

¿EXISTIERON LA LITERATURA Y EL ARTE SOCIALISTAS? EL DEBATE ENTRE VANGUARDIA Y REALISMO

*Did Socialist Literature and Art Exist?
The Debate Between Avant-Garde and Realism*

Violeta GARRIDO
Universidad de Granada
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8678-8390>

Enviado: 26 de junio de 2023
Aceptado: 12 de julio de 2023

RESUMEN

La Revolución de Octubre vivió debates y posicionamientos cruzados en paralelo a una explosión de vanguardias artísticas que se sumaron a la causa socialista, lo que no estuvo exento de problemas. Este artículo repasa la relación teórica y práctica de algunas de las vanguardias más políticamente comprometidas con la nación soviética y aborda también el otro gran estilo popularizado entonces por críticos y políticos de dicha órbita: el llamado realismo socialista. Así pues, a partir de un análisis comparado de las declaraciones y actuaciones de los principales representantes de sendas corrientes, el texto pretende contribuir al esclarecimiento de la cuestión fundamental: ¿existe un «método artístico socialista»? Y, en tal caso, ¿en qué consiste?; o, por el contrario, ¿se trata de un término difuso del que se apropiaron indistintamente ambas escuelas?

Palabras clave: Literatura socialista; Vanguardia; Realismo; URSS; Maiakovski; Lukács; Futurismo; Realismo crítico; Surrealismo.

ABSTRACT

The October Revolution lived debates and crossed positions in parallel to an explosion of artistic avant-gardes that joined the socialist cause, which

was not exempt of problems. This article reviews the theoretical and practical relationship of some of the most politically committed avant-gardes with the Soviet nation and also deals with the other great style popularized at that time by critics and politicians: the so-called socialist realism. Thus, based on a comparative analysis of the statements and actions of the main representatives of both currents, the text aims to contribute to the clarification of the fundamental question: is there such a thing as a «socialist artistic method»? And, if so, what does it consist of; or, on the contrary, is it a diffuse term indistinctly appropriated by both schools?

Keywords: Socialist literature; Avant-garde; Realism; USSR; Maiakovski; Lukács; Futurism; Critical realism; Surrealism.

1. INTRODUCCIÓN: LOS ORÍGENES DE UNA DISPUTA

Las revoluciones de Febrero y, sobre todo, de Octubre de 1917 habían dado pie por primera vez, al suprimir al menos inicialmente los controles, a la posibilidad de la organización corporativa autónoma de las artes rusas a través de la Unión de las Artes, institución fundada en mayo de 1917 (Fitzpatrick 1977, 140). Así lo percibían –con entusiasmo– una gran parte de los intelectuales rusos del momento, de los cuales «casi ninguno estaba en el campo de la abierta contrarrevolución» (Jakobson 1977: 74). De hecho, personalidades como Maiakovski, Brik, Punin, Tretiakov, Eisenstein o Rodchenko, entre muchos otros, participaban activamente en los eventos revolucionarios o militaban en las filas del bolchevismo. Para ellos, la sociedad nueva y los hombres y mujeres nuevos que prometía el socialismo ofrecían la oportunidad de seguir desarrollando positivamente los ideales vanguardistas que producían y de los que se nutrían artísticamente, tanto en el ámbito pictórico como en el arquitectónico o en el literario, o incluso en lo relativo al joven arte del cine. En el contexto ruso, a nivel específicamente literario ya se venía conceptualizando teóricamente la propuesta futurista –expresada como una ruptura total con la precedente literatura decimonónica– desde 1910-1912, la cual convivía con las innovadoras investigaciones de los formalistas que aspiraban al conocimiento científico y preciso de la literatura a través de la búsqueda de sus propiedades universales (encarnadas en la jakobsoniana «literariedad» o *literaturnost*). Esta enorme ebullición creativa que se disparó por la acción de las vanguardias (futurismo ruso, constructivismo, suprematismo, expresionismo, surrealismo, etc.) no entró en contradicción con las reivindicaciones de carácter político y económico que planteaba el marxismo revolucionario. Antes al contrario: el socialismo –«cuyas tesis hacen *suyas* los surrealistas»,

diría claramente André Breton (1973, 11) en 1937— era visto como un sistema que permitiría el progreso cualitativo del espíritu humano y que, en última instancia, facilitaría según algunos la ansiada autonomía del arte, entendiéndola en el sentido que prodigaba el cuadrado negro de Malevich: un simple cuadrado negro sobre un lienzo, allí donde debía estar la representación de *algo*, suponía la negación a colocar el arte donde la noción burguesa tendía a ponerlo, un regodeo constante desde el arte en la improductividad como valor profundamente anticapitalista. No había duda: «*Octubre*. ¿Aceptarlo o no aceptarlo? Para mí (y para otros futuristas de Moscú) tal problema no existe. Mi revolución. Fui al Smolny» (Maiakovski citado en Fitzpatrick 1977, 147).

Sin embargo, hacia finales de los años veinte en Moscú las relaciones de los vanguardistas con Lunacharski, el primer Comisario del Pueblo para la Educación y las Artes, se fueron enfriando paulatinamente tras varios episodios tensos a tenor de la organización de la *Proletkult*, el movimiento que habían fundado las vanguardias para la creación de la nueva estética de la clase obrera revolucionaria, y que fue definitivamente disuelto en 1932. No hay que pensar, por cierto, que Lunacharski representase a la corriente más dogmática de su partido. Encarnaba, más bien, una posición intermedia entre quienes abogaban por la intervención del Estado proletario en el arte y quienes querían salvaguardar la autonomía de la creación artística, porque entendía que la «cultura proletaria» propia de dicho Estado no existía aún. En sus escritos se pronuncia en varias ocasiones, además, sobre la buena disposición que mostraron los artistas de vanguardia: «(...) los artistas realistas (o mejor, los artistas que estaban más o menos cerca del realismo) salían al encuentro de la revolución con mucha menos buena disposición que los artistas de las tendencias nuevas» (Lunacharski 1969, 71). A partir de los años 30, sin embargo, se irían imponiendo en la URSS las premisas de Zhdánov en lo concerniente a la producción artística: amparándose en una conocida definición de Engels por la cual el realismo consiste en «la reproducción verosímil de personajes típicos en circunstancias típicas» (Fokkema e Ibsch 1988, 111), se sostenía que el arte debía adquirir una orientación plenamente socialista mostrando la realidad históricamente concreta del desarrollo revolucionario, algo que se reflejó fielmente en la obra de escritores como Gorki. El realismo socialista se presentaba así como la continuación dialéctica e históricamente necesaria del gran realismo del siglo anterior, ya en decadencia. A pesar de todo, la rigidez del nuevo método oficial no paralizó por completo los debates de naturaleza teórica sobre la función del realismo y el grado de autonomía de los artistas, en los cuales participaron intelectuales de la talla de Lukács o de Ernst Fischer expresando críticas de diversa índole. Tampoco

ellos renegaron jamás de su militancia socialista y se mantuvieron tan firmes en sus postulados como muchos de los vanguardistas militantes. Algunas de las cuestiones que se imponen al llegar a este punto son las siguientes: ¿cómo es posible que tanto las vanguardias como los métodos realistas se arrogaran y reclamaran para sí la condición de socialistas cuando sus procedimientos eran, si no opuestos, desde luego sí tremendamente divergentes? ¿Existe acaso (y cuál sería) un «método socialista» potencialmente adscribible a cualquier creación artística o, por el contrario, el calificativo de «socialista» se convirtió en una suerte de «significante vacío» susceptible de llenarse de contenido desde cualquier ámbito cultural? Ni siquiera los propios artistas militantes estaban seguros. Este texto se propone responder a tales preguntas y, por consiguiente, se plantea estudiar los argumentos más relevantes esgrimidos por algunos de los representantes de ambas corrientes y de sus estudiosos con objeto de dilucidar sus diferencias y definir sus semejanzas.

2. EL VANGUARDISMO Y SUS PROPUESTAS TEÓRICAS

Antes de continuar con el recorrido histórico que se apuntaba al inicio, conviene emplazar estos eventos en alguna matriz teórica que les reporte sentido. En su clásica *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger (1997, 62-87) afirmaba que los movimientos de vanguardia inauguraron la autocrítica, en el terreno del arte, de la sociedad burguesa, del mismo modo en que la obra de Marx dio comienzo a una etapa de «autocrítica del presente» en lo relativo a la economía política. La aparición del proletariado es lo que permitió percibir el liberalismo como ideología (y su consecuente autocrítica), una vez que las concepciones religiosas del mundo que legitimaban el dominio feudal dieron paso a la dominación desnuda de las formas económicas. Esta situación es precisamente la que coadyuvó a que los sistemas político y económico se desligaran del ámbito artístico, pretendidamente regido desde entonces por el conocido principio de la *autonomía*: la lógica del intercambio entre iguales en el mercado separó las artes del contexto de las prácticas rituales. A partir de esta independencia relativa del sistema artístico se produce la tensión principal de la sociedad burguesa a este respecto: la renuncia del arte a la pretensión de aplicación social en la forma de *l'art pour l'art* choca con el posible contenido político de las obras concretas. El mérito de la vanguardia rusa y de tantas otras arraigadas en la protesta radicó, según Bürger, en haber hecho explícita esa pugna y en haber hecho de ella un motivo propiamente artístico, en parte mediante el intento de reintegrar el arte en la praxis vital.

En el formidable despliegue de fuerzas creativas que fue el vanguardismo ruso (y el vanguardismo en general), lo que Roman Jakobson (1977, 70) llamaba la «generación de 1910» hacía referencia al grupo de escritores compuesto por Maiakovski, Jlevnikov, Gumilev, Blok o Esenin, algunos de los cuales habían suscrito en diciembre de 1912 el manifiesto *Una bofetada al gusto del público*, que pasó a ser considerado la proclama oficial del futurismo ruso. En dicho escrito se hacía explícito el rechazo visceral a la tradición, personificada en escritores como Pushkin, Dostoievski o Tolstoi –postura que Renato Poggioli ha denominado «antipasatismo» y que es una actitud propia de cualquier vanguardia, por otra parte–: «El pasado es estrecho», afirman (citado en Woroszlski 1980, 59). Los futuristas rusos admiraban la belleza de la máquina y la velocidad: «¡Desde la altura de los rascacielos miramos su pequñez!», reiteran en el manifiesto refiriéndose nuevamente a los clásicos (citado en Woroszlski 1980, 60). Pero, a diferencia de los futuristas italianos (de tendencia bastante más reaccionaria), el interés principal de los rusos radicaba en ligar el arte a la vida. «¿Quién necesita que la literatura ocupe un sitio especial? O bien ocupará todo el periódico cada día, estará en cada página, o bien no es en absoluto necesaria. Váyase al diablo toda esa literatura que se sirve como postre», había dicho Maiakovski (citado en Jakobson 1977, 26). De hecho, lo anterior es notoriamente perceptible en la obra de Maiakovski, donde el poeta se erige en representante de las masas: el «yo» en Maiakovski es «un Iván colectivo», en términos de Jakobson (1977, 17), porque carga sobre sus espaldas con todo el peso de los sufrimientos y las revueltas populares. En concreto, el poeta es la víctima expiatoria que se sacrifica en nombre de la resurrección futura, definitivamente liberadora (Jakobson 1977, 25). En un artículo de Trotsky sobre Maiakovski hay una observación muy clara a este respecto: «Para ascender al hombre, él lo eleva hasta Maiakovski» (Jakobson 1977, 17). En su poema *150.000.000*, uno de los más célebres por cuanto es una esperanzadora oda al futuro de la clase trabajadora, el papel del héroe lo representa un colectivo de millones de hombres, pero en los borradores del poema la presencia del «yo» era apabullantemente explícita. Por otro lado, la identificación del poeta que se sacrifica por la redención colectiva es el tema de *La Guerra y el universo*, donde el yo poético declara: «yo os mostraré mi alma, y la abriré para que sea más grande, y os la daré, ensangrentada como una bandera» (Jakobson 1977, 25). Hay, pues, una vinculación bastante sólida entre este futurismo que anhela y trabaja por un futuro de prosperidad para los trabajadores y la convicción típicamente marxista de que el desarrollo de las fuerzas productivas desembocaría en el socialismo. En efecto, este clima intelectual se desarrollaba gracias los sectores más izquierdistas del movimiento, que desde el Frente de Izquierda de

las Artes fundaron las revistas *LEF* (1923-1925) y *Novy LEF* (1927-1928), donde se exponían los trabajos de vanguardia de Rodchenko, Bábel, Vértov, Stepánova, Meyerhold, Maiakovski, etc.

A raíz de sus primeros contactos con la Unión Soviética, entre octubre de 1928 y octubre de 1929, el poeta peruano César Vallejo plasma una serie de reflexiones sobre el arte y la función de los intelectuales en la transición hacia la sociedad comunista. Vallejo (1973, 27) establece una interesante distinción entre el «arte bolchevique» y el «arte socialista». El primero parece estar más vinculado a las tareas de agitación y propaganda necesarias para incentivar la organización de las masas, lo que puede entenderse como una suerte de vertiente «estética» del leninismo. El arte socialista, en cambio, no necesita utilizar explícitamente las proclamas o los términos propios del marxismo, sino que surge a partir de la puesta en práctica de conductas públicas y privadas de tipo «temperamentalmente socialista», es decir, de vivir personal y cotidianamente de acuerdo con los principios socialistas. El matiz es importante, porque implica autoconciencia sobre la propia actividad: no hay normas estéticas socialistas sino intencionalidad en las acciones, de modo que un artista puede ser políticamente socialista y artísticamente conservador o viceversa. Lo que importa, finalmente, es el tipo de conductas que se desprenden de la actividad artística, que en cualquier caso refiere a la idea de la democratización de la forma, por una parte, y a la articulación de una vida privada acorde a valores progresistas, por otra (Vallejo 1973, 35). En particular, Maiakovski representa a sus ojos el caso de un poeta menor –que pierde si se lo compara con Pasternak, Kaziin o Sayanov– que, sin embargo, experimenta en su escritura y en su vida, como integrante de la generación revolucionaria, el peso de los acontecimientos sociales y de la Historia, y que es, en el fondo, lo que permite explicar su suicidio. La obra, entonces, adquiere grandeza a partir de su imbricación con la vida porque remite a una lucha entre el pasado, que resiste, y el presente revolucionario.

En este sentido, si la revolución socialista se encarga de transformar radicalmente las relaciones de producción, los agentes de la cultura trabajan paralelamente por la «revolución del espíritu», algo que, sin saberlo todavía entonces, era coincidente con las intenciones del Marx de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, preocupado por combatir toda forma de alienación. Y, más aún, con la consigna de «favorecer la socialización de los medios espirituales [o intelectuales] de producción» que Walter Benjamin (2015, 35) había explicitado en *El autor como productor*. Maiakovski proyecta *La Quinta Internacional*, un poema en el hipotetiza que, cuando la revolución socialista esté acabada, la vida será «aburrida» y habrá que cultivar el nacimiento de un nuevo arte, una nueva ciencia... un nuevo orden de vida,

en suma (Jakobson 1977, 27). Ese nuevo orden de vida es lo que ambicionan también Nikolai Tarabukin y los constructivistas, para quienes el arte debe abandonar la «superficie-plano» para empezar a trabajar con «materiales verdaderos» (vidrio, madera, metales...), acercándose de este modo al mundo de la fábrica. En una ausencia de clases, el arte democrático no puede ser ya un arte de museo sujeto a la mera contemplación, sino que tiene que tener una finalidad concreta: «organizar la conciencia del obrero práctico» para elevarlo a la categoría de maestro-creador (Tarabukin 1977, 40-52). No solo llama la atención la plena integración del arte y el trabajo en el proyecto artístico –lo cual confirma las ansias industrializadoras de un país, por entonces, muy subdesarrollado–, sino también el hecho de que Tarabukin (1977, 39) considere que la corriente artística de la que forma parte es *realista*, aunque en un sentido amplio y sin confundirlo con el naturalismo. El realismo que profesa su grupo se entiende como «conciencia del objeto auténtico, autónomo en cuanto a su forma y a su contenido» (Tarabukin 1977, 39). Igualmente comprometido con el «comunismo científico» –y muy relacionado con el constructivismo– se muestra el *Manifiesto productivista* firmado por Rodchenko y Stepánova, donde la crítica a la tradición artística es tan feroz como la que se encuentra en Tarabukin: «¡Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas! ¡Viva el técnico constructivista! (...) ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!» (citado en Micheli 1968, 261). La brevedad y la exactitud de las fórmulas matemáticas y de la lógica con que Maiakovski versificaba es el equivalente literario del afán tecnicista que poseyó a las vanguardias rusas y que era una manera –no comprendida por todos– de rendir homenaje al mundo del trabajo.

Fuera de Rusia, otra corriente no menos problemática en su relación teórica con las ideas socialistas fue el surrealismo (aunque mantuviese la común preocupación futurista de emancipar al ser humano), representado en el campo literario por André Breton, Louis Aragon o Paul Éluard, entre otros. La irreverencia propia del dadaísmo anti-burgués adquiere concreción en el surrealismo al incorporar a su acervo ciertos aportes teóricos del psicoanálisis freudiano y del marxismo, lo cual se expresó con rotundidad sobre todo en el *Segundo manifiesto surrealista*, escrito fundamentalmente por Breton. Como Vallejo, en su reivindicación de Rimbaud, Breton (1992, 452) insistía en que el surrealismo implicaba de alguna manera una posición vital distinta, que asociaba un proyecto estético a una revolución política, lo que dio origen a una de sus frases más célebres: «“Transformar el mundo”, dijo Marx, “cambiar la vida”, dijo Rimbaud: esas dos órdenes son para nosotros una sola». El carácter acaparador e inflexible de Breton suscitó algunos enfrentamientos teóricos, que demuestran en todo caso que los diferentes «ismos» vanguardistas

no eran entidades absolutamente monolíticas y opacas, sino que transpiraban desavenencias y discusiones enriquecedoras. La estética bretoniana, por decirlo de alguna manera, se sustenta sobre tres principios contundentes: la firme adhesión a los principios del materialismo dialéctico, el rechazo al realismo socialista –y ese será precisamente el motivo de conflicto con Aragon– y la utilización del análisis freudiano; y, de manera similar a como hizo Tarabukin con el constructivismo, calificó al surrealismo como un «realismo abierto» predispuesto a derrumbar el «edificio cartesiano-kantiano» (Breton 1973, 12).

Tras haber reconocido que las sociedades contemporáneas han experimentado la «dimisión del pensamiento lógico» (Breton 1973, 13), el surrealismo se centra en explorar el contenido latente de la época a través de lo fantástico (o mediante técnicas como el automatismo en la escritura, por ejemplo). La idea de que existe una verdad sobre el mundo y las relaciones sociales que no se percibe a simple vista y que por tanto hay que rescatar haciendo uso de una visión «correcta» recuerda, por cierto, al fetichismo de la mercancía estudiado por Marx, que supone una representación deformada y tergiversada (pero *necesaria*) de las mercancías y de las relaciones de producción en el sistema capitalista, de donde surge la idea ilusoria de que las mercancías poseen, por su propia naturaleza, propiedades «misteriosas» con las que en realidad no cuentan. El realismo socialista incumple esa premisa porque impone al artista la representación de la realidad proletaria, que es simplemente lo *manifiesto*, impidiendo que se dé «expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad» (función primordial del arte según suscribieron Breton y Diego Rivera [2019, 28] en el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*). Vallejo (1973, 76-78) también tuvo palabras para la estética bretoniana, a la que tildaba de «impostura». Se trataba de un movimiento intelectual de naturaleza anarquista y atomizada incluso en su etapa más políticamente comprometida. A nivel literario, el surrealismo no dejaba de alimentar el gusto burgués, y su adhesión al comunismo no generó en realidad ningún impacto sobre la forma. Pero sin duda la crítica más severa la dirige contra el gusto del surrealismo por el escándalo: si la voluntad del surrealismo radica en generar una «crisis moral de conciencia», dice Vallejo, es que no se ha entendido el verdadero espíritu del marxismo, que se apoya fundamentalmente en la praxis, esto es, en la fuerza de la clase obrera para organizar la revolución, y no en los intelectuales y en las supuestas «crisis de conciencia» que puedan suscitar.

Se podría pensar que, en principio, la declinación de estas vanguardias «filosocialistas» debe entenderse, al menos en el caso ruso, de acuerdo con el difícil contexto de un país atrasado y con grandes niveles de analfabetismo

donde las innovaciones intelectuales de un grupo de artistas pequeño-burgueses no eran comprendidas ni compartidas por la mayoría social a la que supuestamente apelaban, y donde además los artistas se mantuvieron como un grupo separado. Otros datos, sin embargo, señalan que durante la Guerra Civil el *Proletkult* se había convertido en un movimiento de masas con aproximadamente medio millón de integrantes (Buck-Morss 2004, 76). Realmente la particularidad de este caso concreto radicaba en el hecho de que un país conectado de forma muy deficiente por ferrocarril otorgara un significado social transformador a las máquinas voladoras y a las nuevas técnicas industriales; los artistas de vanguardia dieron expresión a una nueva antropología de la vida moderna mediante un aparato conceptual y formal que superaba al del antiguo mundo. Aunque anteriores a la revolución, las vanguardias artísticas interpretaron el progreso que ofrecía la vanguardia política como el marco que permitía salir del orden existente, rompiendo la unidad del tiempo y abriéndolo a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales. Más allá de las innegables exigencias de las camarillas dirigentes del Partido Comunista, para Jakobson también hay que tener en cuenta que la literatura realista que se impuso era en realidad la literatura de la nueva clase dominante, el proletariado, ya que además se produjo una «absorción de las fuerzas que podían desarrollar las vanguardias por el trabajo inmediato de la construcción socialista» (1977, 84). Otra hipótesis, tremendamente sugerente, es la que expone Susan Buck-Morss (2004, 136) cuando traza el paralelismo existente entre la industrialización capitalista y el modelo soviético de desarrollo industrial (especialmente tras el primer plan quinquenal) como la historia trágica de una emulación nunca del todo satisfactoria. Sería erróneo pensar, de todas formas, que la historia estaba tomando una dirección unívoca e irreversible, pues los «peligros» de la industrialización acelerada ya eran percibidos con gran clarividencia entonces: «(...) la intención constructivista se quedó bajo la forma de imitación ingenua y diletante de las construcciones técnicas, imitación que solo se remite a una veneración hipertrofiada del industrialismo de nuestro siglo». Finalmente, obligados a «producir» una utopía fuera del propio proceso de producción que, en general, se parecía enormemente a lo que sucedía en el mundo capitalista, la cultura fue convirtiéndose en un reino de lo *kitsch* y de una cultura de masas en el seno mismo del llamado «socialismo real».

3. REALISMO SOCIALISTA Y REALISMO CRÍTICO: ACUERDOS Y DESACUERDOS

El realismo socialista recibió su bautismo canónico en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934), donde se acuñó definitivamente el término

y se definió de acuerdo a la voluntad declarada de Zhdánov –miembro del Buró Político del Comité Central del Partido Comunista de la URSS– y de Stalin: amén de reflejar el desarrollo históricamente concreto de las fuerzas revolucionarias, «la representación artística tiene que combinarse con el objetivo de remodelamiento ideológico y de educación de la clase trabajadora en el espíritu del socialismo» (Fokkema e Ibsch 1988, 121), también incluso en lo concerniente a la arquitectura. Frente a la concepción conciliadora de Trotsky –quien entendía que «el dominio del arte es uno en el que el Partido no puede dar órdenes. Puede y debe protegerlo y ayudarlo, pero solo puede decidirlo de una manera indirecta» (Trotsky, citado en Cuesta Abad y Jiménez Heffernan 2005, 535)–, el estalinismo optó por intervenir y evaluar la literatura que se producía en función de las nociones de *narodnost* («popularidad») y *tipicnost* («lo típico»), categorías que determinaban qué obras mostraban un alto nivel de conciencia social y, en consecuencia, eran «progresistas» porque revelaban las condiciones sociales de una época concreta (Selden 1989, 37). Se sancionó oficialmente la buena reputación de los grandes realistas del XIX (Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Balzac...) –lo que posteriormente algunos intelectuales llamaron «realismo crítico»– y la necesidad imperiosa de aprender de ellos. A partir del Segundo Congreso de Escritores Soviéticos (1954), evento que pasa a inaugurar la etapa que Fokkema e Ibsch (1988, 123) describen como «deshielo cultural», el clima de distensión fue facilitando la reaparición de ciertos debates teóricos que permitieron el redescubrimiento de una serie de críticos rusos del siglo anterior, como Belinski, Dobroliubov o Cernisevski, que se habían ocupado de estudiar, no sin connotaciones marcadamente románticas e idealistas, cuestiones relacionadas con el origen y la formación de la literatura. No obstante, cabe recalcar que ni siquiera en el periodo más álgido de poder de Stalin hubo un arte o un estilo monolíticos.

Aunque aparentemente la doctrina del realismo socialista resultara invulnerable, hubo ciertos sectores y ciertas personalidades que no se coartaron a la hora de ofrecer sus propios acercamientos teóricos a la materia, tanto dentro como fuera de la órbita soviética. Contestando a las críticas de su compañero de corriente –de las que se ha dado fe en el apartado precedente–, y tras volver de un viaje por Moscú, en 1952 Louis Aragon publicó algunos artículos interpretando libremente el ambiente cultural ruso de la época y ofreciendo al lector occidental algunas claves para entender mejor los motivos que facultaban la aplicación del realismo socialista. Para Aragon la razón por la que el pueblo ruso recurrió al realismo después de la guerra fue, prácticamente, por una medida de protección nacional: porque este impedía recrearse en los horrores de la guerra y permitía con ello la superación colectiva de los traumas. Por el contrario, la literatura más «nostálgica», «al pretender perpetuar

el recuerdo del crimen contra el hombre, parecía perpetuar la mayoría de las veces el propio crimen» (Aragon 1973, 56). Además, el realismo no sería solo un estilo artístico basado en la reproducción documental de la realidad circundante, sino que, en este caso, estaría muy vinculado al carácter nacional ruso. Aragon plantea, pues, que, en cierto modo, el realismo socialista es más complejo de lo que parece: no es tanto una elección libremente adoptada por el partido porque hunde sus raíces en el pasado cultural del país. Por último, aduce, su conocimiento del trabajo de artistas soviéticos como Prorokov (al que consideraba de hecho surrealista) le había permitido percatarse de que, aunque el realismo socialista se caracterizara por ser clasicista en las formas y novedoso en los temas, no dejaba de existir «la libertad *de los medios* en el marco del realismo socialista» (Aragon 1973, 64), hasta el punto de que realmente puede emplearse cualquier técnica siempre que el tema obedezca a los patrones de «lo típico», circunscrito en la tarea de construcción del socialismo. Así pues, lo que separa al realismo del surrealismo no es el medio de expresión empleado, sino lo que expresa.

De manera mucho más sutil que Zhdánov, dentro del campo socialista y desde su filosofía normativa, Lukács arremete contra la formas «decadentes» del arte que representan novelistas como Joyce o Kafka –esto es, las vanguardias– al considerar que son a su vez la expresión de un decadentismo social vinculado en algún grado al irracionalismo filosófico de Nietzsche, una tesis que ya venía exponiendo en obras como *La crisis de la filosofía burguesa*. El problema de las obras literarias contemporáneas es que «toman la realidad tal como aparece inmediatamente al escritor y a sus personajes, (...) no profundizan hacia la esencia, hacia la conexión de sus vivencias con la vida real de la sociedad, en busca de las causas ocultas que producen objetivamente esas vivencias» (Lukács 1977, 18). Para Lukács la producción artística está indisolublemente vinculada a una «exigencia de totalidad» (Posada 1969, 152), por lo cual la forma artística que mejor expresa la noción de *totalidad* (concepto vertebrador de *Historia y conciencia de clase*) es la novela –de nuevo entendida como el «gran arte» de los clásicos decimonónicos–, puesto que presenta el ideal humanista de «hombre total», respetando la integridad y lo genuino del ser humano frente a la barbarie (feudal, romántica...). Los escritores contemporáneos, en cambio, fragmentan y atomizan la realidad humana y sus circunstancias, abocándola al pesimismo, la desesperación y la huida, lo cual, sostiene el filósofo húngaro, es políticamente reaccionario en relación a los intereses del socialismo. Los argumentos de la estética lukácsiana se levantan en virtud de la consideración de que existe una relación evidente entre la disciplina estética y la teoría del conocimiento o gnoseología, o sea, que el arte es una forma de conocimiento. Y eso es justamente lo que pretende explicar

con su famosa «teoría del reflejo», por la cual «[t]oda concepción del mundo exterior no es más que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella» (Lukács 1966, 11). No obstante, es posible que esos reflejos produzcan una imagen deformada o falsa de la realidad –lo que harían, por ejemplo, las obras de vanguardia–, por lo que el único criterio para determinar el grado de «verdad» del reflejo (el conocimiento) es la *práctica*, la posibilidad de llevar la teoría a la realidad. Así, la literatura realista ofrecería al lector los reflejos «adecuados» (es, en definitiva, un «arte sano») porque en los países socialistas su contenido puede quedar demostrado en la práctica.

Calibrar adecuadamente la estética lukácsiana requiere que se la vincule a una particular filosofía de la historia heredera de la confrontación hegeliana entre el arte clásico y el romántico. El final, en 1848, del periodo burgués de emancipación, que corona definitivamente a la burguesía como clase dominante, provoca una anulación del sentido de esa misma clase para percibir la totalidad, originando como resultado la «caída naturalista» (Bürger 1997, 154) identificable en la literatura de escritores como Zola. Esta disolución alcanza su punto más álgido con la vanguardia, cuya decadencia es en todo caso, por este motivo, «históricamente necesaria». Así, el punto máximo de desarrollo del arte reside en el pasado, en la fase de ascensión de la burguesía, que produjo obras de arte en cierto sentido «orgánicas» o autosuficientes a la manera de los grandes realistas, mientras que la vanguardia, con sus obras «inorgánicas», representa el estado de una burguesía en crisis. Incluso la vanguardia explícitamente ligada a los valores de protesta resultaría inadecuada en la medida en que su protesta es abstracta y carece de perspectiva histórica (que es lo que el acceso a la totalidad posibilita). La teoría lukácsiana partía, entonces, de una explicación historicista particular que bebía de algo que el propio Marx escribió en los *Grundrisse* respecto al arte griego: hay obras de arte cuya eficacia se ve constantemente renovada, en el sentido de que perviven incluso después de que las épocas históricas que las vieron nacer colapsen, y que por eso siguen informando de forma válida sobre el mundo. Pero dicho «carácter atemporal» de la obra es inescindible de la historicidad de su génesis, lo que equivale a decir que su eternidad es sustancialmente su historicidad. Para el húngaro,

[s]olo porque Antígona, a pesar de la prohibición de Creonte, siente como sagrada «exigencia del día» la sepultura de su hermano; solo porque Lear vive en sus propias pasiones, en las más inmediatas y personales circunstancias de su propia vida, la disgregación moral de la sociedad feudal, es por lo que se han convertido para la posteridad en figuras vivas, a la vez que simbólicas y

significativas, «eternas»; el hombre, por el contrario, solo es histórico en la medida en que, de algún modo, también es eterno» (Guiducci 1976, 27-28).

A propósito, son bien conocidas las fuertes resistencias que Lukács mostró ante el proyecto artístico de Bertolt Brecht, por citar solo un ejemplo: donde Lukács creía ver la preciosa herencia del progresismo burgués más elevado, resultado de su etapa de ascendencia histórica, Brecht presentaba un mundo destruido por la primera gran guerra con el que era preciso romper a través de la revolución. Por otro lado, la experiencia de la República de Weimar enseñaba que la depresión económica solo contribuía a exacerbar la lucha de clases; una alianza con la burguesía liberal en el marco de un frente popular, como llegó a defender Lukács, debilitaba precisamente la política de conflicto entre clases. La cultura moderna, en su vertiente combativa, permitía poner de manifiesto diferencias entre tales clases mejor que la cultura clásica e idealista que Lukács admiraba; solo así podía desarrollarse, en opinión de Brecht, una producción cultural al servicio de los intereses colectivistas del proletariado (Lunn 1986, 130).

Pero, del mismo modo en que se muestra firmemente favorable a la aplicación del realismo, así también critica Lukács férreamente el naturalismo burdo del periodo estalinista, ese «realismo desnaturalizado», según la paradójica conceptualización de Sánchez Vázquez (1979, 41). Censura severamente la práctica mecánica propia del naturalismo más canónico o positivista que empleaban como sistema muchos de los escritores del realismo socialista: «Las superficies de la vida, tan fielmente reproducidas fotográfica y fonográficamente por el naturalismo, tenían que permanecer muertas, sin movimiento interno, siempre como reflejo de un estado» (Lukács 1977, 22). En la lucha lukácsiana por alcanzar el conocimiento de la totalidad refrendable en la praxis tampoco tienen cabida las actitudes literarias de marcado «partidismo» –reconocibles en muchos escritores soviéticos de la época–, es decir, las representaciones tendenciosas que, debido a su índole ética abstracta, acaban por deformar la realidad en un movimiento que recuerda al proceder del llamado «pensamiento desiderativo» o *wishful thinking*. Si la literatura asume un simple «carácter ilustrativo» y se supedita a las labores de agitación, se torna un instrumento de propaganda y se deprecia artísticamente (Posada 1969, 157). La disposición deseable, en todo caso, consiste en participar del «partidismo de la objetividad» que rechaza cualquier forma de subjetivismo, tanto la que pretende reflejar el mundo sin destacar sus tendencias implícitas (las vanguardias) como aquella para la cual la realidad debe adaptarse a la voluntad de quien escribe o, en otras palabras, donde la tendencia del escritor se

sobreimpone a la realidad aunque ello implique subvertir su comportamiento natural (el realismo socialista hegemónico).

Frente al anquilosamiento del realismo socialista dominante, Lukács comienza a valorar específicamente, pensando también en los países capitalistas occidentales, lo que él designa como «realismo crítico», el realismo burgués que, a pesar de ello, está cerca de aprehender la totalidad porque, a través de su mostración de *lo típico*, unifica orgánicamente al género y al individuo. El realismo crítico supone metafóricamente, *grosso modo*, la colocación de un espejo frente al mundo que, con ayuda de la imagen reflejada, promueva la realización del principio humanista. Además de los grandes realistas clásicos ya mencionados, un contemporáneo a Lukács que concurría en esta categoría era Thomas Mann, a quien el filósofo dedicó bastantes páginas elogiosas. En definitiva, para Lukács no había una querrela específica contra la forma en sí misma, sino contra aquellos métodos:

Es evidente que sin la abstracción no hay arte, pues ¿cómo podría producirse sin ella lo típico? Pero el abstraer –como todo movimiento– tiene una dirección, y ésa es la que importa aquí. Todo realista considerable trabaja su material vivencial –también con los medios de la abstracción– para llegar a las leyes de la realidad objetiva, a las conexiones profundas, mediadas, no perceptibles sin mediación, de la realidad social (1977, 21).

Aquí es preciso sacar a colación de nuevo a Vallejo (1973, 37), quien, a su manera, defendía, coincidiendo con el espíritu humanista lukácsiano, la existencia de un patrimonio común de la humanidad que es intrínsecamente igualitario y, por eso, en un sentido, socialista. Las pirámides de Egipto, las piezas de Bach o los óleos del Renacimiento expresan sentimientos e ideas que son comunes a todo el género humano, en la medida en que la humanidad se diferencia de los animales por su refinamiento espiritual. Sin llegar a dar con la compleja idea lukácsiana de totalidad, de raigambre profundamente hegeliana, Vallejo contempla el arte socialista como una plasmación de identidades globales:

Cuando una obra de arte responde, sirve y coopera a esta unidad humana, por debajo de la diversidad de tipos históricos y geográficos en que esta se ensaya y realiza, se dice que esta obra es socialista. No lo es cuando, por el contrario, la obra limita sus raíces y alcances sociales a la psicología e intereses particulares de cualquiera de las fracciones humanas en que la especie se pluraliza según el medio espacial y temporal (1973, 38-42).

Esos fenómenos artísticos encarnan utópicamente, de manera un tanto rudimentaria e incompleta, el socialismo, que anticipan gracias a su capacidad para exponer los «valores humanos» frente a lo que llama los «valores de la bestia» (algo que no puede sino recordar al combate lukácsiano contra el irracionalismo filosófico, pues el peruano también habla en ciertos momentos de la literatura burguesa en términos de «decadencia»). Empero, como han señalado algunos comentaristas, la querencia de Lukács por lo «típico» se explica a partir de una negación aristocrática de la «popularidad inmediata». Los escritores Bürger, Voss o Jean-Paul fueron sin duda más populares que Goethe o que Schiller, como también lo fue el Fausto de Klinger respecto del Fausto goethiano, pero estos últimos representaban una actitud estética o un mundo más «elevado» que acababa por resultar más progresiva (Guiducci 1976, 26).

En una lectura semejante a la que caracterizará posteriormente a Jameson (2015), Vallejo afirma, en consecuencia con su argumento, que el socialismo se ha manifestado a lo largo de la historia y de los distintos modos de producción a través de ciertos impulsos que el poeta denomina «parpadeo socialista», lo que introduce la idea, sin nombrarla como tal, de la formación social: la simultaneidad de modos de producción, la coexistencia de vestigios del pasado y de semillas del futuro en una sociedad dada. Al margen de lo anterior, la apreciación de Vallejo sirve para identificar el punto en el que la política cultural de vanguardia y las aspiraciones humanistas de propuestas como la del realismo lukácsiano se encuentran, o la razón en base a la cual en realidad no se habían alejado demasiado: en los primeros meses de la Revolución de Octubre, cuando Lunacharski había sido recientemente nombrado Comisario del Pueblo para la Educación y las Artes y el gobierno soviético se había comprometido con los artistas de vanguardia, Lenin propuso iniciar una estrategia de «propaganda monumental». Tenía la intención de decorar las plazas de Moscú con estatuas en memoria de los grandes revolucionarios de la historia, con idea de que las masas *vieran* la historia mientras caminaban por la ciudad. Buck-Morss (2004, 59-60) explica que el aspecto innovador de la idea de Lenin tenía que ver con que adaptaba una forma de arte nacionalista del siglo XIX para fines socialistas, evocando ahora una herencia internacional. Se elaboró una lista de personalidades candidatas a ser esculpidas, entre las que se hallaban veintiún revolucionarios rusos, diecinueve europeos y también –y esto es lo llamativo– figuras de la cultura como Heine, Cézanne o Chopin. De lo que se trataba era de *construir* un significado de la historia emparentado con una cierta tradición humanista.

Volviendo a Lukács, existieron quienes, desde el entorno soviético, polemizaron con él por la excesiva rigurosidad de sus planteamientos e impugnaron

también la doctrina oficial (zhdanovista) del régimen. En su obra *La necesidad del arte*, Ernst Fischer planteaba que la función del arte es la de iluminar las relaciones sociales en un tiempo opaco, pero –y aquí es donde disiente de Lukács– no a costa de sacrificar el prolífico avance de las formas (Fischer 2012, 82). Fischer no rechaza, de hecho, el concepto de «realismo socialista», pero lo inscribe en el contexto más humanista (e idealista) de su teoría estética, por la cual el arte sirve para trascender la individualidad del ser humano e introducirlo en una socialización «desalienada». Así, el arte ha de ser necesariamente diverso porque con él la humanidad adquiere toda la potencialidad espiritual que permanece velada por la alienación comercial y burocrática, de modo que, en última instancia, el realismo socialista –que podría incluir perfectamente elementos fantásticos porque no es un estilo sino una *actitud*– ha sido deformado por el dogmatismo (Posada 1969, 212). Brecht, por su parte, manejaba una noción de realismo mucho más laxa porque entendía el arte como una rama de la producción socialista que, como tal, tiene la suficiente capacidad interna como para desarrollar un lenguaje artístico propio que trabaje esencialmente con los mecanismos del extrañamiento. Como mecanismo de producción de un tipo especial de objetos, el arte evoluciona paralelamente a como lo hacen los medios de vida y la historia: «Nosotros construimos de modo distinto a como lo hacían en la época isabelina; así procedemos también con nuestras obras» (citado en Posada 1969, 218). Lo que el marxismo debe procurar es el cambio de función del arte y no tanto su delimitación formal, para que éste produzca un «nuevo efecto estético» –el llamado «nuevo realismo»– con el que desarrollar la reflexión y la crítica del lector o espectador al mismo tiempo que incita a la diversión (Posada 1969, 223). Sea como fuere, en términos académicos resulta indudablemente positivo que la unilateralidad ideológica de los años más ciegos del estalinismo no consiguiese ahogar por completo la aspiración intelectual de seguir innovando y perfeccionando el conocimiento sobre los textos literarios.

4. CONCLUSIONES

El recorrido planteado en el texto no ha permitido, por motivos de espacio, un abordaje íntegro de la cuestión planteada al inicio debido a la gran cantidad de artistas e intelectuales que hicieron constar su aproximación personal (y, por tanto, en algunos aspectos, única) al debate, pero aquí se han señalado las razones más relevantes que se esgrimieron al respecto. Algunas cuestiones, como la importante controversia entre Adorno y Lukács o las críticas de Ernst Bloch a la tesis lukácsiana, y también las aportaciones de

Walter Benjamin y de Brecht, requieren de un desarrollo específico que puede resultar en ulteriores investigaciones, y que en parte ha nutrido desde hace años las agendas de los especialistas. En relación a las vanguardias, además, la revisión sugerida no ha incluido todos los movimientos culturales que se inscribieron en esa categoría, sino solo algunos de los que produjeron textos teóricos sobre el vínculo entre las innovaciones artísticas por las que abogaban, y el proyecto de construcción socialista que, a partir de 1917, pareció emerger como posible. Aun así, este texto pretendía contribuir a complejizar algo más, en la medida de lo posible, la extendida visión un tanto simplista por la cual el advenimiento de la Unión Soviética significó la congelación casi instantánea de las discusiones teóricas en el terreno de la Estética. En realidad, como se ha visto, la aparición de fuertes contradicciones e incoherencias en el seno del primer país que intentaba materializar las ideas de Marx incentivó la creatividad intelectual destinada a justificar la vigencia del socialismo como sistema. Para las vanguardias y sus teóricos socialistas afines, lo fundamental del arte radicaba en que era el medio para confirmar las aspiraciones «desalienadoras» del joven Marx. No era suficiente con la socialización de los medios de producción: solo un arte libremente desarrollado en constante innovación formal y reflexión técnica podría combatir la enajenación que imponía el trabajo asalariado y amplificar así la dimensión humana de la sociedad. El dogmatismo estético del estatismo estalinista –que por otro lado tenía motivos suficientes para articular una política cultural «defensiva»– paralizó momentáneamente esas inquietudes vanguardistas, pero no consiguió desarticular a toda la intelectualidad crítica. Lukács representa, en parte, esa intención honesta por matizar la brutalidad del realismo socialista desde una propuesta que se consideraba íntegramente marxista, a pesar de que pecase de cierta cortedad de miras en su dimensión normativa (Jameson 2007). Su propuesta fue vivamente contestada por parte de otros intelectuales por concebir el arte como una forma de conocimiento y no como una forma del trabajo, como lo es, por ejemplo, para Roger Garaudy (2012, 114). Por ello este último apuesta por un *réalisme sans rivages* que sea fiel a la realidad, no a lo real (esto es, que refleje la realidad profunda del ser humano, que no tiene por qué ser figurativa). Sería muy impreciso sostener, por tanto, y en virtud del debate generado, que el socialismo como sistema lleva implícito en sí mismo una concepción determinada de la producción artística y literaria. Pero eso no quiere decir que no incorpore, eso sí, una consistente intención de transformar la función del arte para que este contribuya, en todos los casos examinados, a alcanzar de una forma u otra la utopía de una existencia humana emancipada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Trad. Wolfgang Erger. Madrid: Casimiro, 2015.
- BRETÓN, André, y Louis ARAGON. *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- BRETÓN, André. «Position politique du surréalisme». En BRETÓN, André. *Œuvres Complètes, t. 2*, páginas 234-256. París: Gallimard, 1992.
- BRETÓN, André y Diego RIVERA. *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Trad. Luciano Padilla López. Madrid: Siglo XXI, 2019.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Trad. Ramón Ibáñez Ibáñez. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Paidós, 1997.
- CUESTA ABAD, José Manuel, y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (Eds.). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, 2005.
- FITZPATRICK, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- FOKKEMA, D. W., y Elrud IBSCH. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Trad. Gustavo Domínguez. Madrid: Cátedra, 1988.
- GUIDUCCI, Alberto. *Del realismo socialista al estructuralismo*. Trad. Benito Gómez. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1976.
- JAKOBSON, Roman. *El caso Maiakovski*. Barcelona: Icaria, 1977.
- JAMESON, Fredric. «Reflections in conclusion». En Theodor W. Adorno *et al.*, *Aesthetics and Politics*, 367-374. Londres: Verso, 2007.
- JAMESON, Fredric. *Arqueologías del futuro*. Trad. Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal, 2015.
- LUKÁCS, Georg. *Problemas del realismo*. Trad. Carlos Gerhard. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- LUKÁCS, Georg. *Materiales sobre el realismo*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1977.
- LUNACHARSKI, Anatoli V. *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*. Trad. José M.^a Güell. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- LUNN, Eugene. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. Trad. Eduardo L. Suárez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MICHELÍ, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1968.
- POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. México D.F.: Biblioteca Era, 1979.

- SARTRE, Jean-Paul y Roger GARAUDY. *Materialismo filosófico y realismo artístico*. Buenos Aires: Godot, 2012.
- SELDEN, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Ariel, 1989.
- TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro*. Trad. Rosa Feliu y Patricio Vélez. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- VALLEJO, CÉSAR. *Obras completas. Tomo segundo. El arte y la revolución*. Lima: Mosca azul Editores, 1973.
- WOROSZLSKI, Witkor. *Vida de Maiakovski*. México D. F.: Biblioteca Era, 1980.

