relación con sus posiciones políticas, sin embargo se identifica con ellos en su concepción general del arte, por más que, justo es reconocerlo, los aventaje con mu-

cho no solo porque su profundo conocimiento universal de la cultura le ha facilitado un análisis más completo del arte en su conjunto para caracterizar con seriedad las tendencias que viene registrando, aunque lamentablemente al concebirlo como reflejo fiel de la realidad objetiva concluya que sólo el realismo es gran arte, sino porque, además, su personal capacidad, respaldada en una sólida formación filosófica, le ha permitido ir más allá de la simple repetición de argumentos, como los que aquellos manejan para exigir mecánicamente el realismo socialista, dejando aportes, dignos de cuidadoso estudio, que investigan y explican la validez y vigencia del realismo crítico y los logros y fracasos del realismo socialista, y otros que contribuyen a la dilucidación, desde posiciones del materialismo dialéctico, de corriente, métodos y actitudes no realistas. Esta observación se hace necesaria porque Lukacs resulta combatido a dos fuegos. Mientras sigue padeciendo el injustificado ataque de los estéticos que prolongan la línea stalinista, ha principiado a recibir el no menos injustificado, cuando se pretende hacer pasar por alto sus valiosas aportaciones y resaltar solamente su lado negativo, si bien que éste involucra su propia concepción estética, de algunos representantes de la corriente renovadora; tal el proceder de Garaudy.²¹ Entendemos que esa situación tenga

sin cuidado a Lukacs. 22

La apreciación que del contenido y la forma hace la corriente todavía dominante en la estética marxista se deriva de dos postulados, a nuestro modo de ver insostenibles, así entendidos mecánicamente y en términos absolutos: que el arte es la representación del reflejo fiel o verídico de la realidad objetiva y que, en consecuencia, una obra alcanza sentido artístico solo y cuando tiene valor cognoscitivo de la vida real. 23 Para defender ese criterio se ha llegado a sostener que se trata de una tesis mantenida en Materialismo y empiriocriticismo y que, por lo tanto, atribuirle a Zhdanov es un argumento del que se valen los revisionistas que en ese sentido se cuidan de no aparecer como impugnadores de Lenin.

en la genial obra de V.I. Lenin "Materialismo y empiriocriticismo" no solo se exponen los principios puramente filosóficos de la teoría del conocimiento, sino que se da una amplia base teórica general para la aplicación y desarrollo del proceso del reflejo en todas las formas de la conciencia social, incluido el arte. (subrayado nuestro. J.L.B.) Los revisionistas hacen caso omiso de la teoría del reflejo espléndidamente desarrollada y aplicada por V.I. Lenin en la literatura y el arte o la deforman. Baste recordar que los artículos en que analiza, con hondo sentido estético, la obra del gran escritor ruso Leon Tolstoi, V.I. Lenin nos ofrece un ejemplo clásico de cómo se utiliza la teoría del reflejo en su condición de poderoso instrumento de la Estética. 24

Ya en páginas anteriores externamos algunos puntos de vista personales sobre esta manera de entender el ar-

te tergiversando la teoría leninista del reflejo. Pero ante la falsedad de atribuirle a Lenin un tratamiento de su teoría dirigido concretamente al arte, conviene siquiera apuntar que en la obra citada no existe ninguna referencia a la realidad artística ni un fundamento para ello; y en sus trabajos sobre Tolstoi queda muy claro cuando, precisamente, advierte las contradicciones de éste sobre el fenómeno de la Revolución al no comprenderlo y, por lo mismo, "no lo refleja de manera exacta".²⁵ Lenin reconocía la calidad y el valor de la obra de Tolstoi en la medida en que comprendía la distinción que hay entre el reflejo que hace posible el conocimiento y la creación artística que no simplemente lo reproduce.

Y frente a este enfoque de la naturaleza del arte resulta un contrasentido insalvable sostener, al mismo tiempo, que no se trata de copiar servilmente la realidad sino que el artista exterioriza la actitud que respecto a ella tiene, haciendo la salvedad de que en manera alguna se justifica considerar como arte "la proyección de las vivencias, sentimientos y estados de ánimo del artista sobre el objeto, como tratan de dar a entender muchos estetas burgueses".²⁶ El problema que se le plantea a esta corriente para resolver la relación entre la objetividad del reflejo y la subjetividad creadora del artista no tiene posibilidad de solución sin renunciar a identi-

ficar el arte con el mero proceso cognoscitivo; resulta entonces que todo intento de superarlo no puede pasar los límites de la pura verborrea, puesto que la realidad artística demuestra lo contrario, que el proceso de creación es más rico y complicado, eminentemente dialéctico y no simplemente refrenador de la subjetividad. Y cuando se procuran obras adecuadas a esos cánones solo consiguen ser productos híbridos de información pseudo-científica y falsa ornamentación supuestamente artística. Sin embargo, a cada paso nos encontramos en los estudios que se acomodan a la "teoría de Zhdanov" con la insistencia que cree conciliar la pretendida veracidad del reflejo artístico con la imprescindible actitud del artista frente a la realidad. ²⁷

No obstante afirmar, como hace Lukacs, que "el arte refleja la misma realidad que la ciencia o la filosofía,"²⁸ identificándose, como decíamos, con la corriente de referencia, ésta se ve en aprietos, llamada a cuentas por la realidad artística, para justificar el arte no coincidente con el objeto que debiera reflejar. Así, Iegorov dice: "El arte no exige de sus obras un aval de autenticidad. ¿Por qué? Porque la vida representada en el arte es un reflejo de la realidad objetiva y hay que saber distinguir el reflejo artístico de la realidad, del objeto reflejado". ²⁹ En su apoyo recurre a Lenin en un comentario

sobre Marx; pero su cita nada tiene que ver con lo que discute y, por lo tanto, no lo ampara. Para estar de acuerdo con su argumento tendríamos que aceptar, a la vez, que a la ciencia tampoco puede exigírsele autenticidad.

Veamos como se nos define el contenido.

Según Iegorov "el contenido en el arte es la realidad reflejada por el artista a la luz de determinada ideología, de determinados ideales sociales y estéticos".³⁰ En los Ensayos se da una explicación más acabada: "el concepto de contenido, en arte, no queda agotado con el de su objeto. Se trata de cosas distintas, que no han de ser confundidas. Para convertirse en contenido artístico, el objeto que se va a representar ha de ser aprehendido de manera mediata a través de la conciencia del hombre creador, es decir, ha de ser concebido por éste ideológicamente. El contenido de la obra de arte, por tanto, es el resultado de la aprehensión consciente y de la valoración de la realidad por parte del artista. Dicho con otras palabras: el contenido nos está dado por la unidad de idea y de tema".³¹ El concepto que Lukacs ofrece del partidismo en el arte nos parecería, por su amplitud, su mejor explicación del contenido artístico, entendido en su inseparable unidad con la forma estética que le corresponde: "se trata exclusivamente de la toma de posición respecto del mundo expuesto, en la medida en que esa toma de posición

está presente en la obra y conformada con medios artísticos".³² Y en otra parte³³ señala su criterio, que se manifiesta abierto, de lo que entiende por toma de posición, aunque como consecuencia de la naturaleza que le atribuye al arte la condena a la determinación del reflejo de la realidad; "no se trata de una toma de posición directamente política, sino de la formación de una atmósfera ideológica como marco general para el reflejo literario de la realidad".

De una de las definiciones anotadas líneas atrás nos percatamos de la correcta distinción que se hace entre tema y contenido, evitando reducir el contenido al tema de la obra, como alguna vez ha sucedido en la estética. No quiere decir, como atinadamente queda señalado en ella, que ambos se presenten sin conexión entre sí, separados metafísicamente. Sino como ahí se dice, el tema funciona como elemento del contenido. Claro está, eso sí, que un mismo tema puede originar diferentes contenidos, según sea la actitud con que el artista lo enfoque. Naturalmente que concibiendo el arte como lo hace la corriente a que aludimos, el tema siempre es "el objeto, lo que se da en la vida reflejado en la obra de arte",³⁴ y no, también, la selección de una situación real o una creación o invención del artista, tomando elementos de esa realidad, que en la realización de su obra adquiere

un contenido concreto, como sucede con tantas de ficción. El contenido, se dice, es la unidad del tema y de la idea; "la idea es la actitud del sujeto respecto a lo dado, la elucidación del sentido, de la esencia, del lugar que el objeto ocupa en la vida y del papel que desempeña. La concepción social del mundo es lo que, en primer lugar, determina el carácter de la idea y, por consiguiente, el carácter de la concepción que del objeto se forma el artista". 35

Pero si un mismo tema puede dar lugar a diferentes contenidos en razón del enfoque con que lo trate el artista, esta diversidad de enfoque, esa actitud distinta, que asume el creador según su perspectiva, según su concepción ideológica, no puede restringirse a la mera consideración de su posición social, como suele hacerse muy mecánicamente. "Supongamos que un mismo tema (es decir, un mismo conjunto de fenómenos de la vida) es elegido por artistas que pertenecen a esferas sociales completamente distintas. ¿Será idéntico el contenido de sus obras? Es evidente que no. A pesar de la comunidad de tema, las obras se diferenciarán por su contenido, dado que los mismos objetos serán vistos e interpretados desde posiciones contrapuestas". 36 El problema de la significación del contenido es mucho más complejo. Cuando citábanos a Lukacs en su afirmación sobre el partidismo en el arte

lo hacíamos con el deliberado propósito de insistir en su mejor interpretación de la realidad artística, pese a su completa identificación con esa corriente en cuanto a su manera de concebir la naturaleza del arte, que lo hace distinguirse de ella por su mayor penetración en el análisis y valoración estética. No cabe duda que Lukacs comprende cómo dentro de una misma clase social teniéndose la misma ideología política, distintos creadores difieren en su actitud para tratar un mismo tema. El contenido, entonces, no se identifica con el pensamiento que el artista puede tener sólo en relación con sus posiciones de clase social. Si así fuera, todos los artistas pertenecientes a una misma clase social, al seleccionar un mismo tema darían a su obra el mismo contenido. Y así no cabría hablar del contenido concreto de una obra, si no simplemente de contenidos comunes para cada ideología. Lukacs, por eso mismo, prefiere hablar de tendencias, producto del condicionamiento social del artista, para enfocar en términos muy generales la realidad que él considera siempre reflejada en el arte, pero reconoce que cada obra tiene su propio contenido artísticamente conformado.

Sobre las relaciones de unidad entre el contenido y la forma, determinada ésta por aquel, pero reconociendo que la forma desempeña un papel activo como el contenido, exis

te un criterio unificado dentro de la estética marxista.

Por forma se entiende la estructura de la obra; la organización interna a través de la cual se expresa su contenido mediante la ayuda de procedimientos plástico-materiales. ³⁷ La estética marxista rechaza la existencia de formas sin contenido. El tema escogido recibe un tratamiento particular del artista de conformidad con su concepción ideológica, que se expresa en una forma: su estructura correspondiente. La forma artística no puede ser, de ninguna manera, exterior al contenido, sino inherente a él; es su conformación. Lukacs hace ver "que la forma artística lo es de un determinado contenido, y no permite nunca una generalización más allá de aquella particularidad en la que ella misma está estatuida". ³⁸ En todo caso, la forma siempre está condicionada por el contenido al cual organiza estéticamente. Debe entenderse, dice el mismo Lukacs como la "forma que mana de la esencia del contenido último, que es la forma específica de este contenido específico". ³⁹ Pero no pocas veces, el reconocimiento de la necesaria unidad del contenido y la forma y el papel activo que ésta desempeña en el arte se convierte en pronunciamiento retórico, como consecuencia de ver en el arte un reflejo verídico de la realidad. Confundiendo la función que juega el contenido determinando su forma, se le ha llegado a considerar como el elemen

to estético decisivo de la obra a condición de reflejar fielmente el contenido del objeto. En esas circunstancias, la forma no pasa de ser una simple complementación pasiva en la que el contenido, de antemano reputado como artístico, consigue su comunicación. Enseguida podremos comprobarlo y, a la vez, confirmar lo que decíamos desde un principio: que la interpretación mecánica del realismo y la reducción del arte a él causan tan serios estragos a la estética marxista que la desvirtúan.

Tan solo el arte posee la propiedad de poner de manifiesto los aspectos esenciales de la realidad en toda su riqueza a través de caracteres individuales, acontecimientos, imágenes concretas que convierten al lector, oyente o espectador en testigos directos de lo representado. Eso significa que la forma en el arte no sólo culmina su contenido, concentrando el material real, sino que lo hace también visible, lo convierte en objeto de percepción sensorial directa, en manantial de vivencias estéticas del hombre. 40

El realismo del arte depende no solo de la correspondencia entre forma y contenido, sino, en primer lugar, del carácter del propio contenido. Cuando éste refleja con fidelidad el contenido auténticamente vital del objeto..., tenemos el testimonio primero y capital de su realismo. Y al contrario, en arte, el contenido por sí mismo puede ser falso, puede desnaturalizar la verdadera esencia del objeto. La aprehensión subjetiva, la plasmación subjetiva de los fenómenos de la vida por parte del artista, solo es fecunda cuando no choca con las leyes objetivas de la realidad, cuando no las desfigura, sino que, por el contrario, las revela en todo lo posible. 41

Esta corriente de hecho hace radicar la calidad estética de la obra no precisamente en la conjunción del

contenido y la forma, sino en la orientación ideológica que exprese.

Por consiguiente, aunque la unidad del contenido y la forma es condición imprescindible del valor estético de la obra, el propio valor estético de la obra, radica en la verdad artística, cuya base y substancia es la verdad de la vida... tienen valor estético solamente las obras cuya forma concuerde orgánicamente con el contenido que refleja la verdad de la verdad de la vida. 42

Se trata, entonces, de una estética del contenido, la que desarrolla esta corriente. Entendiendo por contenido con categoría artística el que recoge el contenido de la realidad objetiva y se expresa en formas que reproducen esa realidad; "el arte, su contenido y su forma, es un reflejo de la realidad objetiva y está sometido en general a todas las leyes del conocimiento humano,....el arte cumple su cometido social solo cuando refleja verdídicamente la vida en sus vínculos y relaciones esenciales", ⁴³ Cuando se presentan formas que por corresponder a contenidos que no se congregan a reflejar la realidad no la reproducen, se les niega todo carácter artístico.

Las corrientes que se atienen de manera rigurosa a todos los principios formalistas, por ejemplo el abstraccionismo o superrealismo, no son métodos artísticos en el sentido estricto de esta palabra. Al deformar la realidad hasta el punto de que resulta imposible reconocerla, al negar el principio de que se debe penetrar en la esencia estética de los fenómenos de la vida, no es posible crear una imagen artística. Las obras que se sustentan en esos métodos formalistas, quedan, de hecho, al margen de la esfera del arte. 44

Notas (III)

- 1 Los Manuscritos económico-filosóficos de 1844, fundamen-
talmente. Insistimos en el estudio Sánchez Váz-
quez sobre las Ideas estéticas en los manuscritos eco-
nómico-filosóficos y en su libro que publicará ERA,
ya citados. En Austria, Ernst Fischer: The Necessity
of Art, ed. cit. En Francia, Louis Aragon, uno de los
contados escritores y teóricos del arte, que siempre
se opusieron a la estética de corte zhdanovista; re-
cientemente, Roger Garaudy adversa el zhdanovismo,
aunque su brusco cambio lo ha llevado hasta perder de
vista toda distinción entre el realismo y las otras
tendencias artísticas. Ahora resulta que todo arte,
aun el más formal es realista. Véase por ej., su li-
bro: Hacia un realismo sin fronteras. ed. Lautaro,
Buenos Aires 1964. En Italia, Galvano della Volpe:
La crítica del gusto; conocemos la parte publicada en
"Unión", n.1, año III, La Habana, 1964. No pueden des-
conocerse los aportes del estético Georg Lukacs,
quien no obstante su identificación con la posición
dominante de la estética marxista, que entiende el ar-
te como reflejo fiel de la realidad objetiva, ha con-
tribuido a romper en diversos sentidos y aspectos su
dogmatismo. Consultamos sus libros: Prolegómenos a
una estética marxista. ed. Grijalbo, México 1965 y
Significación actual del realismo crítico. ed. ERA,
México 1963. En la Unión Soviética, como decíamos en
alguna parte, también se viene produciendo un movi-
miento en ese sentido; lamentablemente no se han tra-
ducido al español los trabajos que lo forman; en los
libros que siguen la "teoría de Zhdanov" se les cita
para impugnarlos. En México, debe tenerse muy presen-
te a Luis Cardoza y Aragón. Además de sus libros teó-
ricos mencionados en las notas al primer capítulo es
utilísimo su México: pintura de hoy, especialmente el
prólogo, publicado por el Fondo de Cultura Económica,
México, Buenos Aires, 1964. Joaquín Sánchez Macgrégor
se ha preocupado del problema en: Arte y política en
el marxismo. "Cuadernos Americanos", México, Sept.-oct.
1957. págs. 29 a 53 y En torno a la estética marxis-
ta, "Unión, n.7, año II, La Habana 1963.
- 2 Emmanuel Kant: Crítica del juicio. Librería "El Ate-
neo" Editorial. Buenos Aires, 1951 (trad. de Manuel
García Morente). Los números entre paréntesis corres-
ponden a los párrafos de donde se toman nuestras re-

ferencias. Preferimos anotarlos dentro del texto para mayor comodidad de su lectura.

- 3 Bernard Bosanquet: Historia de la estética. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1961, pág. 336.
- 4 J.C.F. Schiller: Cartas sobre la educación estética del hombre. Carta IV. ed. Aguilar, Madrid 1963, págs. 35-36.
- 5 Idea. Carta XXV, págs. 145-147.
- 6 G.W.F. Hegel: Esthétique. Aubier. Editions Montaigne. Paris 1944. T.I., pág. 87. Las referencias a la Estética de Hegel se identifican con los números entre paréntesis, que corresponden a las páginas de donde se transcriben. Por la misma razón expuesta en la nota 2 se incluyen en el texto.
- 7 Roger Fry: Pure and Impure Art. The Artist and Psychoanalysis. From The Hogart Essays, 1924. En A Modern book of Esthetic. And Anthology edited by Melvin Rader. Holt Rinehart and Winston. New York 1962. págs. 304 a 309.
- 8 Andrew Cecil Bradley: Poetry for Poetry's Sake. From Oxford Lectures on Poetry, 1909. En A Modern book of Esthetic, págs. 309 a 323.
- 9 Benedetto Croce: Estética. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1962. Se anota dentro del texto, entre paréntesis, el número de página a que corresponde la transcripción.
- 10 R.G. Collingwood. Los principios del arte. Fondo de Cultura Económica. México, Buenos Aires, 1960. También se anota dentro del texto, entre paréntesis, el número de página a que corresponde la transcripción.
- 11 Susanne K. Langer: Feelings and Form. Routledge and Kegan Paul. London 1959. Ver especialmente pág. 40.
- 12 El libro de M.M. Rosental y G.M. Straks: Categorías del materialismo dialéctico, ya citado, dedica un capítulo a la explicación general de las categorías de contenido y forma que nos ha resultado sumamente útil por la sistematización de su planteamiento para esta parte del trabajo. Lo mismo, el de Ivan D. Andreiev: Leyes y categorías fundamentales de la dialéctica ma-

- terialista. ed. Platina, Buenos Aires 1964, págs. 211 a 217. También tuvimos presente el de Konstantinov: Fundamentos de la filosofía marxista. ed. Grijalbo, México 1962, págs. 265 a 270. En nuestro texto se pone de manifiesto nuestra discrepancia con ellos en lo que respecta al arte.
- 13 Nos basamos en el libro del maestro Eli de Cortari: Dialéctica de la Física. Problemas Científicos y Filosóficos n.23. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1964. Ver principalmente págs. 137 a 149. También consultamos a S. Meliujin: Dialéctica del desarrollo en la naturaleza inorgánica. ed. Grijalbo, México 1963.
- 14 Federico Engels: Dialéctica de la naturaleza. ed. Grijalbo, México 1961, pág. 263.
- 15 V.I. Lenin: Cuadernos filosóficos. Tesis sobre la dialéctica 9 y 15. Ediciones Estudio, Buenos Aires 1963, pág. 214.
- 16 Ensayos de estética marxista-leninista. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo 1961. En adelante nos referiremos a esta obra por el nombre de Ensayos.
- 17 A. Iegorov; Arte y sociedad. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo 1961.
- 18 Georg Lukacs: Prolegómenos a una estética marxista. Editorial Grijalbo, México 1965. En adelante nos referiremos a este libro llamándolo simplemente Prolegómenos.
- 19 Georg Lukacs: Significación actual del realismo crítico. Ediciones ERA, México 1963.
- 20 Ensayos, pág. 435.
- 21 Véase por ejemplo, Roger Garaudy: E. Fischer y el debate sobre la estética marxista. "Unión", n.1 año IV. La Habana 1965.
- 22 Entrevista de Georg Lukacs con A.J. Liehm en "Unión", n.4, año III, La Habana 1964 y "El Gallo Ilustrado" n.147. Suplemento dominical de "El Día", México 18 de abril de 1965.

- 23 Arte y sociedad, págs. 95, 141, 179, 185, 195, 226. Ensayos, Véase por ej. los capítulos "La imagen artística como forma refleja de la realidad", págs. 111 a 144 y "Esencia y crítica del revisionismo en la estética", págs. 417 a 438. Prolegómenos, págs. 166, 167, 180, 182, 193, 196, 201, 202, 206, 212, 222, 224, 225, 226, 227. Significación actual del realismo crítico, por ej. págs. 64, 69 y 81.
- 24 Ensayos, pág. 42
- 25 V.I. Lenin: Leon Tolstoi, espejo de la Revolución Rusa. En Lenin Stalin: Sobre la literatura y el arte, ed. Colonino. La Plata 1946, pág. 56.
- 26 Arte y sociedad, págs. 199-200; 205.
- 27 Idem., loc. cit.; véase además, por ej. Ensayos, págs. 131 a 144. Prolegómenos, págs. 203 a 213; 222, 227
- 28 Prolegómenos, pág. 227.
- 29 Arte y sociedad, pág. 203.
- 30 Idem, pág. 214.
- 31 Ensayos, pág. 146-147.
- 32 Prolegómenos, pág. 222.
- 33 Significación actual del realismo crítico, pág. 81
- 34 Ensayos, pág. 147.
- 35 Idem, loc. cit.
- 36 Idem, loc. cit.
- 37 Arte y sociedad, pág. 214.
- 38 Prolegómenos, pág. 199.
- 39 Significación actual del realismo crítico, pág. 21.
- 40 Arte y sociedad, pág. 220.
- 41 Ensayos, pág. 148.
- 42 Arte y sociedad, pág. 242
- 43 Idem, pág. 195.
- 44 Ensayos, pág. 199.

IV

CONCEPCION MARXISTA DEL ARTE COMO CREACION

Una necesidad de principio que la estética marxista tiene que reconocer es la de plantearse problemas y derivar conclusiones a partir del conocimiento y comprensión de la realidad artística, históricamente elaborada, en su totalidad y conjunto. Cualquier explicación que nos proponga mos de las actividades humanas o de la realidad natural, conseguirá racionalidad y objetividad cuando, además de haberla extraído de su comportamiento, podamos confrontar la con él para asegurarnos del grado de certidumbre alcanzado. Si los resultados obtenidos se manifiestan divergentes con la estructura interna o con las relaciones implícitas del objeto o proceso que analizamos tendremos que modificar nuestra explicación, comprobándola tantas veces como sea necesario hasta conseguir su adecuación más aproximada. Y hablamos de adecuación aproximada del conocimiento y no de su cabal identificación con los aspectos de la realidad que sometemos a investigación, no solo porque nuestro conocimiento siempre estará descubriendo nuevas relaciones y contornos de su existencia y lo será

de momento de su incesante transformación, que cuando los captamos en su plenitud ya estarán modificándose o, inclusiva, habrán quedado atrás en su proceso de desarrollo, sino porque aún en el caso de que el pensamiento se adelante a imaginar sus fases posteriores, por más que las infiera lógicamente de sus antecedentes, de todas maneras dependerá de su realización el juicio definitivo que obtengamos y entre tanto, seguramente se habrán producido en otros sectores de la realidad, si no en el mismo que tenemos bajo control, variantes que de alguna manera guardarán relación con el aspecto que estudiamos.

Con esto no quiere decirse, entonces, que no podamos conocer racional y objetivamente la realidad natural y social en todas las manifestaciones de la actividad del hombre, sino, más bien, que dicha racionalidad y objetividad se logran cuando nuestras concepciones son efectivamente reflejo de la realidad natural y social, como también de todas las actividades de la creación humana, probadas en la práctica. ¹

Cuando este procedimiento adquiere el rigor necesario, que le permite sistematizar metódicamente sus planteamientos y conclusiones, se integra la ciencia. La legitimidad y validez de la ciencia se fundamentan en la posibilidad de confrontar en la práctica, en el dominio que investigue de la realidad natural y de la realidad sócial

constituída por las distintas formas de la actividad humana, los conocimientos que adquiere. Y solamente acudiendo a esa comprobación se hace posible determinar el nivel a que se refiera y las dimensiones en que se cumplen nuestras aseveraciones.

El carácter de ciencia que viene reclamando la estética marxista, por lo mismo, solo se verá cumplido en la medida en que se proponga y consiga analizar minuciosa y exhaustivamente el desarrollo de la producción artística en todas y cada una de las localidades que históricamente ha venido expresando, valiéndose de conceptos y categorías desentrañados de la propia realidad artística. Hasta ahora, la estética marxista ha fracasado en los propósitos científicos y filosóficos que se había impuesto, por circunstancias que se hace indispensable superar.

Haciendo una translación mecánica de la actividad refleja del conocimiento ha dado en simplificar el arte al identificarlo esquemáticamente con algunos de los aspectos del proceso cognoscitivo, reduciéndolo a la posibilidad de reflejar la realidad, representándola adecuadamente o deformándola de conformidad con el sentido del desarrollo social de la conciencia. Esto la ha constreñido a enjuiciar el arte con un criterio sociologista, o decididamente político, como antes hemos señalado. Así se explica su obstinación en mantener los principios del

realismo, más aún, del "realismo socialista" como cartabón general para todo el arte. Al considerar al realismo como el gran arte o el único arte "verdadero" por representar un "reflejo verídico de la realidad", desdeña al arte no realista, rechazándolo como decadente, como "arte reaccionario", o bién, como la negación del arte. ² De esa cuenta la estética marxista se ha autolimitado a ser, a su modo, una estética del realismo. ³

Procediendo así, excluye, deja fuera de lugar, el tratamiento de innumerables elementos y problemas concretos que han ido integrando el material de investigación de la estética -y que cada vez lo harán más rico-, resultado del desenvolvimiento propio, interno, que alcanza el arte como realidad objetiva creada por el hombre. Y cuando se ocupa de algunos de ellos, así sucede con el contenido y la forma, en consecuencia de su repudio sistemático a las expresiones no realistas, enconchándose frente a ellas al desecharlas de antemano, adjudicándoles identidad "reaccionaria" o "decadente", prejuizgándolas pasa por alto toda indagación de sus cualidades inherentes, no obstante la evidencia con que manifiesten su riqueza a la cultura artística, circunscribiendo de esa manera su enfoque a las peculiaridades que más se cumplen en el realismo. Con lo cual, aunque se trate de leyes cuya vigencia resulta universal, pero que su funcionamiento ad-

quiere distintas modalidades según la tendencia de arte que aparezcan rigiendo, por pretender uniformar su comportamiento suprimiendo teóricamente las características que realmente las diferencian de su modo de operar en el realismo, acaba por debilitar el reconocimiento de su va lidez universal.

En otros casos, por la misma razón de encasillar su análisis en la experiencia realista, generaliza categorías que sólo se dan en el realismo, como ocurre con lo típico. Naturalmente, al no verlas cumplidas en otras co rrientes artísticas, por la sencilla razón de que no corresponden a su contenido y forma expresivas, la estética marxista ha encontrado cómodo descalificar todo arte que no se compagina con lo que resultan ser sus normas. ¡Cómo si el artista consiguiera la excelencia de su obra acogiéndose a normas impuestas! La ciencia -y la estéti ca marxista-leninista busca ser una ciencia- no le esti pula normas a la realidad que investiga, sino la expli ca para proporcionarnos un conocimiento cada vez mejor de ella; de ese conocimiento dependerá el grado y modo con que la dominemos.

En la estética marxista ha principiado a librarse una batalla radical contra las corrientes deformadoras que le impedían convertirse en la ciencia capaz de expli car con objetividad suficiente la problemática del arte.

Los mejores esfuerzos se vienen encaminando a demostrar la necesidad de entender que la estética tiene un campo concreto de investigación: la realidad artística. Parecería con esto como si se estuviera descubriendo el Mediterráneo, de no ser porque los seguidores de Zhdanov, que no consiguen recuperarse de las taras stalinistas, persisten en difuminar caprichosamente esa realidad en otras superestructuras que inciden en ella, pero que no por eso definen la obra artística misma, o en identificarla con la actividad cognoscitiva, considerándola su representación decorada.

El examen y estudio del arte en su totalidad y conjunto histórico demuestra que se trata de una realidad universal por cuanto la integra el complejo de obras artísticas creadas por el hombre, distintas entre sí pero comunes en una serie de notas o características que las hacen diferentes de la realidad natural y del resto de la producción humana; y particular porque formando parte de toda la actividad y producción, de las relaciones de los hombres en sociedad y de éstos con la naturaleza, sus mismas características determinan su fisonomía peculiar y socialmente condicionada adquiere un desenvolvimiento intrínseco.

Por lo tanto, para estudiar el arte a la luz del marxismo-leninismo no pueden pasarse por alto, como desafortunadamente ha ocurrido, las exigencias que impone el

método dialéctico. En sus tres primeras tesis sobre la dialéctica, decía Lenin:

objetividad de la consideración (no ejemplos, no divergencias, sino la Cosa-en-sí).

todo el conjunto de las múltiples relaciones de esa cosa con las otras.

el desarrollo de esa cosa (respectivamente, del fenómeno), su propio movimiento, su propia vida. 4

La estética marxista venía concentrando su atención en las relaciones del arte con la estructura económica, que condiciona dialécticamente el desarrollo de todas las superestructuras, y con éstas. En ese sentido, posiblemente, se cumplía con el postulado de la segunda tesis de Lenin. Pero al desatender las otras dos perdió de vista por completo la realidad específica que le correspondía analizar, deformando su interpretación. El estudio de las relaciones de "esa cosa", el arte, "con las otras", la realidad objetiva, la estructura y demás superestructuras, la actividad cognoscitiva y el resto de actividades humanas, solamente puede entrañar validez científica si se emprende conjuntamente con el examen de la objetividad de la "Cosa-en-sí", que es el arte, esa realidad creada por el hombre, si se tiene en cuenta "el desarrollo de esa cosa... su propio movimiento, su propia vida".

La estética marxista, al dejar de lado la investigación del fenómeno propiamente estético, limitándose a enjuiciar las relaciones que intervienen en él, paró desvirtuando en su teoría la naturaleza del arte, diluyéndola en la de algunas de sus relaciones y actividades del hombre en que detuvo sus preocupaciones. De esa cuenta, fijando su atención decididamente en las relaciones sociales condicionantes terminó por ser nada más que una sociología del arte; y el descuido, cada vez mayor, que fue demostrando hacia las corrientes no realistas, descartándolas inclusive, como producción artística, la llevaron a una serie de especulaciones sociologistas.

El marxismo, al proponerse el estudio completo de la realidad objetiva y de las actividades del hombre en la totalidad de sus complejas relaciones, no puede abandonar la investigación de las conexiones que intervienen en el desarrollo de la producción artística. Así es como tiene que tenerlas presente e indagarlas para conocer su comportamiento condicionante. Ya nadie, salvo quien se considere viviendo extrañamente al margen de la humanidad, puede negar las vinculaciones condicionantes en uno u otro sentido de las relaciones sociales con el arte y con todas las actividades desarrolladas por el hombre. El marxismo penetrándolas científicamente ha conseguido establecer cómo se realiza dialécticamente el condiciona

miento de la estructura económica en relación con las superestructuras.

en la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia. 5

La estética marxista, entonces, en ningún caso podría desentenderse del planteamiento de las relaciones determinantes de la realidad artísticas, pero tampoco puede quedarse sólo en ellas porque acabará por ignorar el desarrollo intrínseco que adquiere como tal realidad, como forma específica de producción. Como dice Marx en el mismo lugar: 6

Al cambiar la base económica, se revoluciona, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella. Cuando se estudian esas revoluciones, hay que distinguir siempre entre los cambios materiales ocurridos en las condiciones económicas de producción y que pueden apreciarse con la exactitud propia de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en una palabra, las formas ideológicas en que los hombres adquieren conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo.

Esta aseveración de Marx obliga a la estética a ver más allá de las relaciones condicionantes del arte e interiorizarse del desarrollo particular de la superestructura que le corresponde investigar. A la estética no simplemente le interesa saber qué se expresa, sino cómo se expresa, en lo que va de por medio la calidad artística. Por lo mismo, la estética marxista, acudiendo directamente al estudio de la realidad artística tiene que percatarse de que no se identifica con el mero proceso del conocimiento de la realidad objetiva, representando llanamente sus resultados, sino que se trata de una forma de producción que tiene como base, casi siempre mediata, aunque en algunos casos también inmediata, esa realidad conocida, cuyos elementos son aprovechados por el artista para crearla por completo, al extremo de poder ser una expresión que no represente para nada la realidad objetiva dada. Con esto, la propia realidad artística da pruebas de no ser ningún reflejo verídico de la realidad, así fuera un reflejo distinto, por la particularidad de su expresión, del de la ciencia y de la filosofía, como quiere Lukacs.

Marx, que fue, como anotábamos, quien descubrió el proceso de condicionamiento de las superestructuras por la estructura económica, exponiendo en términos científicos la dialéctica de su desarrollo, tenía clara concienu

cia, desde los Manuscritos del 44, de cómo el hombre se apropia socialmente la realidad objetiva y la humaniza conforme el mismo se humaniza con su pensamiento y sus sentidos.

mientras que, de una parte, para el hombre en sociedad la realidad objetiva se convierte en realidad de las fuerzas esenciales humanas, en realidad humana y, por tanto, en realidad de sus propias fuerzas esenciales, todos los objetos pasan a ser, para él, la objetividad de sí mismo, como los objetos que confirman y realizan su individualidad, como sus objetos; es decir, que él mismo se hace objeto. Cómo se convierten estos objetos en suyos dependerá de la naturaleza del objeto y de la naturaleza de la fuerza esencial a tono con ella, pues es precisamente la determinabilidad de esta relación la que constituye el modo especial y real de la afirmación. El ojo adquiere un objeto distinto del objeto del oído, y el objeto del primero es otro que el del segundo. Lo peculiar de cada fuerza esencial reside precisamente en su peculiar esencia y también, por tanto, en el modo peculiar de su objetivación, de su ser vivo, objetivo-real. Por tanto, el hombre no es afirmado en el mundo objetivo solamente en el pensamiento, sino con todos los sentidos. 7

La captación de la belleza y la creación de ella son el resultado del proceso de humanización a que el hombre somete la realidad objetiva, en tanto él mismo se humaniza en sociedad. No es que exista una belleza en sí, objetiva, independientemente de la relación del objeto con el sujeto, como erróneamente se ha pretendido en la estética marxista. Nuestros valores estéticos se han ido conformando con la actividad práctica, social, de la humana

nidad a través de su historia. La sensibilidad del hombre es un producto de su convivencia con otros hombres en sociedad. De tal manera que cuando reconocemos como bella una obra o cuando le atribuimos sentido artístico a un objeto natural, interviene en ello nuestra subjetividad socialmente condicionada. El arte es una verdadera creación de la subjetividad humana que se proyecta en sus obras, objetivándose, plasmando el mundo interno, el mundo espiritual que el pensamiento y los sentidos "humanizados" en la convivencia social hacen posible en la asimilación y transformación de la realidad objetiva.

De otra parte, desde el punto de vista subjetivo, así como la música despierta el sentido musical del hombre y la más bella de las músicas carece de sentido y de objeto para el oído no musical, pues mi objeto no puede ser otra cosa que la confirmación de una de mis fuerzas esenciales, es decir, sólo puede ser para mí como sea para sí mi fuerza esencial en cuanto capacidad subjetiva, ya que el sentido de un objeto para mí (que sólo tiene sentido para un sentido a tono con él) llega precisamente hasta donde llega mí sentido, y por eso los sentidos del hombre social son otros que los del hombre no social, así también es la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana la que determina la riqueza de los sentidos subjetivos del hombre, el oído musical, el ojo capaz de captar la belleza de la forma, en una palabra: es así como se desarrollan y, en parte, como nacen los sentidos capaces de goces humanos, los sentidos que actúan como fuerzas esenciales humanas. Pues es la existencia de su objeto, la naturaleza humanizada, lo que da vida no sólo a los cinco sentidos, sino también a los llamados sentidos

espirituales, a los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etc.), en una palabra, al sentido humano, a la humanidad de los sentidos. La formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior. El sentido aprisionado por la tosca necesidad práctica sólo tiene también un sentido limitado. Para el hombre hambriento no existe la forma humana de la comida, sino solamente su existencia abstracta de alimento; exactamente del mismo modo podría presentarse bajo la más tosca de las formas, sin que sea posible decir en qué se distingue esta actividad nutritiva de la actividad nutritiva animal. El hombre angustiado y en la penuria no tiene el menor sentido para el más bello de los espectáculos; el tratante en minerales sólo ve el valor mercantilista, pero no la belleza ni la naturaleza peculiar de los minerales en que trafica; no tiene el menor sentido mineralógico. Por tanto, es necesaria la objetivación de la esencia humana, tanto en el aspecto teórico como en el práctico; lo mismo para convertir en humano el sentido del hombre como para crear el sentido humano adecuado a toda la riqueza de la esencia humana y natural. 9

El marxismo-leninismo no puede seguir insistiendo en concebir el arte como reflejo veraz de la realidad objetiva si se atiene al análisis de la realidad artística, que demuestra en su conjunto palmariamente que no lo es, y toma en consideración las investigaciones de sus fundadores, que con apego a las manifestaciones artísticas mismas, sin abordarlas con prejuicios que les impidieran desentrañar su naturaleza, reconocieron la capacidad de creación que nace de la subjetividad del hombre, que no se limita a la representación del reflejo del conocimiento, sino que consigue elaborar una reali-

dad distinta con objetivación de su interpretación y transformación del mundo que existe independientemente de su voluntad pero en el que participa el hombre activamente.

El marxismo-leninismo siempre ha tenido claro que la conciencia no reduce su función a reflejar la realidad objetiva, sino que engendra una propiedad más activa, de creación. No se justifica entonces que quienes se obstinan en mantener la teoría del reflejo en el arte pretendan hacer aparecer a Lenin ¹⁰ fundándola, cuando él estudiando a Hegel en los problemas de la lógica, del conocimiento, e interpretando correctamente el complejo papel que desempeña la subjetividad humana en la práctica social, en las diversas y complejas formas de la producción espiritual, anotaba:

La conciencia del hombre no sólo refleja el mundo objetivo, sino que lo crea. 11

Desde el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética se abrió la lucha para desterrar el dogmatismo y el sectarismo tan perjudiciales para la interpretación y aplicación del marxismo-leninismo, incompatibles, por lo demás, con su espíritu, lo que hace explicable sus resultados deformadores. En el terreno de la estética marxista, como consecuencia, se vino a plantear el debate, impulsado por quienes atentos al floro-

cinamiento contemporáneo de direcciones artísticas diversas del realismo socialista y en contraste con él no solo en cuanto a sus métodos y formas de creación, sino por el mejor logro imaginativo y estético, cuando aquel se adocenaba en su servilismo descriptivo de la realidad objetiva, principiaron a manifestar su inconformidad con la concepción imperante que se empeñaba en proclamarlo el único arte verdadero porque reflejaba fielmente la realidad; a convencerse de que en épocas anteriores no todo había sido realismo y que si siempre lo ha habido, sus mejores expresiones se caracterizaron no por reflejar escuetamente la realidad, sino más bien por recrearla; y a reconocer en los clásicos del marxismo-leninismo los fundamentos de la correcta interpretación de la naturaleza del arte.

Este movimiento dio por resultado la afirmación de la concepción marxista-leninista que considera al arte como verdadero proceso de creación humana en el que la subjetividad socialmente forjada objetiva su mundo interpretando y transformando la realidad objetiva. Esta concepción halla su raíz en el estudio directo de la realidad artística que evidencia ricamente su naturaleza, sin la mediación de dogmas ni prejuicios sectarios que la desvirtuen, y, en tal virtud, se encamina al desplazamiento definitivo de las posiciones dogmáticas y sectarias.

El reconocimiento de la naturaleza fundamentalmente creadora del arte significa de hecho para la estética marxista-leninista la posibilidad de un profundo y más complejo desarrollo. Sus investigaciones al encaminarse directamente a la producción artística y concebirla como creación, que no como intento de reproducir la realidad, buscarán desentrañar, ya no tan sólo las corrientes sociales e ideológicas que en ella se expresan, y que erróneamente le servían de pauta para establecer la calidad de la obra, sino, primordialmente, la concreción estética lograda.

No quiere decirse con esto, obviamente, que la estética marxista-leninista vaya a desentenderse de las relaciones sociales e ideológicas que condicionan el sentido de la producción artística. Ya antes hacíamos ver que consecuente con la dialéctica materialista que la fundamentalmente metodológicamente tiene que analizar la realidad artística en todo el complejo de sus relaciones, sobre todo de aquellas que la determinan. De lo que se trata, en todo caso, es de entender el arte en su dominio particular, en su movimiento intrínseco, para extraer de ahí las categorías propiamente estéticas que hagan posible el estudio concreto de esa forma de producción social. Sólo así conseguirá evitar la estética marxista-leninista seguir cayendo en el equivoco de trasladar mecánicamente

al terreno del arte conceptos cuyo significado resulta incompatible con sus características.

Al concebir el arte como creación de la conciencia la estética marxista-leninista puede escudriñar la obra o conjunto de que se trate atendiendo a su lógica interna, al logro o no de su calidad artística, análisis que, de ninguna manera podría hacer la sociología, sencillamente porque no es ese su cometido, porque el contenido de su estudio es otro. Lo mismo fracasaría cualquiera otra disciplina que intentara valorar la obra confundiendo las relaciones que en ella intervienen con su concreción estética, como sucede frecuentemente con la psicología.

De igual manera que los elementos psicológicos decisivos en la creación artística no son idénticos con los momentos artísticamente decisivos en la obra, así tampoco coinciden necesariamente los rasgos sociológicamente determinantes de una obra de arte o de una dirección artística con los caracteres estéticamente fundamentales de la una o de la otra. 12

Como puede comprenderse por este planteamiento, la significación del contenido y la forma adquiere una comprensión que entraña características distintivas, entendiendo el arte como creación que tiene en su base la realidad objetiva conocida pero que no simplemente la refleja, decorándola, sino que la aprovecha en sus elementos esenciales, interpretándola y transformándola; re-

creándola. Esto es, creando una nueva realidad, una realidad estética.

Esto lleva, desde luego, a ver en el contenido y la forma algo más que la representación de lo real objetivo; al reconocimiento de que su unidad encarna transformación cualitativa, dialéctica, de la realidad objetiva en la nueva y distinta realidad que es la obra de arte, en la que se objetiva la subjetividad creadora del hombre, del artista.

La obra de arte implica siempre una toma de posición, una actitud, de su creador frente a realidad objetiva, natural y social, respecto a las condiciones históricas y sus infinitas, complejas y más variadas consecuencias que con ellas se plantean. Si no fuera así no tendría ninguna razón para expresarse en su obra. Ya decíamos que hasta manifestarse en contra o al margen de las condiciones sociales históricas existentes o de sus múltiples consecuencias significa una concepción determinada hacia ellas. Pero la obra de arte no se consigue con la simple manifestación de esa actitud; se hace necesario que esta actitud adquiriera una forma expresiva de carácter estético, que se organice estéticamente mediante formas que le confieran un sentido artístico.

La estética marxista-leninista no puede admitir ninguna tesis que pretenda ver en el arte la mera expresión

de formas. O mejor entendido aún, la aceptación de que la forma en sí misma tiene su expresión. En la explicación general que dimos de las categorías de contenido y forma, de acuerdo con el materialismo dialéctico, pudimos establecer la contraposición entre la concepción idealista y la que sostiene el marxismo. Y aunque las referencias al idealismo se concretaron al campo de la estética, mientras que las del materialismo dialéctico abarcaron el conjunto de aspectos o niveles de la realidad, de todas maneras, para los propósitos de nuestro trabajo, quedó apuntado con claridad que desde posiciones idealistas se considera las más de las veces que la forma adquiere existencia independientemente del contenido. También puede el idealismo, y ese es el caso del idealismo objetivo de Hegel, reconocer que las formas responden siempre a un contenido, pero éste, en última instancia, es un concepto pre-existente, sin que nadie sepa donde, que se conforma adecuadamente o no en la obra de arte.

El caso es que la estética marxista-leninista, apoyándose en el materialismo dialéctico, comprende que la forma es la organización interna del contenido y que de su unidad en estricta correspondencia depende la calidad estética de la obra. La forma expresa un contenido y, por consiguiente, la tendencia es que éste la determina. Pero la forma interviene activamente en el arte. Tanto es así

que, según sea la forma podrá concretarse la calidad artística de la obra. Porque de la forma con la que se estructure el contenido dependerá que éste se exprese con sentido artístico o con características de otra clase de producción cultural: podrá ser un reportaje, una explicación simplemente informativa, etc.

El contenido de la obra de arte no es la pura representación del contenido social de una época determinada. Cuando se ha concebido el arte como reflejo verídico de la realidad la pauta para juzgar su calidad resultaba ser la fidelidad de la representación del contenido social. En ese sentido se llegó a entender que sólo el arte realista es arte auténtico porque refleja con veracidad el contenido social de la época. Y, en contraste, el arte no realista es arte decadente al invertir o deformar el reflejo del contenido social. Sin embargo, esta manera de enfocar las cosas mecánicamente decididamente no puede aceptarse. El contenido es una actitud, una concepción ideológica general, una toma de posición, que en la obra de arte se concreta en cuanto al tratamiento del tema seleccionado. El condicionamiento social del hombre, del artista, el puesto que ocupa en el mundo en relación con las fuerzas productivas y los modos de producción, su posición respecto a ellas, consciente, o inconsciente tantas veces, intervienen poderosamente en la elección

o invención del tema a trabajar y en cómo tratarlo. El desarrollo social, las modificaciones y transformaciones de las relaciones de producción y de las fuerzas productivas dan lugar a la modificación del contenido social, y con ello el surgimiento de nuevos y diferentes problemas que permiten nuevos y diferentes temas o asuntos para ser tratados artísticamente. Pero esto en modo alguno quiere decir, como tantas veces se pretende, que el papel del arte sea el de reproducir el contenido social. Quiere decir, eso sí, que el desarrollo del contenido social permite el desarrollo de contenidos artísticos que se integran sobre la base de la asimilación crítica de contenidos sociales, y que se expresan en formas que los organicen estéticamente.

Acertadamente dice Fischer:

una nueva serie de asuntos, nuevas formas de expresión, un nuevo estilo, se desarrollan como resultado de los cambios del contenido social.

Pero a continuación advierte

Un nuevo contenido social nunca se expresa directamente, sino sólo oblicuamente, y cualquier intento de una sociología del arte debe, a menos que sea trivial y frívola, tomar esto en cuenta. 13

Si el contenido de la obra artística fuera simplemente la representación objetiva del contenido social no cabría hablar de contenidos propiamente artísticos, sino del

resultado de procesos parciales cognoscitivos de lo social. Tendría que eliminarse, en ese caso, todo elemento creador del artista, todos los aspectos subjetivos de su mundo interno, personal, que buscan objetivarse en su obra. Por eso ha dicho Louis Aragon:

La obra de arte es el resultado de esta lucha de elementos contradictorios de un hombre, de una sociedad en un hombre, de las contradicciones mismas de este hombre. 14

Al hablar de actitud, de toma de posición, de concepción ideológica frente en el tratamiento del asunto seleccionado, debe entenderse en términos muy amplios; efectivamente, como una ideología general. Cuando la estética marxista se ha empeñado en constreñir lo ideológico al punto de vista político que pueda sustentar la obra se ha visto forzada a dejar fuera de la esfera del arte, arbitrariamente, todas aquellas realizaciones estéticas que no hacen una referencia directa al planteamiento político o social inmediato. El conjunto de ideas, sentimientos, emociones que el artista infunde a su obra y que de ella se pueden extraer le otorgan su contenido particular.

Con lo anterior no quiere decirse que en la superestructura artística pretendamos ver eliminada la expresión de la diversidad de posiciones sociales que se manifiestan en la conciencia de los artistas, el reflejo de

la lucha de clases. A lo largo de las páginas de este trabajo venimos insistiendo en la determinación dialéctica de la estructura económica sobre las superestructuras. De lo que se trata es de reconocer que el análisis artístico y su interpretación no puede reducirse a meros esquemas. No puede seguirse admitiendo que quien no hace arte realista es reaccionario y que todo realista es progresista o revolucionario. En arte se puede ser políticamente progresista o revolucionario, en lo personal, y estéticamente reaccionario; y viceversa. La mejor prueba de esto la encontramos en las corrientes artísticas que principian a gestarse en los países socialistas en las nuevas condiciones que vienen imponiéndose en esta forma específica de producción social. Cuando se concibe el arte como creación sobre la base de estudiar la realidad artística en su conjunto, desechando ideas preconcebidas y superando decididamente el dogmatismo, hallamos la posibilidad de comprender dialécticamente la significación del contenido artístico y la calidad de la obra en unidad correlativa con su forma.

Así se rompe la estrechez de conceptuar el contenido de la obra de arte simplemente desde dos ángulos: como progresista o revolucionario o como reaccionario, según el reflejo verídico o deformado de la realidad. Se abre la posibilidad de advertir la particularidad del conteni-

do organizado estéticamente, entendiendo que aun desde una misma ideología política se puede dar a un mismo tema distintos contenidos.

La concepción estética marxista-leninista del arte como creación reconoce en la forma artística su plena significación estética. Sin ver en ella nada más que la reproducción de formas naturales, de formas de la realidad objetiva que completan el contenido, reflejo verídico de esa misma realidad, la comprende en su aspecto creativo. La realidad objetiva da, proporciona, elementos que asimilados y humanizados en la experiencia social permiten al artista crear la organización, la estructura, adecuada y necesaria del contenido que le confiera su sentido artístico.

Ya habíamos dicho antes que de la forma que entrañe el contenido dependerá que su expresión sea estética o no. Que de la forma que adquiera el contenido alcanzará su caracterización artística o de cualquiera otra forma de producción cultural. Por eso ha dicho Fischer:

sería tonto concentrar toda nuestra atención sobre el contenido y relegar la forma a la condición de un elemento secundario. El arte genera la forma y sólo la forma convierte un producto en una obra de arte. 15

La unidad de forma y contenido pasa de ser simplemente una declaración retórica para convertirse en una verdadera exigencia estética. La obra de arte solamente

alcanza esa caracterización cuando el contenido y la forma se funden en una unidad que entraña su mutua penetración dialéctica. Es el caso en el que el contenido se expresa artísticamente en la forma interna que le corresponde. Cuando estamos en presencia de una obra de arte en la que socialmente se reconoce su calidad no podemos establecer preferencias aisladamente por su forma o por su contenido. Ambos aspectos que la integran se presentan en una correspondencia necesaria.

Páginas atrás hicimos la observación de que el contenido y la forma no admiten en lo estético una separación metafísica, sino están dados en una unidad dialéctica. Su disyunción es producto de una abstracción lógica, racional, resultado del análisis crítico de la obra.

Por otra parte, debe tenerse presente que la estética no puede hacer consideraciones sobre formas y contenidos posibles, sino sobre ellos realizados en la práctica, plasmados en la obra de arte. La estética marxista leninista falsearía su enfoque científico si se atuviera al contenido ideológico del artista para suponer que ellos sólo puede dar lugar a un contenido artístico. El contenido artístico es el que está logrado en la obra, conformado estéticamente. El contenido artístico es tal, cuando su estructuración le permite convertirse en una expresión artística.

Así entendemos por qué la unidad de contenido y forma lo es de un contenido particular y su correspondiente forma particular. La forma organiza un contenido; no se trata de cualquier forma, es la estructura inherente de su contenido, de un contenido particular. La concepción del artista de lo que va a realizar no es absolutamente indefinida, se circunscribe a un problema o a un conjunto de problemas que busca plantear y sobre esa base establece su tema para tratarlo artísticamente. En su tratamiento logra concretar el contenido, y la forma que mejor le corresponde. La forma, por lo tanto, es una forma particular de un contenido particular. ¹⁶

El contenido, que es la actitud, la concepción ideológica general, con que se trata el tema seleccionado se expresa artísticamente en la obra mediante una forma particular, correspondiente. Por lo mismo, el contenido determina su forma expresiva. Pero esta determinación implica una recíproca penetración dialéctica entre ambos aspectos de la obra.

Sin embargo, como la forma logra en definitiva la concreción artística, al conformar el contenido, puede suceder que la atención del artista se concentre en la forma de otras obras, desgajándolas del contenido que la determinó, y eso lo lleva a aplicar para la suya formas que, naturalmente, no llegan a guardar la correspondencia.

necesaria con el contenido esbozado, dando por resultado la consiguiente frustración de la calidad artística de su obra. Pero también sucede frecuentemente que se caiga en el apasionamiento por las formas, despojadas de su contenido determinante, que conduzca a la mera repetición de ellas o a la introducción de variantes en el modelo, pero en uno y otro caso marginadas de todo contenido plasmadas en función de ellas mismas y carentes, por ello mismo, de toda significación; utilizadas como simple juego de formas, como deleite en las formas mismas. Es el caso del formalismo.

Notas (IV)

- 1 Lenin: Materialismo y empiriocriticismo. Los libros del maestro Eli de Gortari: Introducción a la lógica dialéctica y Lógica general, ediciones citadas.
- 2 A todo lo largo de Arte y Sociedad, lo mismo que en Ensayos. También lo sostiene Lukacs en toda su obra.
- 3 El maestro Sánchez Vázquez lo señala en su libro que publicará ERA.
- 4 Lenin: Cuadernos filosóficos, pag. 213
- 5 Prólogo de la Contribución a la crítica de la economía política. En Marx- Engels: Obras escogidas T.I, pag. 373.
- 6 Idem.
- 7 Carlos Marx: Manuscritos económico-filosóficos de 1844, en ed. cit., pag. 86.
- 8 Arte y Sociedad, pag. 111
- 9 Carlos Marx: Manuscritos..., pags. 86-87
- 10 Ensayos, pag. 421.
- 11 Lenin: Cuadernos filosóficos, pag. 204.
- 12 Arnold Hausser: Introducción a la historia del arte. Ediciones Guadarrama, Madrid 1961, pag. 31
- 13 Ernst Fischer: The Necessity of Art. Pag. 147
- 14 Louis Aragon: Pour un réalisme socialiste, citado por Luis Cardoza y Aragón: Orozco. UNAM, México, 1959, pag. 196.
- 15 Ernst Fischer: The Necessity of Art, pag. 1952
- 16 En esto ha insistido mucho Lukacs, en toda su obra, siguiendo a Hegel.

CONCLUSIONES

- 1) El arte no es reflejo verídico de la realidad como pretende de la corriente todavía dominante en la estética marxista basándose en la "teoría de Zhdanov".
- 2) La falsa concepción del arte como reflejo fiel de la realidad es una consecuencia de la mecánica translación de la teoría marxista-leninista del reflejo que fundamenta el proceso del conocimiento humano. Dicha concepción limita al arte a ser una simple reproducción del conocimiento.
- 3) El arte es una creación humana en la que se objetiva la subjetividad socialmente condicionada del artista.
- 4) La creación artística lejos de reproducir simplemente la realidad objetiva es el resultado de la asimilación crítica de ella, transformándola cualitativamente en una realidad estética.
- 5) El contenido de la obra de arte es la actitud, la toma de posición, la concepción ideológica general, que el artista adopta en el tratamiento del problema o conjunto de problemas que selecciona como tema y que se expresa artísticamente en ella.
- 6) La forma es la estructura u organización inherente al contenido y determinada por él, producto de la creación misma del artista.
- 7) La forma y el contenido de la obra de arte guardan una unidad necesaria en la que ambos aspectos se penetran

recíprocamente y dialécticamente.

- 8) La forma es en definitiva la que da carácter artístico a la obra, conformando estéticamente su contenido.
- 9) Sólo como resultado del análisis de la obra podemos separar lógica, racionalmente, el contenido de su forma. En la obra artística se funden en una unidad estética.

BIBLIOGRAFIA

Mencionamos únicamente los libros y estudios de ESTETICA que pudimos consultar durante la elaboración de este trabajo. Otros materiales, muchos de los cuales nos sirvieron para fundamentar nuestra posición, o bien, aquellos que fuimos citando concretamente, quedaron anotados en su oportunidad como notas al final de cada capítulo. Lo mismo hicimos con los de estética, propiamente, que aquí referimos, cuando desempeñaron igual función.

Bosanquet, B. Historia de la estética. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.

Cardoza y Aragón, L. México: pintura de hoy (Prólogo). Fondo de Cultura Económica. 1964.

Collingwood, R.G. Los principios del arte. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1960.

Croce, B. Estética. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1962.

Fischer, E. The Necessity of Art. Penguin Books, London, 1963.

Garaudy, R. Hacia un realismo sin fronteras. Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1964. (Prefacio, de Louis Aragón).

Hauser, A. Introducción a la historia del arte. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.

Hauser, A. Historia social de la literatura y el arte. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.

Hegel, G.W.F. Esthétique. Aubier. Editions Montaigne, Paris, 1944.

Igorov, A. Arte y sociedad. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.

Kant, E. Crítica del juicio. Librería "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires, 1961.

Langer, S.K. Feeling and Form. Routledge and Kegan Paul. London, 1959.

Lenin-Stalin. Sobre la literatura y el arte. Editorial Colonino. La Plata, 1946.

Lukacs, G. Significación actual del realismo crítico. Ediciones ERA, México, 1963.

Lukacs, G. Prolegómenos a una estética marxista. Editorial Grijalbo, México, 1965.

Lukacs, G. Entrevista concedida a A.J. Lieman. "Unión", Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, n.4, año III, La Habana, 1964. Y "El Gallo Ilustrado" n.147, México, D.F. 18 de abril de 1965.

Marx, C. Manuscritos económico-filosóficos de 1844 (Tercer Manuscrito). En Marx-Engels: Escritos económicos varios. Editorial Grijalbo, México, 1962.

Marx-Engels. Sur la littérature et l'art, Textes choisis. Editions Sociales, Paris, 1954.

Plejanov, J. Cartas sin dirección y El arte y la vida social. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú.

Sánchez Vázquez, A. Ideas estéticas en los "Manuscritos económico-filosóficos" de Marx. "Dianoia", Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1961.

Sánchez Vázquez, A. Estética y Marxismo. "Unión", n.1, año III, La Habana, 1964 y "Cuadernos Americanos", n.5, año XXIII, México 1964.

Sánchez Vázquez, A. Las ideas estéticas de Marx. De próxima publicación en Ediciones ERA (tuvimos el privilegio de leer el manuscrito que nos fue proporcionado por su autor, nuestro maestro)

Silbermann, A. Estructura social de la música. Ediciones Taurus, Madrid, 1961.

Varios autores. Ensayos de estética marxista-leninista. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1961.

Varios autores. Aesthetics Today. Readings selected, edited and introduced by Morris Philipson. Meridian Books. New York, 1961. Contiene entre otros estudios muy importantes uno de especial interés para el tema de nuestro trabajo. Es el de Mayer Schapiro: Style, en pags. 81 a 113.

Varios autores. A Modern book of Esthetic. An Anthology edited by Melvin Rader. Holt, Rinehart and Winston. New York 1962. Aquí aparecen los estudios de Roger Fry y Andrew Cecil Bradley que utilizamos en nuestro III capítulo.

Wölfflin, E. Conceptos fundamentales en la historia del arte. Espasa Calpe, Madrid, 1961.

Winckelmann, J.J. De la belleza en el arte clásico. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1959.

I N D I C E

CONTENIDO Y FORMA EN LA OBRA DE ARTE.

	pags.
I. PREOCUPACIONES Y PARTICIPACION DE UNA FALSA CONCEPCION SOBRE CONTENIDO Y FORMA EN EL ARTE.....	2 a 35
Notas (I).....	36 a 40
II. POLITICA ARTISTICA Y EL PROBLEMA DE CONTENIDO Y FORMA DEL ARTE EN LOS PAISES SOCIALISTAS.....	41 a 81
Notas (II).....	82 a 84
III. DIFERENTES POSICIONES SOBRE EL PROBLEMA DE CONTENIDO Y FORMA.....	85 a 148
Formalismo kantiano.....	88 a 92
Restitución del contenido.....	92 a 93
La posición de Hegel.....	93 a 101
Pureza e impureza del arte.....	101 a 105
Arte: unidad de contenido y forma.....	105 a 111
Formalismo de Croce y Collingwood.....	111 a 125
Consideraciones generales del marxismo sobre la unidad del contenido y forma....	125 a 135
Enfoque de la corriente dominante en la estética marxista.....	135 a 148
Notas (III).....	149 a 152
IV. CONCEPCION MARXISTA DEL ARTE COMO CREACION.....	153 a 179
Notas (IV).....	180
CONCLUSIONES.....	181 a 182
BIBLIOGRAFIA.....	183 a 185