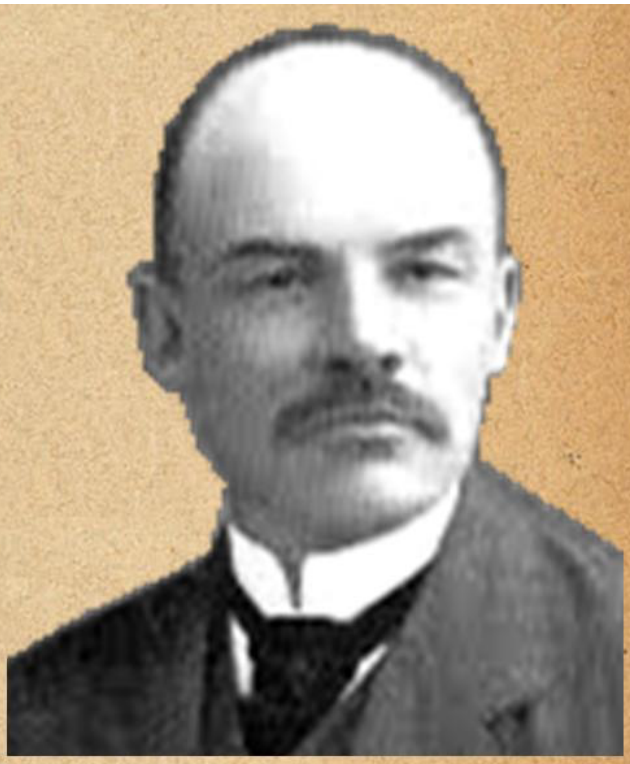
*Jorge Plejánov*



# EL ARTE Y LA VIDA SOCIAL

Fondo documental EHK Dokumentu fondoa
Euskal Herriko Komunistak

# EL ARTE
# Y LA VIDA SOCIAL

## G. PLEJANOV
OBRAS
ESCOGIDAS

TOMO II

Nota de EHK sobre la conversión
a libro digital para su estudio.
En el lateral de la izquierda aparecerán
los números de las páginas que
se corresponde con las del libro original.
El corte de página no es exacto,
porque no hemos querido cortar
ni palabras ni frases,
es simplemente una referencia.

Este trabajo de conversión a libro digital
se ha realizado para el estudio e investigación
del pensamiento marxista.
(EHK)
http://www.abertzalekomunista.net

EDITORIAL Quetzal

© Copyright by EDITORIAL QUETZAL, 1966.
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Todos los derechos reservados.

IMPRESO EN LA ARGENTINA – PRINTED IN ARGENTINE

# EL ARTE Y LA VIDA SOCIAL



## I[1]

El problema de la relación entre el arte y la vida social ha desempeñado siempre un papel muy importante en. todas las literaturas que han alcanzado cierto grado de desarrollo. En la mayoría de los casos este problema ha sido resuelto y se resuelve en dos sentidos diametralmente opuestos.

Unos decían y dicen: el hombre no ha sido hecho para el sábado, sino el sábado para el hombre; la sociedad no ha sido hecha para el artista, sino el artista para la sociedad. El arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del régimen social.

Otros rechazan de plano esta opinión. Según ellos, el arte es un *objetivo* en sí; convertido en un *medio* de alcanzar otros objetivos ajenos a él, aunque sean los más nobles, equivale a rebajar el mérito de la obra de arte[2].

La primera de estas dos opiniones ha hallado brillante expresión en nuestra literatura avanzada de la década del 60.[3] Sin hablar ya de Písarev, quien por su extrema unilateralidad la convirtió casi en una caricatura[4], podemos nombrar a

---

[1] El trabajo que ofrecemos a la atención de los lectores es el texto reelaborado de una conferencia leída por mí en ruso, en noviembre del presente año (1912), en Lieja y París. Por eso conserva hasta cierto punto su forma de lectura. A! final de la segunda parte serán examinadas las objeciones que me formuló públicamente en París el señor Lunacharski por lo que respecta al criterio de la belleza. A su tiempo contesté verbalmente a dichas objeciones. Ahora considero conveniente detenerme a examinarlas en la prensa. (El artículo fue publicado inicialmente por partes en la revista *Sovreménnik* (en los números de noviembre y diciembre de 1912 y enero de 1913). Posteriormente se le incluyó en el tomo XIV de da edición póstuma de las obras completas de G. V. Plejánov y en la recopilación *Arte y Literatura.)*

[2] *A. V. Lunacharski* (1875-1933): publicista, historiador del arte y dramaturgo. Fue uno de los más destacados constructores de la cultura socialista soviética. Primer comisario del pueblo de Instrucción Pública después de la Revolución de Octubre.

En los años de reacción que siguieron a la revolución de 1905.1907, tuvo diferencias tácticas y filosóficas con los bolcheviques.

Lunacharski fue el oponente en la conferencia leída por Plejánov en París, el 10 de noviembre de 1912 (pág. 163).

[3] Plejánov se refiere a los demócratas revolucionarios rusos Chernishevski, Dobroliúbov, Físarev, Saltíkov-Schedrín, Nekrásov y otros, inspiradores intelectuales del movimiento revolucionario emancipador de la década del 60 del siglo pasado. Estos iluministas, quo concedían extraordinaria importancia al papel de las ideas avanzadas en la transformación de la sociedad, exigían que al arte participe en la lucha de liberación.

[4] *D. I. Pisaren* (1840-1863): demócrata revolucionario ruso, crítico y filósofo materialista. En sus artículos de crítica literaria se pronunciaba resueltamente contra le teoría del "arte puro”.

La afirmación de Plejánov de que Písarev fue un defensor extremadamente unilateral y simplista del arte

Chernishevski y Dobroliúbov como a sus más acreditados defensores en la crítica de aquellos tiempos. En uno de sus primeros artículos de crítica, Chernishevski decía;

> "El arte por el arte" es hoy día una idea tan extraña como "la riqueza por la riqueza", "la ciencia por la ciencia", etc. Todas las actividades humanas deben servir al hombre si no se quiere que sean vanas y ociosas ocupaciones; la riqueza existe para ser utilizada por el hombre; la ciencia, para ser su guía; el arte también debe ser de alguna utilidad esencial, y no servir de placer "estéril".

Según Chernishevski, la importancia de las artes, y en especial de "la más seria de ellas", la poesía, reside en la masa de conocimientos que difunden en la sociedad.

> "Las artes —dice— o más bien la poesía (sólo ella, pues las demás artes muy poco es lo que hacen en este sentido), difunden en la masa de los lectores una cantidad enorme de conocimientos y —lo más importante— les hace conocer los conceptos elaborados por la ciencia. De ahí la formidable importancia de la poesía para la vida."[5] La misma idea se expresa en su famosa disertación *Las relaciones estéticas entre el arte y la realidad.* De acuerdo con la decimoséptima tesis, el arte no sólo reproduce la vida, sino que la explica; sus obras tienen a menudo "el valor de un juicio sobre los fenómenos de la vida".[6]

530

Para Chernishevski y para su discípulo Dobroliúbov, la principal significación del arte consiste en reproducir la vida y enjuiciar sus fenómenos[7]. Los críticos literarios y los teóricos del arte no eran los únicos en mantener esta opinión. No en vano Nekrásov decía que su musa era "la musa de la venganza y del dolor". En una de sus poesías, el ciudadano se dirige al poeta con estas palabras:

> Y *tú, poeta, elegido de los dioses,*
> *Heraldo de verdades eternas:*
> *No creas que quien no tiene pan*
> *Es indigno de tu lira profética;*
> *No creas que los hombres han caído para siempre:*
> *No ha muerto Dios en el alma do los hombres,*
> *Y los sollozos de un corazón creyente*
> *Siempre serán escuchados por ella.*
> *Sé un ciudadano, y sirviendo al arte,*
> *Vive para el bien de tu prójimo,*
> *Somete tu genio a un sentimiento*

---

utilitaria no puede considerarse justa, Písarev, que combatió decididamente un "arte por el arte" divorciado de la realidad y que propugnó con toda energía un arte de profundo contenido, penetrado de las ideas avanzadas de la época, jamás negó el valor estético de las obras artísticas y literarias (pág. 164).

[5] N. G. Chernishevski, *Obras completas,* ed. de 1906, t, I, págs. 33-34,

[6] La cita pertenece al artículo de N. G. Chernishevski *A cerca de la poesía. Las obras de Aristóteles* (V. *Obras filosóficas escogidas,* en tres tomos, Gospolitizdal, t. I, pág. 313).

[7] Esta opinión es en parte una repetición y en parta un desarrollo ulterior del punto de vista adoptado por Belinski en los últimos años de su vida. En su artículo *Visión de la literatura rusa de 1847,* Belinski decía: "El supremo y más sagrado de los intereses de la sociedad reside en su propio bienestar, igualmente distribuido entre todos sus miembros. El camino que conduce a este bienestar es la conciencia, a la quo el arte puede contribuir tanto como la ciencia. La ciencia y el arte son aquí igualmente necesarios, y ni la ciencia puede sustituir al arte, ni el arte a la ciencia." Pero el arte sólo puede desarrollar la conciencia de los hombres "enjuiciando los fenómenos de la vida". Así es como la disertación de Cbernishevski viene a enlazar con 1a última opinión de Belinski sobre la literatura rusa.

*de amor a todo el universo.*[8]

Con estas palabras el ciudadano Nekrásov expresó su propia interpretación de la misión del arte. Y así, exactamente, era como la entendían también las más destacadas figuras de las artes plásticas, por ejemplo, de la pintura. Perov y Kramskói anhelaban, como Nekrásov, ser "ciudadanos" al servir al arte; lo mismo que él "enjuiciaban" en sus obras los fenómenos de la vida"[9].

El punto de vista opuesto sobre la misión de la creación artística tuvo un poderoso defensor en el Pushkin de la época de Nicolás. Todo el mundo conoce, naturalmente, sus poesías *La plebe* y *Al poeta.* El pueblo, que exige del poeta que mejore con sus cantos las costumbres de la sociedad, recibe de él una rociada despectiva y hasta pudiéramos decir insolente:

*¡Fuera! Al pacífico poeta*
*Nada podéis importarle.*
*Quedad petrificados en el vicio,*
*La voz de la lira no os despertará.*
*Sois repulsivos como una tumba;*
*Por vuestra estulticia y maldad*
*Habéis tenido hasta ahora*
*Vergajos, ergástulas y cadalsos.*
*¿Qué más queréis, esclavos insensatos?*

En los siguientes versos, tantas veces citados, Pushkin expone el concepto de la misión del poeta:

*No hemos nacido para la agitación de la vida*
*Ni para el combate o la ambición;*
*Hemos nacido para la inspiración.*
*Para las oraciones y las dulces melodías.*[10]

531

Aquí tenemos la llamada teoría del arte por el arte en su. expresión más nítida. Por algo los adversarios del movimiento literario de la década del 60 citaban a Pushkin con tal agrado y con tanta frecuencia[11].

---

[8] De la poesía de N. A. Nekrásov *El poeta y el ciudadano.*

[9] La carta de Kramskói a V. V. Stásov, escrita desde Mentón, el 30 de abril de 1834, muestra la pan influencia que sobre él ejercían las ideas de Belinski, Cógol, Fedótov, Ivínov, Chernishevski, Dobroliúbov y Perov *(Iván Nikoláievich Kramskói,* su *vida, su correspondencia y sus artículos de crítica de arte,* San Petersburgo, 1888, pág. 487). Es preciso advertir, por otra parte, que los juicios acerca de los fenómenos de la vida que encontramos en los artículos de crítica de I. N. Kramskói son mucho menos claros que los que nos ofrece G. I. Uspenski, sin hablar ya de Chernishevski y Dobroliúbov.

[10] Estos versos y los anteriores pertenecen a la poesía de A. S. Pushkin *El poeta y la multitud.*

[11] La poesía *El poeta y la multitud* (publicada en un principio con el título de *La plebe) y* otras citadas por Plejánov (como *El poeta* y *Al poeta),* tenían un carácter marcadamente polémico. El mismo Plejánov explicó de un modo convincente el sentido de estos ataques de Pushkin a la aristocracia cortesana y a los círculos gubernamentales, que trataban de someter el arte del eran poeta a sus intereses egoístas de clase.

En la década del £0, los críticos liberales, que defendían una supuesta independencia del arte frente a la vida social, apelaban a la autoridad de Pushkin en su lucha contra la democracia revolucionaria. Interpretando erróneamente el sentido de tas poesías mencionadas, trataban de demostrar que Pushkin era un adepta del "arte puro". Los decadentistas rusos de fines del siglo pasado y comienzos del actual, mantenían el mismo punto de vista.

¿Cuál de estas dos opiniones diametralmente opuestas sobre la misión del arte debe considerarse acertada?

Antes de intentar resolver esta cuestión, es preciso advertir que está mal planteada. Este problema, lo mismo que todos los problemas análogos, no puede ser considerado desde el punto de vista del *"deber"*. Si los artistas de determinado país huyen en determinado momento de "la agitación de la vida y el combate", y en otros momentos, por el contrario, buscan con ansia el combate y la agitación que inevitablemente lo acompaña, ello no se debe a que alguien les imponga desde fuera distintas obligaciones ("deberes") en épocas diferentes, sino a que en determinadas condiciones sociales, tienen cierto estado de ánimo, y en otras condiciones, otro. Por consiguiente, para enfocar como es debido la cuestión, no debemos enfocarla desde el punto de vista de lo que debería ser, sino desde el punto de vista de lo que fue y de lo que es. Así, pues, plantearemos la cuestión de esta manera:

*¿Cuáles son las condiciones sociales más importantes entre aquellas que determinan en los artistas y en las personas* que *se interesan vivamente por la creación artística la aparición y arraigo de la tendencia al arte por el arte?*

Cuando nos acerquemos a la solución de este problema, no nos será difícil resolver otro problema, estrechamente relacionado con aquél y no menos interesante:

*¿Cuáles son las condiciones sociales más importantes, entre aquellas que determinan en los artistas y en las personas que se interesan vivamente por la creación artística, la aparición y arraigo de la llamada concepción utilitaria del arte, es decir, la tendencia a atribuir a sus obras "la significación de un enjuiciamiento de los fenómenos de la vida"?*

La primera cuestión nos obliga a recordar una vez más a Pushkin.

Hubo una época en que Pushkin no defendía la teoría del arte por el arte. Hubo una época en que no rehuía el combate, sino que lo buscaba. Fue la época de Alejandro I. Entonces no pensaba que el "pueblo" debía contentarse con los vergajos, las ergástulas y los cadalsos. Al contrario, en su oda *Libertad* exclamaba indignado:

*¡Ay! Dondequiera que dirijo la mirada,*
*Látigos por todas partes, por todas partes cadenas,*
*La ignominia de leyes nefandas,*
*Lágrimas impotentes de esclavitud;*
*Por todas partes el poder arbitrario*
*En la tenebrosa noche de los prejuicios, etc.*

Posteriormente, sus ideas sufrieron un cambio radical. En la época de Nicolás I adoptó la teoría del arte por el arte. ¿A qué se debió ese cambio tan profundo?

532

El comienzo del reinado de Nicolás I se señaló por la catástrofe del 14 de diciembre[12], que ejerció enorme influencia sobre el desarrollo ulterior de nuestra

[12] Plejánov se refiere a la insurrección armada de los revolucionario» aristócratas contra ja autocracia zarista, el 14 de diciembre de 1825, en San Petersburgo (de ahí el nombre de "decembristas" con que se conoce a los insurgentes). Después del aplastamiento de la insurrección, sus organizadores fueron ejecutados, y desterrados a Siberia muchos de los que participaron en ella.

"sociedad" *y* sobre el propio destino de Pushkin. Con los derrotados "decembristas" desaparecieron de la escena los representantes más cultos y avanzados de la "sociedad" de entonces, lo que no pudo por menos de rebajar considerablemente su nivel moral e intelectual.

> "Aunque entonces era yo muy joven —dice Herzen—, recuerdo que con la subida de Nicolás al trono, la alta sociedad cayó a ojos vistas en la degradación y se hundió aún más en la abyección y el servilismo. La independencia aristocrática y la intrepidez caballeresca de los tiempos de Alejandro desaparecieron con el año 1826."[13]

Era muy duro para un hombre sensible e inteligente vivir en una sociedad como aquélla.

> "En torno —dice Herzen en otro artículo— todo era soledad, silencio; ni un eco, ni un sentimiento humano, ni una esperanza. Y por añadidura, todo era extraordinariamente chato, necio, mezquino. La mirada que buscaba simpatía no encontraba más que la amenaza lacayuna o el temor; la gente la rehuía o la agraviaba."

En sus cartas de la época en que fueron escritas *La plebe y Al poeta,* Pushkin se queja todo el tiempo del aburrimiento y la vulgaridad imperantes en nuestras dos capitales. Mas lo que le hacía sufrir no era sólo la chabacanería de la sociedad que le rodeaba. También le amargaban la vida sus relaciones con las "altas esferas".

En Rusia está muy difundida la enternecedora leyenda de que, en 1826, Nicolás I "perdonó" generosamente a Pushkin sus "juveniles devaneos" políticos y hasta se convirtió en su magnánimo protector. Pero los hechos no ocurrieron así ni mucho menos. La realidad fue que Nicolás y su mano derecha en esta clase de asuntos, el jefe de la gendarmería A. J. Benkendorf, no "perdonaron" nada a Pushkin, y su "protección" se manifestó en una larga serie de insoportables humillaciones.

> "Pushkin —informaba Benkendorf a Nicolás en 1827—, después de haber hablado conmigo, expresó en el club inglés gran entusiasmo por Vuestra Majestad y obligó a las personas que comían con él a brindar por la salud de Vuestra Majestad. No por eso deja de ser un pícaro redomado, pero si logramos dirigir su pluma y sus palabras, *ello será de utilidad."*

La última frase de este pasaje nos revela el secreto de la "protección" dispensada a Pushkin. Se le quiso convertir en un cantor del régimen. Nicolás I y Benkendorf se habían propuesto llevar su musa, rebelde en otros tiempos, al camino de la moral oficial. Cuando, después de la muerte de Pushkin, el mariscal de campo Paskévich escribió a Nicolás:

> "lamento la desaparición de Pushkin como escritor", el zar le contestó: "comparto por entero tu opinión, pero puede decirse muy bien que en él lloramos el futuro y no el pasado"[14].

Lo que quiere decir que este inolvidable emperador no apreciaba al desaparecido poeta por las grandes obras que había escrito durante su corta vida, sino por lo que podía haber escrito bajo la oportuna vigilancia y dirección de la policía. Nicolás esperaba de Pushkin obras "patrióticas" por el estilo de la pieza *La mano del Altísimo*

---

[13] Del libro de Herzen *Memorias y Pensamientos,* Moscú, 1947, pág. 290. El autor se refiere a! reinado del emperador Alejandro I (1801-1825).

[14] P. E. Schógolev, *Pushkin,* Ensayos, San Petersburgo, 1912, pág. 357.

*ha salvado a la patria* de Kúnolnik. Incluso V. A. Zhukovski, poeta extraterrenal, y buen cortesano, trató de hacerle entrar en razón y de infundirle el respeto por la moral. En una carta fechada el 12 de abril de 1826, dice: "Nuestros jóvenes (es decir, toda la generación que está madurando), dada su mala educación, que no les ofrece ningún apoyo ante la vida, conocen tus rebeldes pensamientos, envueltos en el encanto de la poesía; a muchos les has ocasionado ya un daño irreparable. Ello debe sobrecogerte. El talento no es nada. Lo esencial es la grandeza moral ..."[15] Convengan ustedes conmigo que en tal situación, llevando a cuestas las cadenas de tal tutela y obligado a escuchar *tales* recomendaciones, era perfectamente natural odiar la "grandeza moral" y sentir profunda repugnancia por toda la "utilidad" que podía reportar el arte, lanzando a la cara de los consejeros y protectores estas palabras:

533

*¡Fuera! Al pacífico poeta*
*Nada podéis importarle...*

En otros términos: dada su situación, era de todo punto natural que Pushkin se hiciera partidario de la teoría del arte por el arte y dijese al poeta, dirigiéndose a sí mismo:

*Eres soberano. Sigue el libre camino*
*A que te empuja tu inteligencia libre.*
*Perfecciona los frutos de tus caros pensamientos,*
*Sin pedir recompensa por tus nobles hazañas.*

D. I. Písarev me haría la objeción de que el poeta de Pushkin no dirige esas duras palabras a sus protectores, sino al "pueblo"[16]. Pero el verdadero pueblo se hallaba completamente fuera del campo visual de la literatura de aquel entonces. La palabra "pueblo" tiene para Pushkin la misma significación que la palabra "muchedumbre", frecuentemente empleada por él y que, naturalmente, no se refiere a las masas trabajadoras. En *Los gitanos,* Pushkin define así a los moradores de las ciudades sofocantes:

*Se avergüenzan del amor, ahuyentan las ideas.*
*Comercian con su libertad,*
*Inclinan ante los ídolos sus cabezas*
*Y piden dinero y cadenas.*

Es difícil suponer que esta caracterización se refiera, por ejemplo, a los artesanos de las ciudades.

Si todo esto es exacto, ante nosotros se perfila la siguiente conclusión :

*La tendencia al arte por el arte surge cuando existe un divorcio entre los artistas y el medio social que les rodea.*

Se nos puede decir, naturalmente, que el ejemplo de Pushkin es insuficiente para fundamentar tal conclusión. No lo objeto ni lo discuto. Citaré otros ejemplos de la historia de la literatura francesa, es decir, de la literatura de un país cuyas corrientes intelectuales han encontrado, por lo menos hasta mediados del siglo pasado, la más

---

[15] *Obra citada,* p. 241.
[16] De la poesía de Pushkin *Al poeta.*

vasta simpatía en todo el continente europeo.

534

Los románticos franceses de la época de Pushkin también eran, salvo contadas excepciones, ardientes partidarios del arte por el arte. Teófilo Gautier, tal vea el más consecuente de ellos, apostrofaba en los siguientes términos a los defensores de la concepción utilitarista del arte:

> "No, imbéciles; no, cretinos y bociosos: un libro no sirve para hacer sopa de gelatina; una novela no es un par de botas sin costuras... Por los vientres de todos los papas pasados, presentes y futuros, ¡no y doscientas mil veces no!... Soy de aquellos para quienes lo superfino es lo necesario; mi amor por las cosas y las personas es inversamente proporcional a los servicios que me prestan."[17]

Y el mismo Gauthier, en una nota biográfica sobre Baudelaire, hacía grandes elogios del autor de *Flores del mal* por haber defendido "la autonomía absoluta del arte y no haber admitido que la poesía pudiera tener otro objetivo que ella misma y otra misión que la de despertar en el alma del lector la sensación de lo bello en el sentido absoluto de la palabra" *(l'autonomie absolue de l'art et qu'il n'admettai pas que la poésie eû d'autre but qu'elle même et d'autre mistión à remplir que d'exciter dans l'âme du lecteur la sensation du beau; dans le sens absolu du terme").*

Por la siguiente declaración de Gautier, vemos lo mal que se avenían en su espíritu "la idea de lo bello" y las ideas sociales y políticas:

> "Renunciaría muy gustoso *(tres joyeusement)* a mis derechos de francés y de ciudadano, por ver un cuadro auténtico de Rafael o una hermosa mujer desnuda."

No se puede ir más lejos. Y sin embargo, seguramente todos los parnasianos[18] habrían estado de acuerdo con Gautier, pese a que tal vez alguno de ellos formulase ciertas reservas a la forma demasiado paradójica en que exigía, sobre todo en sus años de juventud, la "autonomía absoluta del arte".

¿A qué se debía semejante estado de ánimo de los románticos y parnasianos franceses? ¿Acaso también ellos estaban divorciados de la sociedad que les rodeaba?

En 1857, en un artículo escrito con motivo de haberse repuesto en la escena del *Théâtre Français* la obra de Vigny *Chatterton,* Teófilo Gautier recordaba la primera presentación, que había tenido lugar el 12 de febrero de 1835. He aquí lo que decía:

> "La platea, ante la que declamaba Chatterton, estaba llena de pálidos adolescentes de largos cabellos, quienes creían firmemente que no había más ocupación aceptable que la de escribir versos o pintar cuadros... y miraban a los "burgueses" con un desprecio que difícilmente podría equipararse al que los «zorros»[19] de Heidelberg y Jena, sentían por los filisteos"[20].

¿Quiénes eran esos "burgueses" despreciables?

> "Los burgueses —responde Gautier— eran casi todo el mundo: los banqueros, los agentes de bolsa, los notarios, los negociantes, los tenderos, etc., todos los que no formaban parte del misterioso cenáculo y se pagaban prosaicamente la

---

[17] Prefacio a la novela *Mademoiselle de Maupin.*

[18] *Parnasianos:* grupo de poetas franceses que publicaban el almanaque *El Parnaso contemporáneo* (1866-1876). Formaban parte de este grupo Leconte de Lisie, J. M. Heredia y otros poetas partidarios del "arte por el arte". Fueron los precursores de los decadentistas.

[19] Nombre de los estudiantes de primer curso de las universidades alemanas. *(N. del T.)*

[20] *Histoire du romantisme,* París, 1895, págs. 153-154.

vida."[21]

535

Y he aquí otro testimonio. En los comentarios a una de sus *Odas funambulescas,* Teodoro de Banville reconoce que él compartía también ese odio al "burgués". Y explica a su vez quiénes eran los bautizados con ese nombre por los románticos: en el lenguaje de los románticos, "burgués" era "el hombre que no rendía culto más que a las piezas de cinco francos, que no tenía más ideal que la conservación de su pellejo y que, en la poesía, amaba únicamente la romanza sentimental y, en las artes plásticas, la litografía en colores"[22].

Y al recordar esto, Banville rogaba a sus lectores que no se asombrasen de que en sus Odas *funambulescas* —las cuales, adviertan ustedes, fueron publicadas en el último período del romanticismo— trata de canallas a personas cuyo único delito era llevar una vida burguesa y no prosternarse ante los genios románticos.

Estos testimonios muestran en forma asaz convincente que los románticos se hallaban realmente divorciados de la sociedad burguesa que les rodeaba. Ciertamente, tal divorcio no constituía ningún peligro para las relaciones sociales burguesas. Los jóvenes burgueses que formaban parte de los círculos románticos no se oponían en absoluto a dichas relaciones sociales, pero al propio tiempo se sentían indignados ante la abyección, el hastío y la vulgaridad de la existencia burguesa. El nuevo arte, que tanto les entusiasmaba, era para ellos un refugio contra esa abyección, ese hastío y esa vulgaridad. En los últimos años de la restauración y en la primera mitad del reino de Luis Felipe, es decir, en la mejor época del romanticismo, les había sido tanto más difícil acostumbrarse a la abyección, el prosaísmo y el tedio burgueses por cuanto Francia acababa de pasar por las terribles tormentas de la gran revolución y de la época napoleónica, que habían agitado profundamente todas las pasiones humanas[23]. Cuando la burguesía pasó a ocupar una posición dominante en la sociedad y dejó de sentirse inflamada por el fuego de la lucha liberadora, al nuevo arte no le quedó más que *idealizar la negación del modo de vida burgués.* El arte romántico fue justamente esa idealización. Los románticos se esforzaban por expresar su repulsa a la moderación y la escrupulosidad burguesas, no sólo en sus obras de arte, sino también en su parte. Ya hemos oído decir a Gautier que los jóvenes que llenaban la platea en la primera representación de *Chatterton* llevaban los cabellos largos, ¿Quién, no ha oído hablar del chaleco rojo del propio Gautier, motivo de escándalo entre la "gente de bien"? Los trajes fantásticos y los cabellos largos, eran recursos utilizados por los jóvenes románticos para contraponerse a los odiados burgueses. La palidez del rostro era también una especie de protesta contra la sociedad burguesa.

"Por aquel entonces —dice Gautier— estaba de moda en la escuela romántica tener un tinte pálido, lívido, verduzco, a ser posible, un poco cadavérico. Ello

---

[21] *Histoire du romantisme,* p. 154,

[22] *Les odes funambulesques,* París, 1858, págs. 294-295.

[23] "Desde entonces se formaron, como si dijéramos, dos campos: por un lado, los espíritus exaltados, doloridos, todas las almas expansivas que anhelan el infinito inclinaron sus cabezas llorando; se envolvieron en sueños enfermizos, y en ese océano de amargura no se vieron más que unos frágiles tallos. Por otro lado, los hombres de carne permanecieron en pie, inflexibles, en medio de los goces positivos, sin más preocupación que la de contar el dinero que tenían. Un sollozo y una carcajada; aquél procedente del alma, ésta,del cuerpo" *(La confession d'un enfant du siiele,* p. 10).

daba un aire fatal, byroniano, como de persona atormentada por las pasiones y los remordimientos. Las mujeres sensibles lo encontraban interesante."[24]

Gautier nos dice, además, que los románticos difícilmente le perdonaban a Víctor Hugo su atildamiento, y en las conversaciones íntimas, se lamentaban a menudo de esta debilidad del genial poeta, que lo "ligaba a la humanidad e incluso a la burguesía"[25]. En general, es preciso señalar que los esfuerzos de la gente por adquirir esta o la otra apariencia externa, reflejan siempre las relaciones sociales de su época. Sobre este tema podría escribirse un interesante estudio sociológico.

536

Dada su actitud frente a la burguesía, los jóvenes románticos no podían por menos de indignarse ante la idea de un "arte utilitario". Convertir el arte en algo útil era a juicio de ellos obligarlo a servir a aquellos mismos burgueses que tanto despreciaban. Esto es lo que explica las insolentes humoradas que acabo de citar de Gautier contra los partidarios del arte utilitario, a los que tilda de "imbéciles, cretinos, bociosos", etc. Esto explica también la paradoja de que el valor atribuido por él a las personas y a las cosas, fuese inversamente proporcional a su utilidad. Todas estas humoradas y paradojas tienen exactamente la misma significación que las palabras de Pushkin:

*¡Fuera! Al pacífico poeta*
*Nada podéis importarle.*

Los parnasianos y los primeros realistas franceses (los Goncourt, Flaubert y otros) también sentían un desprecio infinito por la sociedad burguesa que les rodeaba. También ellos lanzaban constantemente improperios contra los odiados "burgueses". Y si publicaban sus obras, no era, según decían, para un público vasto, sino tan sólo para unos cuantos elegidos, "para amigos ignorados", como decía Flaubert en una de sus cartas. Según ellos, sólo un escritor de mediano talento podía agradar al gran público. Leconte de Lisie creía que el gran éxito de un escritor era un signo de su inferioridad intelectual. Huelga decir que los parnasianos, al igual que los románticos, eran partidarios incondicionales de la teoría del arte por el arte.

Podríamos citar numerosos ejemplos análogos, pero no es necesario. Está suficientemente claro que la tendencia de los artistas al arte por el arte surge espontáneamente, cuando éstos se hallan divorciados de la sociedad que les rodea. Pero no estará de más definir con mayor exactitud este divorcio.

A fines del siglo XVIII, en la época inmediatamente anterior a la gran revolución, los artistas franceses de ideas avanzadas también se hallaban divorciados de la "sociedad" imperante en aquel entonces. David y sus amigos estaban contra el "viejo régimen". Y el divorcio era evidentemente irremediable, porque la conciliación entre ellos y el viejo régimen era de todo punto imposible. Más aún; este divorcio era incomparablemente más profundo que el existente entre los románticos y la sociedad burguesa: David y sus amigos querían la supresión del viejo régimen, mientras Teófilo Gautier y sus correligionarios, como ya he dicho más de una vez, no tenían nada en contra de las relaciones sociales burguesas, y su único deseo era que el régimen burgués dejase de engendrar aquellas vulgares costumbres burguesasas[26].

---

[24] *Obra citada,* p. 31.

[25] *Ibid.,* p. 32

[26] Teodoro de Banville dice abiertamente que los ataques de los románticos contra los "burgueses" no se referían en absoluto a la burguesía como clase social *(Les odes funambulesques,* París, 1858, p. 294). Esta sublevación *conservadora* contra los "burgueses", típica de los románticos y que en modo alguno se hacía

Pero al alzarse contra el viejo régimen, David y sus amigos sabían perfectamente que tras ellos iba en nutridas columnas aquel tercer Estado que muy pronto, según la célebre expresión del abate Sieyés[27], habría de serlo todo. Por consiguiente, el sentimiento de divorcio con el régimen imperante iba acompañado en ellos de un sentimiento de simpatía hacia la nueva sociedad que se había gestado en las entrañas de la vieja y se disponía a sustituirla. En cambio, en los románticos y los parnasianos vemos algo bien distinto: ellos no esperan ni desean cambios en el régimen social de la Francia de su época. Por eso, su divorcio de la sociedad que les rodea es absolutamente irremediable[28]. Nuestro Pushkin tampoco esperaba ningún cambio en la Rusia de entonces, y puede decirse que en la época de Nicolás I hasta dejó de desearlo. De ahí el pesimismo que matizaba sus ideas sobre la vida social.

Me parece que ahora puedo completar mi anterior conclusión y decir:

> *La tendencia al arte por el arte de los artistas y de las personas que se interesan vivamente por la creación artística, surge sobre la base de su divorcio irremediable del medio social que les rodea.*

Pero esto no es todo. El ejemplo de nuestros "hombres de la década del 60,[29] que creían firmemente en el próximo triunfo de la razón, así como el de David y sus amigos, que creían lo mismo con igual firmeza, nos muestra *que la llamada concepción utilitaria del arte, es decir, la tendencia a atribuir a sus obras la significación de un enjuiciamiento de los fenómenos de la vida, y el jubiloso deseo — que siempre acompaña a dicha tendencia— de participar en las luchas sociales, surge y arraiga, cuando existe una simpatía recíproca entre una parte considerable de la sociedad y las personas que en forma más o menos activa se interesan por la creación artística.*

El hecho siguiente demuestra sin lugar a dudas hasta qué punto es esto cierto.

Cuando estalló la tormenta vivificadora de la revolución de febrero de 1848, muchos de los artistas franceses partidarios de la teoría del arte por el arte la rechazaron decididamente. Hasta Baudelaire, al que Gautier habría de citar más tarde como ejemplo de artista firmemente convencido de la necesidad de la autonomía absoluta del arte, comenzó desde el primer, momento a editar la revista revolucionaria, *Le salut public.* Bien es verdad que la revista pronto dejó de aparecer, pero todavía en 1852, en el prefacio a las *Chansons* de Pedro Dupont, Baudelaire calificaba de pueril la teoría del arte por el arte y proclamaba que el arte debía perseguir fines sociales. Tan sólo el triunfo de la contrarrevolución hizo que

---

extensiva a los fundamentos del régimen burgués, ha sido interpretada por algunos... teóricos ruaos contemporáneos (Ivánov-Rasómnik, por ejemplo) como una lacha contra el espíritu burgués, que por su amplitud rebasa considerablemente la lucha social y política del proletariado contra la burguesía. Dejo que e1 lector juzgue él mismo la profundidad de tal interpretación. Ésta muestra en realidad que quienes hablan de la historia del pensamiento social ruso no siempre, por desgracia, se toman la molestia de estudiar previamente la historia del pensamiento en el occidente de Europa.

[27] Plejánov se refiere a la célebre frase dicha por d abate Sieyés en su folleto *¿Qué es el tercer Estado?, que* se publicó en 1789: "¿Qué es el tercer Estado? Nada. ¿Qué debe ser? Todo" (p. 178).

[28] El estado de ánimo de los románticos alemanes se distingue por el mismo divorcio irremediable entre ellos y el medio social que les rodea, como lo demuestra muy bien Brandes en su libro *Die romantische Schule in Deutschland,* segunda parte de su obra *Die Hauptströmungen der Literatur des 19-ten Jahrhunderts.*

[29] Véase la nota 3.

Baudelaire y otros artistas de ideas análogas volvieran definitivamente a la "pueril" teoría del arte por el arte. Levente de Lisie, uno de los futuros astros del "Parnaso", mostró con extraordinaria claridad el sentido psicológico de este retorno en el prólogo a sus *Poèmes antiques,* cuya primera edición vio la luz en 1852. En él dice que la poesía ya no engendrará acciones heroicas ni inspirará virtudes sociales, porque ahora, lo mismo que en todas las épocas de decadencia literaria, la lengua sagrada sólo puede expresar mezquinas impresiones personales... y ya no es apta para enseñar al hombre[30]. Dirigiéndose a los poetas Leconte de Lisie les dice que el género humano sabe ahora más que ellos, que en un tiempo fueron sus maestros[31]. Según el futuro parnasiano, el papel de la poesía consiste ahora en "dar vida ideal a. quien ya no tiene vida real"[32]. Estas profundas palabras revelan todo el misterio psicológico de la tendencia al arte por el arte. En lo sucesivo tendremos ocasión de volver más de una vez al mencionado prefacio de Leconte de Lisie.

538

Para terminar con este aspecto de la cuestión, diré además que cualquier poder político prefiere la concepción utilitaria del arte, siempre y cuando, claro está, se interese por esta materia. Ello se comprende fácilmente: el poder político está interesado en poner todas las ideologías, al servicio de la causa que él mismo sirve. Y como el poder político, a veces revolucionario, es en la mayoría de los casos conservador e incluso, francamente reaccionario, este solo hecho nos muestra ya que no debemos creer que la concepción utilitaria del arte es sostenida sobre todo por los revolucionarios o, en general, por las personas de ideas avanzadas. La historia de la literatura rusa muestra con gran elocuencia que ni siquiera nuestros conservadores le hacían ascos. He aquí unos cuentón ejemplos. En 1814 aparecieron las tres primeras partes de la novela de T. Narezhi *El Gil Blas ruso o las aventuras del príncipe Gavrilov Simonovich Chistiakov.*[33] La novela fue prohibida inmediatamente por orden del ministro de Instrucción Pública, conde de Razumovski, quien con este motivo expuso la siguiente opinión sobre la actitud de la literatura ante la vida:

> "Ocurre a menudo que los autores de novelas, aun tratando, al parecer, de combatir los vicios, los presentan con tales colores o los describen con tal minuciosidad que, por este mismo hecho, hacen que los jóvenes se sientan atraídos por unos vicios de los que más convendría no hablar. Cualquiera que sea el mérito literario de las novelas, éstas sólo pueden ser publicadas si persiguen un fin verdaderamente moral''.

Ya ve usted que Razumovski consideraba que el arte no puede ser un objetivo en sí.

Eso mismo era lo que opinaban aquellos servidores de Nicolás I que por su posición oficial estaban obligados a adoptar una actitud ante el arte. Recordarán ustedes que Benkendorf trataba de llevar a Pushkin al buen camino. Las autoridades tampoco dejaron de la mano a Ostrovski. En marzo de 1850, cuando fue publicada su comedia *Los de casa nos- entendemos y* ciertos amantes ilustrados de la

---

[30] *Poèmes antiques,* París, 1852, préface, p. VII.

[31] *Lugar citado,* p. IX.

[32] Lugar *citado,* p. XI.

[33] *V. T. Narezhni* (1780-1825): escritor ruso. En la novela *El Gil Blas ruso o las aventuras del príncipe Gavrila Simónovick Chistiakov* presenta una imagen satírica de la sociedad aristocrática, así como la vida y las costumbres de los señores feudales.

literatura... y del comercio empezaron a temer que la obra ofendiese a los mercaderes, el ministro de Instrucción Pública (el príncipe P. A. Shirinski-Shijmátov) ordenó al director de enseñanza de la circunscripción académica de Moscú que llamase al novel dramaturgo y "le hiciese comprender que la noble y útil misión del talento, no debe consistir únicamente en dar una imagen viva de lo ridículo y lo malo, sino también en su justa condena, no sólo en forma caricaturesca, sino también mediante la difusión de elevados sentimientos morales. Por consiguiente, se deberá oponer al vicio, la virtud; y a lo ridículo y delictuoso, ideas y acciones que enaltezcan el alma; finalmente, se deberá afirmar la convicción, tan importante para la vida social y privada, de que el mal encuentra su digno castigo *aun en la tierra".*

539

El propio emperador Nicolás Pávlovich también consideraba la misión del arte desde un punto de vista eminentemente "moral". Como sabemos, Nicolás I compartía la opinión de Benkendorf de que sería conveniente atraerse a Pushkin. Refiriéndose a la pieza *No te metas en trineo ajeno* —escrita en la época en que Ostrovski, influenciado por los eslavófilos, decía en alegres francachelas que con ayuda de unos cuantos amigos "haría retroceder toda la obra de Pedro"—[34] pieza hasta cierto punto asaz edificante, el zar decía con elogio: "Ce n'est pas une pièce, c'est une leson". Para no multiplicar inútilmente los ejemplos, me limitaré a señalar además los dos hechos siguientes: El *Moskovski Telegraf* de N. Polevói se atrajo definitivamente las iras del gobierno de Nicolás y fue prohibido cuando publicó una crítica desfavorable a la obra "patriótica" de Kúkolnik, *La mano del Altísimo ha salvado a la patria.* Pero cuando el propio N. Polevói escribió las obras patrióticas *El abuelo de la flota rusa* y *El mercader Igolkin,* el emperador, según cuenta un hermano del autor, se entusiasmó ante el talento dramático del autor:

> "El dramaturgo —dijo— tiene dotes extraordinarias. Su deber es escribir, escribir y escribir. Eso es Lo que tiene que hacer y no dedicarse —añadió sonriendo— a editar revistas"[35].

Y no crean ustedes que los gobernantes rusos constituían, en lo que a esto se refiere, una excepción. Nada de eso. Un representante tan típico del absolutismo como Luis XIV de Francia no estaba menos convencido de que el arte no puede ser un objetivo en sí, sino que debe coadyuvar a la educación moral de los hombres. Esta convicción había calado hasta lo más hondo en toda la literatura y el arte de la célebre época de Luis XIV. Análogamente, Napoleón I también habría considerado la teoría del arte por el arte, una dañina invención de molestos "ideólogos". Él también quería que la literatura y el arte estuvieran al servicio de objetivos morales. Y en gran parte lo consiguió. Así, por ejemplo, la mayoría de los cuadros exhibidos en las exposiciones periódicas de aquellos tiempos (los "Salones") representaban las hazañas bélicas del consulado y del imperio. Su "pequeño" sobrino Napoleón III

---

[34] *Eslavófilos;* una de las tendencias del pensamiento social ruso de la quinta y sexta décadas del siglo pasado. Mantenían la teoría de ,que el desarrollo histórico do Rusia sigue un camino propio, distinto del de Occidente y basado en tres rasgos supuestamente exclusivos de los eslavos: el régimen comunal, la religión ortodoxa y la "conjunción armónica" del poder zarista y el pueblo. Los eslavófilos eran enemigos de la revolución, y combatían el materialismo.

*Hacer retroceder toda la obra de Pedro.* Al decir "la obra de Pedro", Ostrovski se refería a la actividad reformadora de Pedro I, a su lucha contra el secular atraso ruso mediante la europeización del país.

[35] *Memorias de Xenofont Polevói,* San Petersburgo, edic. Suvorin, 1888, p. 445.

siguió en esto las huellas del tío, aunque con mucho menos éxito. Él también quería que el arte y la literatura sirvieran a lo que llamaba moralidad. En noviembre de 1852, el profesor Laprade, de Lyon, escribió una sátira titulada *Les muses d'Etat,* en la que ridiculizaba mordazmente esta tendencia bonapartista al arte edificante, prediciendo la pronta aparición de una época en que las musas del Estado someterían la razón humana a la disciplina militar, lo que significaría el triunfo del orden, pues ningún escritor se atrevería a expresar el menor descontento.

*II faut être content s'il pleut, s'il fait soleil,*
*S'il fait chaud, s'il fait froid: "Ayez le teint vermeil.*
*le déteste les gens maigres, à face pâle:*
*Celui qvi ne rit pas mérite qu'on l'empale".*[36]
etc.

Diré de paso que esta ingeniosa sátira le valió al autor la pérdida de su cátedra. El gobierno de Napoleón III no toleraba burlas a costa de las "musas del Estado".

541

## II

Mas abandonemos las "esferas" gubernamentales. Entre los escritores franceses del segundo imperio los hay que, al rechazar la teoría del arte por el arte, no lo hacen en modo alguno debido a consideraciones de carácter progresista. Así, Alejandro D urnas hijo afirmaba categóricamente que las palabras "el arte por el arte" no tenían ningún sentido. Al escribir *El Hijo natural y El padre pródigo,* perseguía determinados objetivos sociales, pues estimaba necesario apoyar con sus obras la "vieja sociedad", la cual, según sus propias palabras, se rompía por todos los costados.

En 1857, Lamartine enjuicia la obra literaria de Alfredo de Musset, que acababa de morir, y lamenta que ésta no hubiese servido para expresar una fe religiosa, social, política o patriótica y reprocha a los poetas contemporáneos, el haber olvidado el sentido de sus obras en aras del metro o de la rima. Finalmente, citaré a una figura literaria de mucha menor significación, Máximo Du Camp, quien, condenando el apego exclusivo a la forma, exclamaba:

*La forme est bette, soit! quand l'idée est au fond!*
*Qu'est-ce donc qu'un beau front qui n'a pas de cervelle?.*[37]

Y también ataca al jefe de la escuela romántica en la pintura, porque, "al igual que ciertos literatos que han creado el arte por el arte, el Sr. Delacroix ha inventado el *color por el color.* La historia y la humanidad no son para él, más que un pretexto para combinar matices bien escogidos". Según este mismo escritor, los tiempos de la escuela del arte por el arte han pasado para siempre[38].

---

[36] Siempre hay que estar contento, llueva o haga sol,
Haga frío o calor: "Tened buenos colores.
Detesto a la gente delgada y pálida;
El que no se ría merece ser empalado".

[37] La forma es bella cuando en el fondo hay una idea.
¿Qué vale una frente bella cuando no hay un seso tras ella?

[38] Véase al respecto el excelente libro de A. Cassagne *La théorie de l'art pour Fort en Franee ches les*

Lamartine y Du Camp son tan poco sospechosos de tendencias subversivas como Alejandro Domas hijo. Si rechazaban la teoría del arte por el arte no era porque quisieran sustituir el orden burgués por un nuevo régimen social, sino porque querían robustecer las relaciones burguesas, sensiblemente quebrantadas por el movimiento emancipador del proletariado. En este aspecto, se diferenciaban de los románticos, y en particular de los parnasianos y de los primeros realistas, únicamente por avenirse mucho mejor que ellos al género de vida burgués. Frente a los mismos problemas, los unos eran optimistas conservadores, mientras los otros eran, en igual medida, pesimistas conservadores.

542

De todo esto se desprende claramente que la concepción utilitaria del arte, se compagina tan bien con el espíritu conservador como con el espíritu revolucionario. Lo único que presupone necesariamente la tendencia a esta concepción, es un interés vivo y activo por determinado orden o ideal social, cualquiera que éste sea, y desaparece, siempre que por una u otra causa, desaparece dicho interés.

Prosigamos ahora y veamos cuál de estas dos concepciones opuestas favorece más al progreso del arte.

Al igual que los demás problemas de la vida social y del pensamiento social, éste no admite una solución absoluta. Todo depende de las condiciones de tiempo y lugar. Recordemos a Nicolás I y a sus lacayos. Ellos hubieran querido convertir a Pushkin, a Ostrovski y a otros artistas de su época en servidores de la moral, tal como la entendía el cuerpo de gendarmes. Supongamos por un instante que hubiesen logrado realizar este firme propósito suyo. ¿Cuál habría sido el resultado? La respuesta no es difícil. Las musas de los artistas, sometidas hasta entonces a su influencia, se habrían convertido en musas del Estado, habrían mostrado los más evidentes signos de decadencia y habrían perdido gran parte de su veracidad, vigor y fuerza de atracción.

La poesía de Pushkin *A los calumniadores de Rusia* no puede situarse ni mucho menos entre sus mejores creaciones poéticas. La obra de Ostrovski *No te metas en trineo ajeno,* benévolamente reconocida como "lección útil", tampoco es ningún primor. Y sin embargo, en ella Ostrovski apenas da unos pasos en dirección a aquel ideal cuya realización anhelaban los Benkendorf, los Shirinski-Shijmátov y demás partidarios de su mismo corte del arte utilitario.

Supongamos además que Teófilo Gautier, Teodoro de Banville Leconte de Lisie, Baudelaire, los hermanos Goncourt, Flaubert, en una palabra, todos los románticos, los parnasianos y los primeros realistas franceses, hubieran aceptado el medio burgués que les rodeaba y hubiesen puesto sus musas al servicio de aquellos señores que, según expresión de Banville, colocaban por encima de todo la pieza de cinco francos. (Cuál habría sido el resultado?

La respuesta tampoco ofrece dificultades en este caso. Los románticos, los parnasianos y los primeros realistas franceses habrían caído muy bajo. Sus obras habrían sido mucho menos vigorosas, mucho menos veraces y mucho menos atrayentes.

¿Qué obra tiene más mérito artístico: *Madame Bovary* de Flaubert o *El yerno del Sr. Poirier* de Augier? La pregunta me parece ociosa. Aquí no se trata únicamente de

---

*demiers romantiques et les premiéis realistas,* París, 1906, págs. 96-I0S.

una diferencia de talento. La vulgaridad dramática de Augier, verdadera apoteosis de la moderación y la escrupulosidad burguesas, presupone necesariamente otros recursos creadores que los utilizados por Flaubert, los Goncourt y otros realistas que volvían despectivamente la espalda a esa moderación y a esa escrupulosidad. Finalmente, la circunstancia de que una de esas corrientes literarias atrajese más autores de talento que la otra, también tenía sus causas.

Qué demuestra todo esto?

543

Demuestra que el mérito de una obra artística depende en última instancia de la riqueza de su contenido, cosa que en modo alguno aceptaban los románticos como Teófilo Gautier. Éste decía que la poesía no sólo no demuestra nada, sino que ni siquiera dice nada y que la belleza de un verso depende de su música, de su ritmo. Pero esto es un profundo error. Lo que ocurre es justamente lo contrario: la obra poética, y en general la obra artística siempre dicen algo, porque siempre expresan algo. Lo "dicen", claro está, a su manera. El artista expresa su idea por medio de imágenes, mientras que el publicista demuestra su pensamiento mediante *deducciones lógicas.* Y si un escritor, en lugar de operar con imágenes, recurre a los argumentos lógicos o si utiliza las imágenes para demostrar una cuestión determinada, entonces no se trata de un artista, sino de un publicista, aun en el caso de que no escriba ensayos o artículos, sino novelas, relatos u obras de teatro. Todo esto es evidente, pero de aquí no se deduce en modo alguno que la idea no tenga importancia en una obra artística. Más aún: no es posible una obra artística sin contenido ideológico. Incluso las obras de aquellos autores que se preocupan únicamente de la forma, sin hacer caso del contenido, expresan, pese a todo y de una manera u otra, una idea. Gautier, que no se preocupaba del contenido ideológico de sus obras poéticas, aseguraba, como hemos visto, que estaba dispuesto a sacrificar sus derechos políticos de ciudadano francés, por el placer de ver tui cuadro auténtico de Rafael o una bella mujer desnuda. Lo uno estaba ligado estrechamente a lo otro: su preocupación exclusiva por la forma estaba determinada por su indiferencia ante las cuestiones sociales y políticas. Las obras cuyos autores sólo se preocupan de la forma, expresan siempre determinada actitud —*irremediablemente negativa,* como lo he explicado antes— de esos mismos autores, ante el medio social que les rodea. Y ahí es donde reside la idea común a todos ellos y que cada uno expresa de un modo distinto. Pero si bien no hay obra artística que carezca por completo de contenido ideológico, no toda idea puede ser expresada en una obra de arte. Ruskin dice muy bien que una muchacha puede cantar el amor perdido. Y observa muy justamente que el mérito de una obra de arte, depende de la elevación de los sentimientos que expresa. "Pregúntese usted —dice— respecto a cualquier sentimiento que le domina fuertemente: ¿puede ese sentimiento ser cantado por un poeta, puede servirle de verdadera inspiración? Si la respuesta es positiva, entonces se trata de un sentimiento noble. Si no puede ser cantado o si sólo puede inspirar burla, entonces se trata de un sentimiento bajo". No podría ser de otro modo. El arte es uno de los medios de comunicación espiritual entre los hombres. Y cuanto más elevado es el sentimiento expresado por una obra de arte, tanto mejor puede desempeñar esa obra, en igualdad de las demás circunstancias, su papel de medio de comunicación. ¡ Por qué el avaro no puede cantar el dinero perdido? Simplemente, porque si cantase la pérdida del dinero, su canción no conmovería a nadie, es decir, no serviría de medio de

comunicación entre él y los demás hombres.

544

Se me podrían indicar las canciones de guerra y preguntar: ¿acaso la guerra sirve de medio de comunicación entre los hombres? Diré a esto que la poesía de guerra, al expresar el odio al enemigo, ensalza al propio tiempo la abnegación de los guerreros, su disposición a morir por su patria, por su Estado, etc. Y precisamente en la medida en que esa poesía expresa tales sentimientos, sirve de medio de comunicación entre los hombres dentro de unos límites (tribu, comunidad, Estado) cuya amplitud depende del nivel de desarrollo cultural alcanzado por la humanidad, o más exactamente, por esa parte concreta de la humanidad.

I. S. Turguéniev, que detestaba a los defensores de la concepción utilitaria del arte, dijo en cierta ocasión: "La Venus de Milo es más indiscutible que los principios de 1789". Y tenía absoluta razón. Pero, ¿qué se deduce de esto? Algo muy distinto de lo que quería demostrar I. S. Turguéniev.

En el mundo hay muchas personas que no sólo "discuten" los principios de 1789, sino que ni siquiera tienen la menor noción de ellos. Pregunten a un hotentote, que no ha pasado por la escuela europea, qué es lo que opina acerca de esos principios. Se convencerán de que ni siquiera ha oído hablar de ellos. Pero el hotentote no sólo desconoce los principios de 1789, sino también la Venus de Milo. Y si la viese, sin duda la "discutiría". Él tiene su ideal de la belleza, cuya representación se encuentra frecuentemente en las obras de antropología con el nombre de Venus hotentote. La Venus de Milo ofrece un atractivo "indiscutible", pero sólo para una parte de los hombres de raza blanca, para los cuales es efectivamente más indiscutible que los principios de 1789. ¿A qué se debe esto? Únicamente a que dichos principios, expresan unas relaciones que sólo corresponden a determinada fase del desarrollo de la raza blanca —a la época de la afirmación del régimen burgués, en su lucha contra el régimen feudal[39]—, mientras que la Venus de Milo, representa un ideal de la belleza femenina, que corresponde a muchas fases de ese mismo desarrollo. A muchas, pero no a todas. Los cristianos tenían su ideal de la belleza femenina. Ese ideal podemos verlo en los iconos bizantinos. Es bien notorio que los adoradores de esos iconos consideran muy "discutibles" la Venus de milo y otras Venus, a las que calificaban de diablesas y destruían siempre que podían. Luego llegó una época en que las diablesas de la antigüedad, volvieron a gustar a los hombres de raza blanca. Preparó el advenimiento de esta época la lucha de liberación de los habitantes de las ciudades de Europa Occidental, es decir, precisamente aquel movimiento que halló su más patente expresión en los principios de 1789. Por eso podemos decir —pese a Turguéniev— que la Venus de Milo iba siendo tanto más "indiscutible" en la nueva Europa, cuanto más maduraba la población europea para proclamar los principios de

---

[39] El artículo 2 de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano,* aprobada por la Asamblea Constituyente francesa en las sesiones del 20 al 26 de agosto de 1789, dice: *"Le but de toute association politique est la conservación des droits notareis et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont: la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'opression"* ("El objeto de toda asociación política es mantener los derechos naturales e imprescriptibles del hombre. Esos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión"). La preocupación por la *propiedad* revela el carácter burgués de la revolución que se estaba realizando, y el reconocimiento del derecho de "resistencia a la opresión", maestra que la revolución todavía se estaba realizando, pero no había concluido y tropezaba con la fuerte resistencia de la aristocracia seglar y ensotanada. En junio de 1848 la burguesía francesa ya no reconocía al ciudadano el derecho de resistencia a la opresión.

1789. No se trata de una paradoja, sino de un hecho histórico puro y simple. Toda la significación de la historia del arte en la época del Renacimiento —considerada desde el punto de vista del concepto de la belleza— reside en el hecho de que el ideal monástico cristiano de la belleza humana, va siendo relegado poco a poco a segundo plano por un ideal terrenal, cuyo origen se debe al movimiento de liberación de las ciudades y cuya elaboración se vio facilitada por el recuerdo de las diablesas de la antigüedad.

545

Ya Belinski, que en el último período de su actividad literaria había dicho con toda razón que "lo puro, lo abstracto, lo no condicionado o, como dicen los filósofos, *lo absoluto,* no ha existido jamás ni en ninguna parte", admitía, sin embargo, que "las obras pictóricas de la escuela italiana del siglo xvi se acercaban en cierto grado al ideal del arte absoluto", pues fueron creación de una época durante la cual "el arte constituyó el principal y único interés de la parte más culta de la sociedad"[40]. Y cita como ejemplo "la Madona de Rafael, obra maestra de la pintura italiana del siglo XVI", es decir, la Madona Sixtina, que se guarda en la galería de Dresde. Pero las escuelas italianas del XVI, representan la culminación de una larga lucha entre el ideal terrenal y el ideal monástico cristiano. Y por exclusivo que fuera el interés de la parte más culta de la sociedad del siglo XVI por el arte[41], es indudable que las madonas de Rafael constituyen una de las más típicas expresiones artísticas del triunfo del ideal terrenal sobre el ideal monástico cristiano.

Lo mismo cabe decir, sin la menor exageración, incluso de aquellas madonas que fueron pintadas en la época en que Rafael se hallaba sometido a la influencia de su maestro el Perugino y cuyas caras reflejan al parecer sentimientos puramente religiosos. Tras su apariencia religiosa, se trasluce tanto vigor y una alegría tan sana de una vida puramente terrenal, que en ellas ya no queda nada que recuerde a las piadosas vírgenes de los maestros bizantinos[42]. Las obras de los artistas italianos del siglo XVI tenían tan poco que ver con el "arte absoluto", como las obras de todos los maestros precedentes, desde Cimabue y Duccio di Buonninsegna. Tal arte no ha existido efectivamente jamás ni en ninguna parte. Y si I. S. Turguéniev se refiere a la Venus de Milo como a un producto de ese arte absoluto, ello se debe exclusivamente a que, al igual que todos los idealistas, interpretaba de un modo erróneo, el curso real del desarrollo estético de la humanidad.

El ideal de la belleza que impera en un momento dado en determinada sociedad o en determinada clase de la sociedad, depende en parte de las condiciones biológicas del desarrollo del género humano, que son las que determinan, entre otras cosas, las peculiaridades raciales, y en parte de las condiciones históricas en que ha surgido y existe esa sociedad o esa clase. Y por eso, precisamente, dicho ideal es siempre muy rico, de un contenido enteramente condicionado y nada absoluto. Quien rinde culto a la "belleza pura", no por ello se independiza de las condiciones biológicas e

---

[40] Dicho por Belinski en su artículo *Una ojeada sobre la literatura rusa del año 1847* (véase V. G. Belinski, *Obras filosóficas escogidas,* en un tomo, Editorial de Literatura Política del Estado, Moscú, 1941, p. 403).

[41] Su carácter exclusivo, que no puede ser negado, significaba tan sólo que en el siglo xvi existía un divorcio irremediable entre las personas que amaban el arte y el medio social que las rodeaba. Este divorcio también dio lugar entonces a la tendencia al arte puro, es decir, ai arte por el arte. En épocas anteriores, como por ejemplo en tiempos de Giotto, no existieron ni ese divorcio ni esa tendencia.

[42] Es significativo que el propio Perugino resultara sospechoso de ateísmo para sus contemporáneos.

histórico-sociales, que han determinado sus gustos estéticos. Lo único que hace es cerrar más o menos conscientemente los ojos, ante tales condiciones. Eso es lo que les ha ocurrido, entre otros, a los románticos como Teófilo Gautier. Ya he dicho que su interés exclusivo por la forma de la obra poética, se hallaba en estrecha relación causal con su indiferencia social y política.

546

Esa indiferencia elevaba el valor de sus obras poéticas, por cuanto le preservaba de la vulgaridad, la moderación y la escrupulosidad burguesas. Pero al propio tiempo, rebajaba ese mismo valor, por cuanto limitaba su horizonte y le impedía asimilar las ideas avanzadas de su época. Tomemos el ya conocido prefacio a *Mademoiselle de Maupin,* en el que se ataca con un arrebato casi pueril a los defensores de la concepción utilitaria del arte.

> "¡Dios mío —exclama Gautier—, qué cosa tan necia es esa pretendida perfectibilidad del género humano con la que nos aturden los oídos! Se diría, en verdad, que el hombre es una máquina susceptible de ser mejorada, y que un engranaje mejor hecho, o un contrapeso colocado de un modo más conveniente, pueden hacerla funcionar con más facilidad"[43].

Para demostrar que no es así, Gautier recuerda al mariscal Bassom- pierre, que se bebía su bota de montar llena de vino a la salud de los trece cantones. Y señala que sería tan difícil perfeccionar a este mariscal en lo que a la bebida se refiere, como a un contemporáneo nuestro superar a Milón de Crotona, que de una sola sentada se comía un buey entero. Estas observaciones, en sí muy justas, son de lo más típico para la teoría del arte por el arte, tal como la exponen los románticos consecuentes.

(Quién, cabe preguntar, ha aturdido los oídos de Gautier con propósitos acerca de la perfectibilidad del género humano? Los socialistas, y en especial los sansimonianos, muy populares en Francia en la época que precedió a la aparición de *Mademoiselle de Maupin.* Contra ellos van dirigidas sus consideraciones —en sí muy justas— acerca de la dificultad de superar al Mariscal Bassompierre en embriaguez y a Milón de Crotona en voracidad. Pero estas consideraciones, en sí justas, quedan totalmente fuera de lugar cuando se las dirige contra los sansimonianos. La perfectibilidad del género humano de que hablaban los sansimonianos, no tiene nada que ver con el alimento de la capacidad del estómago. Los sansimonianos se referían al mejoramiento de la organización social, en beneficio de la parte más numerosa de la población, de su parte productiva, es decir, de los trabajadores. Calificar de necedad semejante tarea y preguntar si su realización hará que el hombre sea más capaz de empaparse en vino y de atracarse de carne, es dar muestras de aquella misma limitación burguesa que sacaba de sus casillas a los jóvenes románticos. ¿Cómo ha podido ocurrir tal cosa? ¿Cómo ha podido la limitación burguesa filtrarse en los razonamientos de un escritor para quien todo el sentido de su existencia residía en una lucha a vida o muerte contra esa misma limitación burguesa?

En más de una ocasión, aunque de pasada y con otro motivo, he contestado a esta pregunta al comparar las ideas de los románticos con las de David y sus amigos. Dije que los románticos, a la vez que se sublevaban contra los gustos y las costumbres de los burgueses, no tenían nada que objetar al régimen social burgués. Ahora debemos analizar más detalladamente esta cuestión.

547

---

[43] *Mademoiselle de Maupin,* prefacio, p. 23.

Algunos románticos, como George Sand —en la época de su amistad con Pedro Leroux—, simpatizaban con el socialismo. Pero eran casos excepcionales. Por regla general, los románticos, que se alzaban contra la vulgaridad burguesa, eran a la vez enemigos de los sistemas socialistas, que señalaban la necesidad de una reforma social. Los románticos querían cambiar las costumbres de la sociedad, sin tocar para nada el régimen social, lo que, evidentemente, es de todo punto imposible. Por eso, la insurrección de los románticos contra los "burgueses" tuvo tan pocas consecuencias prácticas como el desprecio de los "zorros" de Gotinga o de Jena, por los filisteos. Dicha insurrección fue completamente estéril desde el punto de vista práctico. Pero esa esterilidad práctica tuvo consecuencias literarias bastante importantes, pues imprimió a los héroes románticos ese carácter irreal y artificioso que al fin y a la postre condujo al hundimiento de dicha escuela. El carácter irreal y artificioso de los personajes no puede ser aceptado en modo alguno como un mérito de una obra de arte, por lo que, a la par con el aspecto positivo señalado más arriba, debemos indicar ahora un aspecto *negativo: aunque fue mucho lo que ganaron las obras de arte románticas, con la insurrección de sus autores contra los* "burgueses", *por otra parte, perdieron bastante a consecuencia de la vaciedad práctica de dicha insurrección.*

Los primeros realistas franceses se esforzaron ya por suprimir el principal defecto de las obras románticas! el carácter irreal y artificioso de sus personajes. En las obras de Flaubert (a excepción, tal vez, de *Salambó* y de los *Cuentos)* no hay ni rastro de la irrealidad y la artificialidad de los románticos. Los primeros realistas también se sublevan contra los "burgueses", pero lo hacen a su manera. No oponen a los adocenados burgueses héroes imaginarios, sino que tratan de crear fieles imágenes artísticas de esos mismos seres adocenados. Flaubert consideraba que su deber era tratar el medio social descrito por él, con la misma objetividad con que un naturalista se sitúa ante la naturaleza. "Hay que considerar a los hombres —dice— como se considera a los mastodontes o a los cocodrilos. ¿Acaso puede uno descomponerse a causa de los cuernos de aquéllos o de las mandíbulas de éstos? Hay que mostrarlos, convertirlos en espantajos, meterlos en frascos de alcohol, y nada más. Pero no lancéis condenas morales, pues j quién sois vosotros mismos, ranas minúsculas?". Y en la medida en que Flaubert lograba ser objetivo, los tipos presentados en sus obras adquirían la significación de "documentos", cuyo estudio es absolutamente indispensable para todo el que quiera hacer un estudio científico de los fenómenos de la psicología social. La objetividad era el lado fuerte de su método, pero aun siendo objetivo .en el proceso de la creación artística, Flaubert no dejaba de ser muy subjetivo en la apreciación de los movimientos sociales de su época. Tanto él como Gautier, despreciaban profundamente a los "burgueses", pero al mismo tiempo, eran acérrimos enemigos de todos los que de un modo u otro, atentasen a las relaciones sociales burguesas. Y Flaubert incluso más que Gautier. Flaubert estaba resueltamente en contra del sufragio universal, al que calificaba de "vergüenza de la inteligencia humana".



> "Con el sufragio universal —escribía a George Sand— el número prevalece sobre la inteligencia, la instrucción, la raza e incluso el dinero, que vale más que el número".

En otra carta dice que el sufragio universal es más estúpido que el derecho por la

gracia de Dios. Para él

> "la sociedad socialista es un monstruo enorme que devorará toda acción individual, toda personalidad, todo pensamiento, que todo lo dirigirá y todo lo hará".

Vemos por esto que su actitud negativa ante la democracia y el socialismo, hacía coincidir enteramente a este detractor y los "burgueses" con los más limitados ideólogos de la burguesía. Y ese mismo rasgo se observa en todos los partidarios del arte por el arte, contemporáneos de Flaubert. En su ensayo sobre la vida de Edgar Poe, Baudelaire, que ya había olvidado desde hacía tiempo su revolucionario *Salut public,* dice:

> "En un pueblo sin aristocracia, el culto de la belleza sólo puede corromperse, aminorarse y desaparecer". En otro lugar afirma que sólo hay tres seres dignos de respeto: "el cura, el soldado y el poeta". Eso ya no es espíritu conservador, sino reaccionario. Tan reaccionario era también Barbey d'Aurévilly. En su libro *Les poètes* se refiere a las obras poéticas de Laurent-Pichat y dice que éste podría haber sido un gran poeta "si hubiese tomado el partido de pisotear el ateísmo y la democracia, esos dos oprobios *(ces deuz déshonneurs)* del pensamiento"[44].

Desde la época en que Teófilo Gautier escribiera su prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (mayo de 1835) había corrido mucha agua. Los sansimonianos, que según él le habían aturdido los oídos con sus propósitos acerca de la perfectibilidad del género humano, proclamaban a gritos la necesidad de una reforma social. Pero, al igual que la mayoría de los socialistas utópicos, eran decididos partidarios de un desarrollo social pacífico, y por lo tanto, adversarios no menos decididos de la lucha de clases. Además, los socialistas utópicos se dirigían sobre todo a la gente acomodada. No creían en la actuación independiente del proletariado. Pero los acontecimientos de 1848 demostraron que esta actuación independiente podía llegar a ser muy amenazadora. Después de 1848 ya no se planteaba la cuestión de si las clases poseedoras querrían o no encargarse de mejorar la suerte de los desposeídos, sino de quién —los poseedores o los desposeídos— habría de triunfar en la lucha entablada entre unos y otros. Las relaciones entre las clases de la nueva sociedad se habían simplificado en medida extraordinaria. Ahora, todos los ideólogos de la burguesía comprendieron que de lo que se trataba ira de saber si esa clase conseguiría mantener a las masas trabajadoras en el sojuzgamiento económico. La conciencia de este hecho había calado en la mente de los partidarios del arte para los poseedores. Ernesto Renán, uno de los más notables entre ellos por su significación en la ciencia, exigía en su obra *La réforme intellectuelle et morale* un gobierno fuerte "que obligase a los buenos rústicos a realizar nuestra parte del trabajo, mientras nosotros nos entregamos a la especulación"[45].

Los ideólogos de la burguesía comprendían con mucha más claridad que antes, el significado de la lucha entre la burguesía y el proletariado, y este hecho no podía por menos de influir de un modo extraordinario sobre la naturaleza de las "especulaciones" a que se entregaban esos ideólogos.



---

[44] *Lugar citado,* MDCCCXCHI, p. 260.

[45] Citado por Cassagne en su libro *La thèorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes,* pags. 194-195.

El Eclesiastés dice muy bien: "La calumnia conturba aun al sabio". Al descubrir el secreto de la lucha entre su clase y el proletariado, los ideólogos burgueses perdieron gradualmente la capacidad de analizar serena y científicamente los fenómenos sociales, lo que rebajó en gran medida el valor intrínseco de sus trabajos más o menos científicos. Si antes la Economía política burguesa había podido destacar un gigante del pensamiento científico como David Ricardo, ahora, los que daban el tono entre sus representantes eran unos enanos parlanchines del tipo de Federico Bastiat. En la filosofía iba asentándose cada vez con mayor firmeza la reacción idealista, cuya esencia consiste en la tendencia conservadora de conciliar los adelantos de las ciencias naturales modernas, con la vieja tradición religiosa, o dicho más exactamente, de conciliar el oratorio con el laboratorio"[46]. El arte tampoco pudo por menos de seguir la suerte común. Ya veremos más adelante a qué absurdos tan ridículos ha llevado la influencia de la actual reacción idealista a ciertos pintores ultramodernos. Por ahora me limitaré a decir lo siguiente.

El modo de pensar conservador, y en parte hasta reaccionario, de los primeros realistas, no les impidió estudiar a fondo el medio circundante ni crear obras de gran valor artístico. Pero no cabe duda de que limitó considerablemente su campo visual. Al volver la espalda con hostilidad al gran movimiento emancipador de su época, excluyeron de entre los "mastodontes" y "cocodrilos" sometidos a su observación, los ejemplares más interesantes y de vida interior más pictórica. Su actitud objetiva ante el medio estudiado por ellos significaba en rigor una ausencia de simpatía hacia él. Y era natural que no sintieran simpatía por lo que, dado su conservadorismo, era lo único que podían observar: las "ideas mezquinas" y las "pequeñas pasiones" engendradas en el "fango impuro"[47] de la cotidiana existencia burguesa. Pero esa falta de simpatía por los objetos observados y representados, ocasionó muy pronto, como no podía por menos de suceder, una pérdida de interés por esa existencia. El naturalismo, fundado por ellos con sus magníficas obras, se halló al poco tiempo, según expresión de Huysmans, "en un callejón sin salida, en un túnel tapado". Todo podía llegar a ser objeto de su estudio, hasta la sífilis, como decía Huysmans[48]. Sin embargo, el movimiento obrero contemporáneo era inaccesible para él. Ya sé, ciertamente, que Zola escribió *Germinal.* Pero, dejando a un lado los aspectos débiles de esta novela, no se debe olvidar que si bien Zola empezó a inclinarse, como decía, hacia el socialismo, su llamado método experimental fue siempre muy poco apropiado para el estudio y la representación artística de los grandes movimientos sociales. Este método se hallaba ligado del modo más estrecho al punto de vista de aquel materialismo que Marx denominó materialismo naturalista, el cual no comprende que las acciones, las tendencias, los gustos y las costumbres de la mente

---

[46] *"On peut, sans contradiction, aller succesivement à son laboratoire el à son oratoire"* ("Uno puede, sin contradicción, ir sucesivamente a su oratorio y a su laboratorio"), decía hace unos diez años Grasset, profesor de medicina clínica de Monpellier. Esta sentencia suya fue recogida con entusiasmo por teórico» del tipo de Julio Soury, autor del *Briéviaire de l'histoire da matérialisme,* escrito en el espíritu del célebre trabajo de Lange sobre el mismo tema (V. el artículo *Oratoire et laboratoire* en la recopilación de Soury *Campagnes nacionalistas,* París, 1902, págs. 233 266, 267). Véase en la misma recopilación el artículo *Science et Religión,* cuya idea clave halla su expresión en las célebres palabras de Du Bois Reymond: *ignoramus et ignorabimus.*

[47] Las palabras entrecomilladas pertenecen a la poesía de N. A. Nekrásov "Caballero por una hora".

[48] Huysmans aludía en este caso a la novela *Les virus d'amour* del belga Taharant.

del hombre *social* no pueden hallar una explicación satisfactoria en la *fisiología o la patología,* ya que están determinados por las *relaciones sociales.* Fieles a este método, los artistas podían estudiar y representar a sus "mastodontes" y "cocodrilos" como individuos, pero no como miembros de un gran todo. Y Huysmans se daba cuenta de esto cuando decía que el naturalismo se había metido en un callejón sin salida y que lo único que le quedaba por hacer, era contar una vez más los amores de la tendera con el tabernero de la esquina[49].

550

Este tipo de relatos sólo podrían tener interés en el caso de que pusieran de manifiesto cierto aspecto de las relaciones sociales, como ocurrió con el realismo ruso. Pero el interés social se hallaba ausente en los realistas franceses. De ahí que la descripción de "los amores de la tendera con el tabernero de la esquina" perdiese todo interés y se hiciese aburrida y hasta repelente. El propio Huysmans fue un naturalista puro en sus primeras obras, como la novela *Les soeurs Vatard.* Pero se cansó de presentar "los siete pecados capitales" (son sus palabras) y renunció al naturalismo. Como dicen los alemanes, con el agua de la bañera tiró también al niño. En *A rebours,* novela extraña, de pasajes extraordinariamente aburridos, pero cuyos defectos la hacen sumamente instructiva, Huysmans presenta, o mejor dicho inventa, en el personaje Des Esseintes a una especie de superhombre (un aristócrata completamente degenerado), cuya vida debe representar, toda ella, la negación completa de la vida del "tabernero" y de la "tendera". La creación de tales tipos confirma, una vez más, el pensamiento de Leeonte de Lisie de que, cuando no hay vida real, la misión de la poesía es crear la vida ideal. Pero la vida ideal de Des Esseintes era tan vacía de contenido humano, que su *creación* no ofrecía ni la más mínima escapatoria del callejón sin salida. Y Huysmans cayó en el misticismo, que fue la salida "ideal" para una situación de la que era imposible salir por una vía "real". En tales circunstancias era lo más lógico. Ahora bien, vean ustedes lo que resulta.

El artista que se vuelve místico no desprecia el contenido ideológico, pero le da un carácter particular. El misticismo también es una idea, pero una idea oscura, amorfa como la niebla y en lucha mortal con la razón. El místico no sólo está dispuesto a relatar, sino incluso a demostrar. Pero lo que relata es algo "nonato", y en sus demostraciones, toma como punto de partida la negación del sentido común. El ejemplo de Huysmans muestra una vez más que la obra de arte no puede prescindir del contenido ideológico. Pero cuando los artistas pierden la capacidad de ver las más importantes corrientes sociales de su época, se reduce considerablemente el valor intrínseco de las ideas expresadas por ellos en sus obras, lo que inevitablemente redunda en perjuicio de estas últimas.

Este hecho tiene tanta importancia para la historia del arte y de la literatura, que deberemos examinarlo desde distintos ángulos. Pero antes de ponernos a ello haremos un balance de las conclusiones a que hemos llegado después del estudio precedente.

La tendencia al arte por el arte surge y se afirma, cuando existe un divorcio irremediable entre las personas que se dedican al arte y el medio social que las rodea. Ese divorcio repercute favorablemente en la creación artística en la medida exacta en que ayuda a los artistas a situarse por encima del medio ambiente.

551

---

[49] V. Jules Huret, *Etiquete sur l'évolution littéraire,* p. 176-177.

Así ocurrió con Pushkin en la época de Nicolás I. Así ocurrió con los románticos, los parnasianos y los primeros realistas en Francia. Multiplicando los ejemplos se podría demostrar que siempre ha ocurrido así cuando ha existido ese divorcio. Sin embargo, al propio tiempo que se sublevaban contra la vulgaridad de las costumbres del medio social que les rodeaba, los románticos, los parnasianos y los realistas no tenían nada en contra de las relaciones sociales que constituían la base de esas costumbres vulgares. Al contrario, mientras maldecían de los "burgueses", tenían en gran aprecio al régimen burgués, primero, instintivamente, y después, con plena conciencia. Y cuanta más fuerza iba cobrando en la nueva Europa el movimiento de emancipación dirigido contra el régimen burgués, más consciente se iba haciendo el apego que los partidarios franceses del arte por el arte, sentían hacia ese régimen. Y cuanto más consciente era ese apego, menos podían permanecer indiferentes ante el contenido ideológico de sus obras. Pero su ceguera frente a la nueva corriente dirigida a renovar toda la vida social hacía que sus concepciones fueran erróneas, limitadas y unilaterales y rebajaba la calidad de las ideas expresadas en sus obras. Todo esto tuvo como consecuencia natural, aquella situación desesperada del realismo francés que provocó arrebatos decadentes y una tendencia al misticismo en escritores que en tiempos habían pasado por la escuela realista (naturalista).

Comprobaremos con más detalle la conclusión en el artículo siguiente. Y como ya es hora de poner punto, diré para terminar unas palabras acerca de Pushkin.

Cuando su "poeta" arremete contra la "plebe", en sus palabras percibimos una gran cólera, pero no encontramos ninguna vulgaridad, por mucho que diga D. I. Pisarev[50]. El poeta reprocha a la muchedumbre mundana —precisamente a ésta y no al verdadero pueblo, que quedaba totalmente al margen del campo visual de la literatura rusa de aquel entonces— el preferir la olla al Apolo del Belvedere. Lo cual significa que le era insoportable su estrecho espíritu práctico. Y nada más. Se niega resueltamente a ilustrar a la muchedumbre, pero eso no muestra más que su absoluta falta de *fe* en ella, sin ningún matiz reaccionario. Y ésa es la enorme ventaja de Pushkin frente a defensores del arte por el arte como Gautier. La ventaja es, sin embargo, relativa. Pushkin no se burlaba de los sansimonianos. Pero es dudoso que hubiese oído hablar de ello[51]. Era un hombre honrado y generoso. Mas, este hombre honrado y generoso, había asimilado desde su infancia ciertos prejuicios de clase. La supresión de la explotación de una clase por otra debía parecerle una utopía irrealizable y hasta ridícula. Si hubiese oído hablar de algunos planes prácticos para poner fin a esa explotación, y sobre todo, si esos planes hubiesen levantado tanto alboroto en Rusia como los de los sansimonianos en Francia, es probable que hubiese arremetido contra ellos en violentos artículos polémicos y en irónicos epigramas. Algunas observaciones suyas —en el artículo *Pensamientos en el camino*— sobre la ventajosa situación del campesino siervo ruso frente a la del obrero de Europa occidental, nos obliga a pensar que en el caso indicado, el inteligente Pushkin podría haber razonado con tan poca fortuna, como razonaba el incomparablemente menos inteligente Gautier. El atraso económico de Rusia, lo salvó de caer en esa posible debilidad.

552

[50] Plejánov se refiere al artículo de D. I. Pisarev "Pushkin y Belinski" (1865).

[51] Se ha comprobado posteriormente que Pushkin conocía las obras de los sansimonianos.

Es una historia vieja pero eternamente nueva. Citando una clase vive de la explotación de otra clase situada en peldaños más bajos de la escala económica *y* cuando aquélla ha logrado dominar por completo en la sociedad, *todo avance suyo representa un descenso.* Así es como se explica el fenómeno a primera vista incomprensible *y* hasta increíble, de que en los países económicamente atrasados, la ideología de las clases dominantes sea, a menudo, mucho más elevada que en los países avanzados.

También Rusia ha alcanzado ahora ese nivel del desarrollo económico en que los partidarios de la teoría del arte por el arte se convierten en defensores conscientes de un régimen social basado en la explotación de una clase por otra. Por eso también, en nuestro país se dicen ahora, en nombre de la "autonomía absoluta del arte", tantas necedades reaccionarias en el campo social. Pero en la época de Pushkin aún no ocurría esto, lo que fue una gran suerte para él.

553

## III

Ya dije que no hay obra de arte que carezca por completo de contenido ideológico. Y añadí que no toda idea puede servir de base a una obra de arte. Sólo lo que contribuye a la comunicación entre los hombres puede servir de verdadera inspiración para el artista. Los límites posibles de esa comunicación no los determina el artista, sino el nivel de cultura alcanzado por el todo social del que él forma parte. Pero en la sociedad dividida en clases, esto depende también de las relaciones entre dichas clases y de la fase de su desarrollo en que en ese momento se encuentra cada una de ellas. Cuando la burguesía apenas empezaba a liberarse del yugo de la aristocracia seglar y ensotanada, es decir, cuando era ella misma una clase revolucionaria, entonces arrastraba a toda la masa trabajadora, que constituía con ella un mismo estamento: el estado llano. Y entonces los ideólogos avanzados de la burguesía eran, a la vez, los ideólogos avanzados "de toda la nación, a excepción de los privilegiados". En otros términos: en aquella época eran relativamente muy amplios los límites de la comunicación entre los hombres a la que servían de instrumento las obras de los artistas que adoptaban el punto de vista de la burguesía. Pero cuando los intereses de la burguesía dejaron de ser los intereses de toda la masa trabajadora, y en particular, cuando chocaron con los intereses del proletariado, esos límites se vieron muy restringidos. Ruskin decía que un avaro no puede cantar la pérdida de su dinero; pues bien, había llegado el momento en que el estado de ánimo de la burguesía se iba acercando al del avaro que llora sus tesoros perdidos. La diferencia estriba únicamente en que el avaro llora una pérdida que ya ha tenido lugar, mientras que la burguesía pierde su tranquilidad de espíritu, ante la amenaza de una pérdida futura. "La calumnia —diré con las palabras del Eclesiastés— conturba aun al sabio". Ese mismo efecto nefasto habrá de ejercer sobre ei prudente (¡incluso sobre el prudente!) el temor de perder la posibilidad de oprimir a otros. Las ideologías de la clase dominante pierden su valor intrínseco, a medida que ésta se acerca a su fin. El arte que crean sus emociones decae. El presente artículo tiene por objeto completar lo dicho sobre esta cuestión en el artículo precedente, prosiguiendo el examen de

algunos de los síntomas más evidentes de la actual decadencia del arte burgués.

Ya hemos visto cómo ha penetrado el misticismo en la literatura francesa contemporánea. La conciencia de la imposibilidad de limitarse a una forma sin contenido, es decir, sin idea, más la incapacidad de elevarse hasta la comprensión de las grandes ideas emancipadoras de nuestra época, condujeron al misticismo. Esa misma conciencia y esa misma incapacidad, trajeron aparejadas además otras muchas consecuencias, que, en medida análoga al misticismo, empequeñecen el valor intrínseco de las obras de arte.

554

El misticismo es enemigo irreconciliable de la razón. Pero no sólo los que caen en el misticismo están en pugna con la razón. También son hostiles a ella los que por una u otra causa, de un modo u otro, defienden una idea falsa. Y cuando se toma como base de la obra de arte una idea falsa, ésta aporta contradicciones internas que menoscaban inevitablemente el valor estético de aquella.

Ya he hablado de la pieza de Knut Hamsun *A las puertas del reino;* como ejemplo de una obra de arte empequeñecida por la falsedad de su idea fundamental[52].

El lector me perdonará que vuelva a hablar de ella.

Ante nosotros aparece como héroe de esta pieza Ivar Kareno, joven escritor que tal vez no tiene talento, pero al que, en cambio, sobra suficiencia. Dice ser un hombre de “ideas libres como un pájaro”, ¿Sobre qué temas escribe este pensador libre como un pájaro?! Sobre la “resistencia”. Sobre el "odio”. ¿A quién aconseja que se resista? ¿A quién enseña a odiar? Aconseja que se resista al proletariado. Enseña a odiar al proletariado, ¿No es cierto que se trata de un héroe totalmente nuevo? Hasta ahora, en la literatura habíamos encontrado muy pocos héroes de este tipo, por no decir ninguno. Pero el hombre que predica la resistencia al proletariado, es el más indudable ideólogo de la burguesía. Ivar Kareno, este ideólogo de la burguesía, se considera él mismo y es considerado por su creador, Knut Hamsun, un gran revolucionario. Ya hemos visto en el ejemplo de los primeros románticos franceses que hay tendencias "revolucionarias” cuyo principal rasgo distintivo es el conservaclorísmo. Teófilo Gautíer odiaba a los “burgueses” y al propio tiempo arremetía contra quienes decían que había llegado la hora de suprimir las relaciones sociales burguesas. Evidentemente, Ivar Kareno es un descendiente espiritual del célebre romántico francés. Sin embargo, el descendiente fue mucho más allá que su antepasado. El odia conscientemente, lo que en su antepasado despertaba tan sólo una hostilidad instintiva[53].

---

[52] Véase mi artículo *El hijo del doctor Stockman* en mi recopilación *De la defensa al ataque.*

[53] Me refiero a la época en que Gautier aún no había desgastado su famoso chaleco rojo. Posteriormente —por ejemplo, en los días de la Comuna de París—, era ya un enemigo consciente —¡y de los más rabiosos!— de los anhelos de emancipación de la clase obrera. Cabe señalar, por lo demás, que Flaubert también puede ser considerado como un predecesor ideológico de Knut Hamsun, y tal vez. hasta con mayor motivo. En uno de sus libros de notas se encuentran esta» líneas notables: *“Ce n’est pas centre Dieu que Prométhée aujourd’hui devrait se révolter, mais contra le Peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, féodales el monarchiques, on a succédé une autre, plus subtile, inextricable, impérieuse et qui dans quelque temps ne laissera pas un seul coin de la terre qui soit libre”* ("Hoy día, Prometeo no debería sublevarse contra Dios, sino contra el Pueblo, nuevo dios. Las viejas tiranías sacerdotales, feudales y monárquicas han sido reemplazadas por otra tiranía, más sutil, inextricable, imperiosa, que dentro de algún tiempo no dejará en la tierra ni un sólo rincón libre"). Véase el capítulo *Les carnets de Gustave Flaubert* en el libro de Luis Bertrand *Gustave Flaubert,* París, M.CMXI1, p. 255.

Es el mismo pensamiento, libre como un pájaro, que inspira a Ivar Kareno. En su carta a George Sand,

Si los románticos eran unos conservadores, Ivar Koreno es un reaccionario de pura cepa. Y además un utopista del tipo de aquel salvaje terrateniente de Schedrín[54]. Él quiere exterminar al proletariado como éste quería exterminar a los mujiks. Esta utopía llega al colmo de la comicidad. Por lo demás, todas las "ideas, libres como un pájaro", de Ivar Kareno llegan al límite de lo absurdo. Para él el proletariado es una clase que explota a las otras clases de la sociedad. Es ésta la' más errónea de todas las ideas, libres como un pájaro, de Kareno. Y la desgracia consiste en que, al parecer, Knut Hamsun comparte la errónea idea de su héroe. Kareno padece todas las desventuras precisamente porque odia al proletariado y se "resiste" a él. Por eso no puede obtener la cátedra y ni siquiera editar su libro. En una palabra, se atrae toda una serie de persecuciones de aquellos *burgueses* entre los que vive y actúa. Pero, ¿en qué parte del mundo, en qué utopía vive esa burguesía que castiga tan implacablemente la "resistencia" al proletariado? Tal burguesía no ha existido ni puede existir jamás ni en ninguna parte. Knut Hamsun ha tomado como base de su obra una idea que se halla en contradicción irreconciliable con la realidad. Y tal circunstancia ha perjudicado hasta tal punto a la obra, que ésta provoca risa precisamente en aquellos pasajes que según la intención del autor debía adquirir un giro trágico.

555

Knut Hamsun posee un gran talento, pero ningún talento es capaz de convertir en verdad algo diametralmente opuesto a ella. Los enormes defectos del drama A *las puertas del reino* son una consecuencia lógica de la absoluta inconsistencia de la idea que le sirve de base. Esta inconsistencia es debida a la incapacidad del autor de comprender el sentido de la lucha de clases en la sociedad contemporánea, lucha de la cual su drama es un eco literario.

Knut Hamsun no es francés. Pero ello no cambia para nada la cuestión. El *Manifiesto del Partido Comunista* ya señalaba con mucho acierto que en los países civilizados, y en virtud del desarrollo del capitalismo, "la estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal". Ciertamente, Hamsun ha nacido y se ha educado eu un país de Europa occidental que se halla lejos de pertenecer a los países más desarrolladas en el aspecto económico. Así se explica, evidentemente, la ingenuidad verdaderamente pueril de sus ideas acerca de la

---

del 8 de septiembre de 1871, Flaubert dice: *"}e erais que la joule, le troupeau, sera toujours haissoble. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits toujours les mêmes el quit se repassent le flambeau"* ("Creo que la muchedumbre, la manada, siempre será odiosa. Lo único que importa es un pequeño grupo de espíritus, siempre los mismos, que se pasan la antorcha unos a otros"). En esta misma carta se encuentran las líneas, citadas por mi más arriba, acerca del sufragio universal, calificado de vergüenza del espíritu humano, pues gracias a él el número domina "¡hasta al dinero!" (Véase "Flaubert", *Correspandance,* quatriéme serie (18691880), huitième mille, París, 1910). Ivar Kareno habría reconocido seguramente en estos conceptos sus ideas libres como un pájaro. Sin embargo, ellos no hallaron aún su expresión *directa* en las novelas de Flaubert. La lucha de clases en la sociedad contemporánea debió dar un gran paso de avance antes de que los ideólogos de la clase dominante sintieran la necesidad de expresar directamente en la literatura, su odio a los añílelos de emancipación del "pueblo". Y aquellos que con el tiempo llegaron a sentir esa necesidad, ya no pudieron defender la 'autonomía absoluta" de las ideologías. Al contrario; plantearon a las ideologías el objetivo consciente de servir de arma espiritual en la lucha contra el proletariado, Pero de esto hablaré más adelante.

[54] En su cuento "El terrateniente salvaje", Saltikov-Schedrín pinta en forma satírica a un terrateniente feudal que quería resolver el problema campesino exterminando a los mujiks.

situación del proletariado combatiente en la sociedad en que vive. Pero el atraso económico de su patria no le ha impedido adquirir el mismo resentimiento contra la clase obrera y la misma simpatía por la lucha contra ella que ahora aparecen lógicamente entre la intelectualidad burguesa de los países más avanzados. Ivar Kareno no es más que una variedad del tipo nietzscheano. jY qué es el nietzscheísmo ? Es una nueva edición, corregida y aumentada, de acuerdo con las exigencias del período más moderno del capitalismo, de algo que ya conocemos muy bien: aquella lucha contra los "burgueses" que se compaginaba perfectamente con una inquebrantable simpatía por el régimen burgués. Y el ejemplo de Hamsun puede muy bien ser sustituido por otros ejemplos tomados de la literatura francesa contemporánea.

Francisco de Curel es sin duda alguna uno de los dramaturgos de mayor talento y de ideas más profundas —cosa que en este caso es aún más importante— de la Francia de hoy día. Su drama en cinco actos *Le repas du lion,* que debe ser reconocido sin la menor vacilación como la más digna de ser destacada entre todas sus obras, que yo sepa, ha llamado muy poco la atención de la crítica rusa. A causa de algunas circunstancias excepcionales de su infancia, el personaje central de la obra, Jean de Sancy, en un momento dado se siente atraído por el socialismo cristiano. Después, rompe resueltamente con él y se convierte en elocuente defensor de la grao producción capitalista. En la tercera escena del cuarto acto pronuncia un largo discurso para demostrar a los obreros que "el egoísmo dedicado a la producción *(l'égoisme qui produii)* es para la masa trabajadora lo mismo que la caridad para el pobre". Y como los que le escuchan se muestran disconformes con ese punto de vista, se entusiasma poco a poco y mediante una brillante y gráfica comparación, les explica el papel del capitalismo y de sus obreros en la producción moderna.

556

> "Dicen que en el desierto, los chacales siguen en masa al león para aprovecharse de los restos de su presa. Demasiado débiles para atacar al búfalo, demasiado lentos para alcanzar a las gacelas, toda su esperanza se cifra en las garras del rey de la selva. ¡En las garras! ¿Se da cuenta? Al crepúsculo, el león abandona su cubil y corre, rugiendo de hambre, en busca de su presa. ¡Hela ahí! Un salto prodigioso, y comienza una lucha feroz, un abrazo mortal. La tierra se cubre de sangre, que no siempre es la de la víctima. Luego viene el festín real, que es contemplado con atención y respeto por los chacales. Cuando el león está harto, comen los chacales. ¿Creen ustedes que estarían mejor alimentados si el león compartiese con ellos su presa, a partes iguales. reservándose un pequeño trozo? ¡No hay tal cosa! Ese buen león ya no sería un león; a lo sumo, un perro lazarillo. Al primer gemido de la víctima aflojaría las garras y se pondría a lamer sus heridas. Háblenme ustedes de un animal feroz, ansioso de despojos y soñando tan sólo con matar y despedazar. Cuando ruge, los chacales se relamen".

El elocuente orador explica el sentido, ya de por sí evidente, de esta parábola en las siguientes palabras, mucho más concisas, pero no menos expresivas:

> "El industrial hace brotar fuentes nutricias cuyo sobrante absorben los trabajadores".

Sé muy bien que el escritor no es responsable de los discursos pronunciados por sus héroes. Pero muy a menudo da a entender, en una forma u otra, su actitud ante

tales discursos, lo que nos permite juzgar de sus opiniones. Todo el curso ulterior de *Le repas du lion* nos muestra que el propio de Curel considera totalmente justa la comparación hecha por Jean de Sancy entre el industrial y el león y entre los obreros y los chacales. Todo nos indica que el autor podría repetir, plenamente convencido de ello, las siguientes palabras de su héroe: "Creo en el león. Me inclino ante los derechos que le dan sus garras". Y está dispuesto a admitir que los obreros son unos chacales que se alimentan con los restos de lo que el capitalista obtiene con su trabajo. La lucha de los obreros contra los patronos es para él, lo mismo que para Jean de Sancy, una lucha de chacales envidiosos contra el poderoso león. En esta comparación reside la idea fundamental de la obra, con la que el autor liga los destinos de su héroe principal. Pero en esa idea no hay ni un átomo de verdad. El auténtico carácter de las relaciones sociales de la sociedad contemporánea aparece en ella mucho más desnaturalizado que en los sofismas económicos de Bastiat y de sus numerosos seguidores, incluido Böhm-Bawerk. Los chacales no hacen absolutamente nada para conseguir el alimento del león, que en parte sirve para saciar su propia hambre.

557

¿Y quién, es capaz de afirmar que los obreros de una empresa, no hacen nada para crear su producción? Pese a todos los sofismas económicos es evidente que esa producción es obra de su trabajo. Naturalmente, el industrial también participa en la producción, como organizador. Y como tal, forma parte de los trabajadores. Pero todo el mundo sabe que el salario del administrador de una fábrica y los beneficios del dueño de esa misma fábrica, son dos cosas bien distintas. Si descontamos de los beneficios el salario, obtendremos un resto que corresponde al capital como tal. Todo el problema consiste en saber por qué ese resto va a parar al capital. Mas para la solución de este problema no encontramos ni el más mínimo atisbo eu las elocuentes disquisiciones de Jean de Sancy, quien, dicho sea de paso, no sospecha que sus propios ingresos, como gran accionista de la empresa, no estarían justificados ni siquiera en el caso de que fuera justa, la totalmente falsa comparación del industrial con el león y los obreros con los chacales. Él no hace absolutamente nada para la empresa, limitándose a percibir de ella, cada año, grandes beneficios. Y si hay alguien que se asemeje a los chacales, que se alimentan de lo que otros obtienen con su esfuerzo, ése es justamente el accionista, cuyo trabajo se reduce exclusivamente a guardar las acciones ; y también el ideólogo del orden burgués, que no participa en la producción, pero que recoge los restos del espléndido festín del capital. Por desgracia, el talentoso de Cure! es uno de esos ideólogos. Ante la lucha de los asalariados contra los capitalistas, él se sitúa al lado de éstos, presentando en forma totalmente falsa sus verdaderas relaciones con los que son explotados por ellos.

i Y qué es la pieza *La barricade,* de Bourget, más que un llamamiento dirigido a la burguesía por un conocido escritor, también de indudable talento, invitando a todos los miembros de esa clase a agruparse en la lucha contra el proletariado? El arte burgués se torna belicoso. Sus representantes ya no pueden decir que no han nacido "para la agitación y el combate". Nada de eso. Buscan el combate y no temen en absoluto la agitación que éste implica. Pero ¿en nombre de qué se libra ese combate en el que quieren tomar parte? ¡Ay!, en nombre del "egoísmo". No de un egoísmo personal, claro está, pues sería ridículo afirmar que hombres como de Gurel o Bourget defienden el capital con la esperanza de enriquecerse. El "egoísmo" por el que sufren

“agitaciones” y buscan el “combate”, es el egoísmo de toda una clase. Pero no por ello deja de ser ambición, Y si es así veamos lo que resulta.

¿Por qué despreciaban los románticos a los “burgueses” de su época?

Ya lo sabemos: porque los “burgueses” ponían por encima de todo, según la expresión de Teodoro de Banville, la moneda de cinco francos. ¿Y qué defienden en sus obras unos escritores como de Curel, Bourget y Hamsun? Defienden unas relaciones sociales, que constituyen para la burguesía, una fuente de muchísimas monedas de cinco francos. ¡Qué lejos están esos escritores del romanticismo de los buenos tiempos viejos! ¿Y qué es lo que los ha alejado de él? Nada más que la marcha implacable del desarrollo social. Cuanto más se iban agudizando las contradicciones internas inherentes al modo de producción capitalista, más difícil les era a los artistas que permanecían fieles al pensamiento burgués, seguir sosteniendo la teoría del arte por el arte y vivir encerrados en su torre de marfil.

558

En el mundo civilizado contemporáneo no existe, al parecer, un país cuya juventud burguesa no simpatice con las ideas de Federico Nietzsehe. Éste despreciaba a sus "somnolientos” *(schäfrigen)* contemporáneos, aún más que Teófilo Gautier a los “burgueses” de su tiempo. ¿Cuál era, a los ojos de Nietzsehe, la culpa de los “somnolientos” contemporáneos suyos! ¿Cuál era su principal defecto, del que derivaban todos los demás! Él no sabe pensar, sentir y, sobre todo, actuar como corresponde a los hombres que ocupan en la sociedad una posición dominante. En las actuales circunstancias históricas, eso equivale a reprocharles el no manifestar suficiente energía y consecuencia en la defensa del orden burgués, frente a los atentados revolucionarios del proletariado. No en vano habla Nietzsehe con tanto encono de los socialistas. Ahora bien, veamos una vez más, lo que resulta de todo esto.

Mientras Pushkin y los románticos de su época, reprochaban a la "muchedumbre” al apreciar demasiado la olla, los inspiradores de los actuales neo-románticos, le reprochaban el no defenderla con suficiente energía, es decir, el no tenerle bastante aprecio. Y sin embargo, los neo-románticos, al igual que los románticos de los buenos tiempos viejos, proclaman la autonomía absoluta del arte. ¿Pero puede hablarse en serio de la autonomía de un arte que, conscientemente, se propone como objetivo defender las relaciones sociales existentes! Está claro que no. Tal arte es, sin duda, un arte utilitario. Y si sus representantes desprecian la creación que se guía por consideraciones de tipo utilitario, ello es debido simplemente a un malentendido. En realidad, las únicas consideraciones que ellos no admiten—no hablo de las consideraciones de interés personal, que nunca pueden tener una importancia decisiva para quien esté verdaderamente entregado al arte— son las que persiguen el beneficio de la mayoría explotada, mientras que el beneficio de la minoría explotadora es para ellos ley suprema.

Vemos, pues, que la actitud, pongamos por caso, de Knut Hamsnn o de Francisco de Curel ante el principio del utilitarismo en el arte es, en realidad, diametralmente opuesta a la que ante el mismo problema mantenían Teófilo Gautier o Flaubert, pese a que éstos, como ya hemos visto, no eran ajenos a las veleidades conservadoras. Pero desde los tiempos de Gautier y Flaubert, y merced a la agravación de las contradicciones sociales, estas veleidades han adquirido tal desarrollo entre los artistas partidarios del punto de vista burgués, que ahora les es incomparablemente

más difícil atenerse consecuentemente a la teoría del arte por el arte. Por cierto que cometería un gran error quien creyese que en la actualidad ya nadie se atiene consecuentemente a esa teoría. Pero, como veremos a continuación, tal consecuencia resulta hoy día sumamente cara.

559

A los neo-románticos —siempre bajo la influencia de Nietzsche— les gusta creerse situados “más allá del bien y del mal". Pero, ¿qué significa estar más allá del bien y del mal ? Significa realizar una obra histórica de tal magnitud, que no puede ser juzgada de acuerdo con los conceptos del bien y del mal que surgen sobre la base de determinado régimen social. En su lucha contra la reacción, los revolucionarios franceses de 1793 estaban sin duda más allá del bien y del mal, lo cual quiere decir que sus acciones se hallaban en contradicción con los conceptos del bien y del mal que se habían formado sobre la base del viejo régimen, cuyos días ya habían pasado. Tal contradicción, siempre profundamente trágica, sólo encuentra justificación en el hecho de que la actividad de los revolucionarios, obligados a situarse temporalmente más allá del bien y del mal, hace que en la vida de la sociedad el mal retroceda ante el bien. Para tomar la Bastilla hubo que luchar contra sus defensores. Y quien libra una lucha de este género, se sitúa temporalmente y de un modo inevitable, más allá del bien y del mal. Mas como la toma de la Bastilla ponía fin a un estado de arbitrariedad por el cual se podía encarcelar a la gente “por placer *(parce que tel est nofre ban plaisir",* según la célebre expresión de los reyes absolutos de Francia), esa acción hacía retroceder el mal ante el bien en la vida social del país, justificando así la actitud de quienes, al luchar contra la arbitrariedad, se situaban temporalmente más allá del bien y del mal. Pero no podemos hallar una justificación análoga para todos los que se colocan más allá del bien y del mal. Ivar Kareno, por ejemplo, seguramente no dudaría un instante en situarse más allá del bien y del mal, con tal de ver convertidos en realidad sus “pensamientos libres como un pájaro”. Pero, como ya sabemos, todos sus pensamientos pueden resumirse en lo siguiente: lucha implacable contra el movimiento de emancipación del proletariado. Por eso, situarse más allá del bien y del mal, significaría para él desprenderse del estorbo que para esa lucha representan hasta los pocos derechos conseguidos por la clase obrera en la sociedad burguesa. Y si su lucha hubiera tenido éxito, no habría reducido el mal en la vida de la sociedad, sino que lo habría aumentado. Por lo tanto, su paso temporal a Una actitud situada más allá del bien y del mal, no habría tenido ninguna justificación, como no la tiene siempre que se realiza en aras de fines reaccionarios. Se me puede hacer la objeción de que si bien la actitud de Ivar Kareno no tiene justificación desde el punto de vista del proletariado, eso no quiere decir que no pueda tenerla desde el punto de vista de la burguesía. Completamente de acuerdo. Pero el punto de vista de la burguesía es, en este caso, el de la minoría privilegiada, que aspira a perpetuar sus privilegios. En cambio, el punto de vista del proletariado es el de la mayoría, que exige la abolición de todos los privilegios. Por eso, afirmar que la actividad de una persona se justifica desde el punto de vista de la burguesía, equivale a reconocer que es condenada por todos los que no están dispuestos a defender los intereses de los explotadores. Lo cual me satisface por completo, ya que la marcha inexorable del desarrollo económico es para reí una garantía de que el número de estos últimos, habrá de crecer forzosa e ininterrumpidamente.

560

Los neo-románticos odian a los "somnolientos" porque quieren que las cosas se muevan. Pero lo que ellos desean es un movimiento conservador, opuesto al movimiento de *emancipación* de nuestra época. Ahí es donde reside todo el secreto de su psicología, y también el secreto de que hasta los hombres de más talento entre ellos, no pueden crear obras tan importantes como las que crearían sí sus simpatías sociales estuviesen orientadas en distinta dirección y si fuese otro su modo de pensar. Ya hemos visto hasta qué punto es falsa la idea que de Curel toma como base para *Le repas du lion.* Pero una idea falsa no puede por menos de perjudicar a la obra de arte, pues falsea la psicología de sus personajes. No costaría trabajo demostrar cuánto hay de falso en la psicología de Jean de Saney, el héroe principal de esta obra, pero ello me obligaría a una digresión más larga de lo tolerado por el plan de mi artículo. Recurriré a otro ejemplo que me permitirá ser más breve.

La idea fundamental de la pieza *La barricade,* es que en la actnal lucha de clases cada uno debe actuar al lado de su clase. Ahora bien, ja quién considera Bourget como la "figura más simpática" de su obra? Al viejo obrero Gaucherond[55], que no va con los obreros, sino con los patronos. La conducta de este obrero se halla en abierta contradicción con la idea fundamental de la obra y sólo puede parecer simpática, a quien esté totalmente cegado por su simpatía. El sentimiento que guía a Gaucherond es el de un esclavo que contempla con veneración sus cadenas. Pero nosotros ya sabemos desde los tiempos del conde Alejo Tolstoi lo difícil que es despertar simpatía por la abnegación del esclavo, en quien no baya sido educado en el espíritu de la esclavitud. Recuérdese a Vasili Shibánov, que tan asombrosamente guarda su "fidelidad servil"[56]. Muere como un héroe, a pesar de las horribles torturas:

*Zar, sólo dice una cosa:*
*Glorifica a su señor.*

Sin embargo, este heroísmo de esclavo deja indiferentes a los lectores de hoy día, que con toda probabilidad, hasta son incapaces de comprender cómo es posible que un "instrumento parlante"[57] sea abnegadamente fiel a su dueño. Pues bien, el viejo Gaucherond de la obra de Bourget, es una especie de Shibánov transformado de compe- sino siervo en proletario moderno. Se necesita estar muy ciego para decir que es la "figura más simpática" de la obra. En todo caso, una cosa es indudable: si Gaucherond resulta simpático, eso muestra, a despecho de Bourget, que nadie debe ir con su clase, sino con aquella cuya causa la parezca más justa.

Con su obra, Bourget se pone en contradicción con su propio pensamiento. Y esto se debe, una vez más, a la misma causa por la que al oprimir a otros, el prudente se torna necio. Cuando un artista de talento se inspira en una idea falsa echa a perder su propia obra. Y un artista contemporáneo no puede inspirarse en una idea justa, si quiere defender a la burguesía en la lucha que ésta mantiene contra el proletariado.

561

Y he dicho que, ahora, a los artistas que adoptan el punto de vista de la burguesía, les es incomparablemente más difícil que antes atenerse consecuentemente a la teoría

---

[55] Son sus propias palabras. Véase *La barricade,* París, 1919. Préface, p. XIX.

[56] Vasili Shibánov es el héroe de la balada histérica del mismo nombre del poeta A. K. Tolstoi Vasili Shibánov, servidor del príncipe Kurbski, que había huido a Lituania, sucumbe en las mazmorras de Irán el Terrible, después de haber entregado a éste un mensaje de su señor.

[57] *"Instrumento parlante";* es el *instrumentum vocale,* nombre que se daba en la antigua Roma a loa esclavos, p. 219.

del arte por el arte. Así lo reconoce también, entre otros, Bourget. quien se expresa incluso de un modo más categórico: "El papel de registrador indiferente —dice— no es posible en un espíritu que piensa, en una sensibilidad que se conmueve cuando se trata de esas terribles guerras intestinas en las que parece a veces hallarse en juego todo el porvenir de la patria y de la civilización"[58]. Pero aquí es preciso hacer una salvedad. El hombre dotado de un espíritu que piensa y dé un corazón sensible, no puede ser, en efecto, un espectador indiferente de la guerra civil que se libra en la sociedad contemporánea. Si su campo visual está limitado por los prejuicios burgueses, se encontrará a un lado de la "barricada"; si no está contaminado por esos prejuicios, se encontrará al otro lado. Así es. Pero no todos los hijos de la burguesía —como tampoco los de otras clases— tienen un espíritu que piensa. Y los que piensan no siempre tienen un corazón sensible. Para ellos no es difícil, ni aun ahora, ser consecuentes partidarios de la teoría del arte por el arte. Ésta es la que más está en consonancia con la indiferencia por los intereses sociales, aun por los estrechos intereses de clase. Y el régimen social burgués puede contribuir, tal vez más que ningún otro, al desarrollo de esa indiferencia. Cuando generaciones enteras se educan en el espíritu del célebre principio "cada uno para sí y Dios para todos", es muy natural que existan seres egoístas que no piensan más que en ellos mismos y no se interesan más que por ellos mismos. En efecto, vemos que en la burguesía moderna se encuentran tal vez más egoístas que nunca. A este respecto tenemos el valiosísimo testimonio de uno de sus más destacados ideólogos: Mauricio Barrés.

> "Nuestra moral, nuestra religión, nuestro sentimiento nacional —dice—, son cosas que se han venido abajo y de las que no podemos tomar prestadas normas de vida. Y mientras esperamos a que nuestros maestros nos vuelvan a preparar verdades fidedignas, conviene que nos atengamos a la única realidad: nuestro yo"[59].

Cuando el hombre ve que todo se desmorona, excepto su propio "yo", no hay nada que pueda impedirle actuar de apacible registrador de la gran guerra que se libra en el seno de la sociedad contemporánea. Sin embargo, no es así. Aun en ese caso hay algo que le impide desempeñar tal papel. Y es precisamente esa ausencia de todo interés social que con tanta brillantez hallamos definida en el pasaje de Barres que acabo de citar. ¿Qué sentido tiene para un hombre que no se interesa lo más mínimo por la lucha ni por la sociedad, dedicarse a registrador de la lucha social? Todo lo que se refiera a esa lucha le producirá un tedio insoportable. Y si es un artista, no hará en sus obras ni la menor alusión a ella. No se ocupará más que de la "única realidad", es decir, de su "yo". Y como, pese a todo, su "yo" puede sentirse aburrido al no tener más compañía que él mismo, le inventará un mundo fantástico "del más allá", situado muy por encima de la tierra y de todos los "problemas" terrenales. Así es como proceden muchos artistas contemporáneos. No es una calumnia. Ellos mismos lo reconocen. He aquí lo que dice, por ejemplo, nuestra compatriota, la señora Z. Hippius:

562

> "Considero que la oración es una necesidad natural e imperiosa de la naturaleza humana. Cada hombre reza o tiende a rezar, y no importa que tenga conciencia

[58] *La barricade,* préface, p. XXIV.
[59] *Sous l'oeil des barbares,* éd. 1901, p. 18.

de ello o no, que rece de un modo o de otro, que se dirija a «n dios o a otro. La forma depende de la capacidad y de las inclinaciones de cada uno. La poesía en general, la versificación en particular, la música de las palabras, no son sino una de las formas que adopta la oración en nuestra alma”[60].

Semejante identificación de la “música verbal” con la oración no tiene, evidentemente, ningún fundamento. En la historia de la poesía ha habido períodos muy largos en Jos que ésta no ha tenido nada que ver con la oración. No hay necesidad de discutir esta cuestión. Lo único que me importa en este caso es dar a conocer al lector la terminología de la señora Hippius, ya que su desconocimiento podría despertar en él cierta perplejidad al leer los siguientes pasajes, cuya importancia para nosotros radica en su contenido.

“¿Acaso es nuestra la culpa —sigue diciendo la señora Hippius— de que cada “yo” sea ahora algo particular, solitario, desligado de los otros “yo” y, por lo tanto, incomprensible e innecesario para ellos? Todos necesitamos imperiosamente, comprendemos y apreciamos nuestra oración, todos necesitamos nuestra poesía, reflejo de la plenitud fugaz de nuestro corazón. Pero los otros, los que tienen su sagrado “yo”, distinto al mío, ésos no comprenden mi oración, extraña para ellos. La conciencia de la soledad separa aún más a los hombres, los aísla, obliga al alma a encerrarse en sí misma. Nos avergonzamos de nuestras oraciones, y como sabemos que de todos modos ellas no nos permitirán fundirnos con nadie, las pronunciamos a media voz, las recitamos para nuestros adentros, hablamos por medio de alusiones que sólo nosotros entendemos”[61].

Cuando el individualismo llega a tales extremos, desaparece en efecto, como dice muy acertadamente la señora Hippius, “la posibilidad de comunicarse por la oración (es decir, por la poesía —*J. P.),* desaparece la comunidad en el impulso a la oración” (es decir, a la poesía). Pero ello no puede por menos de perjudicar a la poesía y al arte en general, que es uno de los medios de comunicación entre los hombres. Ya el Jehová bíblico dijo con todo fundamento que no es bueno que el hombre esté solo. El ejemplo de la señora Hippius lo confirma muy bien. En una de sus poesías leemos:

*Implacable es mi camino,*
*Que a la muerte me conduce,*
*Pero me amo a mi mismo como a un dios,*
*Y el amor salvará mi alma.*

563

Lo cual ofrece sus dudas, pues ¿quién “se ama a sí mismo como a un Dios”? El egoísta consumado. Y el egoísta consumado difícilmente puede salvar el alma de nadie.

Pero de lo que se trata no es de saber si lograrán salvarse el alma de la señora Hippius y las de todos los que, como ella, “se aman a sí mismos como a un dios”. El hecho es que los poetas que se aman a sí mismos como a un dios, no pueden sentir ningún interés por lo que ocurre en la sociedad que les rodea. Sus aspiraciones tendrán, necesariamente, un carácter muy indefinido.

En una poesía *La canción,* la señora Hippius “canta”;

*¡Ay! En demencial tristeza muero,*

---

[60] *Poesías,* prefacio, p. H.

[61] *Lugar citado,* p. III-

*Muero,*
*Aspiro a algo que ignoro,*
*Que ignoro...*
*No sé de dónde el deseo procede,*
*De dónde procede,*
*Pero mi corazón anhela y pide un milagro,*
*Un milagro,*
*¡Oh! Suceda lo que nunca sucede,*
*Nunca sucede.*
*El pálido cielo milagros promete,*
*Promete,*
*Pero lloro sin lágrimas la falsa promesa,*
*La falsa promesa...*
*Necesito lo que en el mundo no existe,*
*Lo que en el mundo no existe.*

Al parecer, no está mal dicho. A una persona que "se ama a sí mismo como a un dios" y que ha perdido la capacidad de comunicarse con los otros hombres no le queda más que "pedir un milagro" y anhelar "lo que en el mundo no existe", pues lo que existe en el mundo no puede interesarle. Serguéiev-Tsenski hace decir al teniente Babáiev[62]: "la clorosis ha inventado el arte"[63]. Este filosofante hijo de Marte se equivoca de medio a medio al suponer que *cualquier* arte ha sido inventado por la clorosis. Pero es absolutamente indiscutible que un arte que tiende "a lo que en el mundo no existe" ha sido engendrado por la "clorosis". Tal arte representa la decadencia de todo un sistema de relaciones sociales, por lo que, con toda razón, se le denomina arte decadente.

Bien es verdad que ese sistema de relaciones sociales, cuya decadencia expresa dicho arte, es decir, el sistema de las relaciones capitalistas de producción, se halla aún en nuestra patria muy lejos de la decadencia. En Rusia, el capitalismo aún no ha logrado liquidar definitivamente al viejo régimen. Pero la literatura rusa se halla fuertemente influenciada, desde los tiempos de Pedro I, por las literaturas de la Europa occidental. Por eso, en ella penetran con frecuencia tendencias que, si bien corresponden plenamente a las relaciones sociales existentes en Europa occidental, eoncuerdan mucho menos con las relaciones sociales relativamente atrasadas de Rusia. Hubo una época en que algunos de nuestros aristócratas se apasionaban por las teorías de los enciclopedistas[64], que corresponden a una de las últimas fases de la lucha del estado llano contra la aristocracia en Francia. En la actualidad, muchos de nuestros "intelectuales" se apasionan por teorías sociales, filosóficas y estéticas que corresponden a la época de la decadencia de la burguesía en Europa occidental. Este apasionamiento se anticipa al curso de nuestro desarrollo social del mismo modo como se anticipó a él el apasionamiento de los hombres del siglo XVIII por las teorías

---

[62] *Babáiev:* personaje de la obra homónima del escritor S. N. Serguéiev-Tsenskt

[63] *Cuentos,* t. II, p. 128.

[64] Es sabido por ejemplo, que la obra de Helvecio *De l'homme* fue editada en 1772 en La Haya por uno de los príncipes Golitsin.

de los enciclopedistas[65].

564

Pero el hecho de que la aparición del decadentismo ruso no pueda ser suficientemente explicado por causas que pudiéramos llamar domésticas, no cambia en nada su naturaleza. Traído de Occidente, tampoco en Rusia deja de ser lo que era en su lugar de origen: un producto de la "clorosis" que acompaña a la decadencia de una clase que es hoy día, la clase dominante en Europa occidental.

La señora Hippius dirá tal vez que le atribuyo sin ningún fundamento una indiferencia absoluta por los problemas sociales, pero, en primer lugar, yo no le atribuyo nada, sino que me remito a sus expansiones líricas, limitándome a definir su sentido. Dejo que el lector decida si he entendido bien el sentido de esas expansiones. En segundo lugar, ya sé, naturalmente, que la señora Hippius no tiene ahora ningún inconveniente en hablar también del movimiento social. Así, el libro escrito por ella en colaboración con D. Merezhkovski y D. Filosófov, editado en Alemania en 1908, puede ser un testimonio elocuente de su interés por el movimiento social ruso. Pero basta leer el prólogo, para ver cómo los autores tienden exclusivamente a lo "que ignoran". Allí se dice que Europa conoce la obra de la revolución rusa, pero desconoce su alma. Y probablemente, para dar a conocer a Europa el alma de la revolución rusa, los autores cuentan a los europeos lo siguiente: "Nos parecemos a ustedes como la mano izquierda a la mano derecha... Somos iguales a ustedes, pero en sentido contrario... Kant habría dicho que nuestro espíritu está en lo trascendente y el de ustedes en el fenómeno... Nietzsche habría dicho que entre ustedes domina Apolo y entre nosotros Dionisio; el genio de ustedes reside en la moderación, el nuestro en el impulso. Ustedes saben detenerse a tiempo; si topan con un muro, se detienen o lo evitan dando un rodeo; nosotros, en cambio, nos lanzamos contra él de cabeza *(wir renner uns aber die Köpfe ein).* Nos cuesta movernos, pero una vez puestos en movimiento, ya no podemos detenernos. No andamos, corremos. No corremos, volamos. No volamos, nos precipitamos. A ustedes les gusta el áure medio, nosotros preferimos los extremos. Ustedes son justos, para nosotros no hay leyes de ninguna clase; ustedes saben conservar el equilibrio espiritual, nosotros siempre tendemos a perderlo. Ustedes poseen el reino del presente, nosotros buscamos el reino del futuro. Ustedes, en fin de cuentas, siempre colocan el poder del Estado por encima de las libertades que pueden conseguir. Nosotros, en cambio, seguimos siendo unos rebeldes y unos anarquistas, aun cuando estamos aherrojados por las cadenas de la esclavitud. La razón y el sentimiento nos llevan a los últimos límites de la negación, pese a lo cual, en lo más hondo de nuestro ser y de nuestra voluntad, seguimos siendo unos místicos"[66].

565

---

[65] El apasionamiento de los aristócratas rusos por los enciclopedistas franceses no tuvo ninguna consecuencia seria. Sin embargo, fue *útil,* por cuanto contribuyó a deparar la mente de algunos aristócratas de ciertos prejuicios aristocráticos. Por el contrario, el actual apasionamiento de algunos sectores de nuestra intelectualidad por las ideas filosóficas y los gustos estéticos de la decadente burguesía es *perjudicial,* por cuanto llena nuestras cabezas 'intelectuales" de prejuicios burgueses, para cuya aparición independiente, el suelo ruso aún no ha sido suficientemente abonado por el curso del desarrollo social. Estos prejuicios penetran incluso en la mente de muchos rusos que simpatizan con el movimiento proletario, provocando una mezcolanza asombrosa de socialismo con el modernismo engendrado por la decadencia de la burguesía. Este confusionismo ocasiona bastantes prejuicios, incluso en la práctica.

[66] Dmitri *Meresckkowsky,* Zinaida *Hippius,* Dmitri *Philosophoff, Der Zar und die Revolution,* München, K. Piper und C° Verlang, 108, Seite 1-2.

Más adelante, los europeos se enteran de que la revolución rusa es tan absoluta, como la forma de Estado contra la que va dirigida, y que si el objetivo empírico consciente de dicha revolución es el socialismo, su objetivo místico inconsciente es la anarquía[67]. Los autores terminan diciendo que no se dirigen a los burgueses europeos sino... al proletariado, pensará el lector. ¡Pues se equivocaI "Solamente a algunas mentes de la cultura universal, a las personas que comparten la idea nietzscheana de que el Estado es el más frío de todos los fríos", etcétera[68].

Al citar estos pasajes no persigo en modo alguno fines polémicos. Aquí no polemizo, sino que trato únicamente de definir y explicar ciertos estados de ánimo de determinadas capas sociales. Confío en que los pasajes reproducidos por mí muestren con suficiente claridad que la señora Hippius, al interesarse (¡por finí) por las cuestiones sociales, sigue siendo lo que era en los versos citados más arriba: una consumada individualista de corte decadente, que ansía un "milagro" por la exclusiva razón de que no tiene ninguna relación seria con la verdadera vida social. El lector no habrá olvidado la idea de Leconte de Lisie de que la poesía da ahora vida ideal, a quien ya no tiene vida real. Pero cuando alguien pierde toda comunicación espiritual con las personas que le rodean, su vida ideal pierde todo contacto con la tierra. Y entonces su fantasía le lleva al cielo y lo convierte en un místico. El interés de la señora Hippius por las cuestiones sociales, penetrado hasta la médula de misticismo, es completamente estéril[69]. En vano piensa con sus colaboradores, que su ansia de que se produzca un ''milagro" y su negación "mística" de la "política" "como ciencia" son rasgos distintivos de los decadentistas rusos[70]. El "sereno" Occidente ha dado antes que la "ebria" Rusia, hombres que se alzan contra la razón en nombre de la grandeza irrazonable. El Eric Fall[71] de Przybyszewski, arremete contra los socialdemócratas y los "anarquistas de salón del tipo de J. H. Mac-Kay", ni más ni menos, que por su supuesta confianza excesiva en la razón.

> "Todos ellos —proclama este decantista no ruso— predican la revolución pacífica, la sustitución de la rueda rota por otra nueva, mientras el carro se halla en movimiento. Todo su edificio dogmático, precisamente por ser tan lógico, es de una estupidez supina, pues está basado en la omnipotencia de la razón. Nada de lo ocurrido hasta ahora ha tenido su origen, en la razón, sino en la estupidez, en la absurda casualidad".

---

[67] *Lugar citado,* p. 5.

[68] *Lugar citado,* p. 6.

[69] La señora Hippius y los señores Merenhkovski y Filosófov no rechazan en absoluto en su libro alemán el título de ''decadentista". Se limitan a anunciar modestamente a Europa que los decadentes rusos "han alcanzado las cumbres más altas de la cultura universal" *("haben die höchsten Gipjel der Weltkultur erreicht"). Obra citada,* p. 151.

[70] Su anarquismo místico no asusta, naturalmente, a nadie. El anarquismo no es, en general, más que una deducción extrema de las premisas fundamentales del idealismo burgués. Esa es la razón de que los ideólogos burgueses del período de la decadencia simpaticen tan frecuentemente con el anarquismo. Mauricio Barres también simpatizó con el anarquismo en aquella época suya en que afirmaba que lo único real es nuestro "yo". Pero ahora es seguro que no simpatice *candentemente* con el anarquismo, pues ya hace tiempo que han cesado todos los impulsos supuestamente tumultuosos del individualismo barresiano. Para él han sido "restablecidas" ya aquellas "verdades fidedignas" que en su tiempo proclamó "destruidas". El proceso de su restablecimiento se efectuó al adoptar Barres el reaccionario punto de vista del nacionalismo más vulgar, cosa que no tiene nada de extraño, pues del extremado idealismo burgués a las "verdades" más reaccionarias no hay más que un paso. Aviso a la Sra. Hippius y a los Sres. Merezhkovski y Filosófov.

[71] *Eric Falk;* personaje de la novela "Homo sapiens", una de las más conocidas de Przybyszewaki.

Esta referencia de Falk a la "estupidez" y a la "absurda casualidad", es de idéntica naturaleza el ansia de "milagro" de que está tan penetrado el libro alemán de la señora Hippius y de los señores Merezhkovski y Filosófov. Es la misma idea con nombres distintos.

566

Su origen se explica por el extremado subjetivismo de gran parte de la intelectualidad burguesa de nuestros días. Cuando alguien considera que la única "realidad" es su propio "yo", no puede admitir la existencia de una relación objetiva, "razonable", es decir, determinada por leyes, entre ese "yo" y el mundo que le rodea. El mundo exterior debe parecer! e totalmente irreal, o real sólo en parte, sólo en la medida en que su existencia se apoya en la única realidad verdadera, es decir, en nuestro "yo". Si es aficionado a la especulación filosófica, dirá que nuestro "yo", al crear el mundo exterior, le da por lo menos una parte de su racionalidad; un filósofo no puede negar por completo la razón, ni siquiera cuando limita sus derechos por tales o cuales consideraciones, como por ejemplo, en interés de la religión[72]. Pero si el hombre que considera que la única realidad es su propio "yo" no se siente inclinado por la especulación filosófica, en modo alguno se le ocurrirá pararse a pensar cómo ese "yo" crea el mundo exterior. Y entonces no estará dispuesto a ver en el mundo exterior aunque sea una parte de racionalidad, es decir, de obediencia a las leyes. Al contrario; ese mundo le parecerá en tal caso el reino de la "absurda casualidad". Y si se le ocurre simpatizar con algún gran movimiento social, dirá necesariamente, como Falk, que su éxito en modo alguno puede ser asegurado por el curso regular del desarrollo social, sino únicamente por la "estupidez" humana, o lo que es lo mismo, por la "absurda casualidad" histórica. Pero como ya he dicho, la idea mística que la señora Hippius y sus dos correligionarios tienen del movimiento ruso de liberación, no se distingue en nada por su esencia de la que tenía Falk de las "absurdas" causas de los grandes acontecimientos históricos. En su afán de asombrar a Europa con la desmesurada amplitud del anhelo de libertad de los rusos, los autores del citado libro alemán, se manifiestan como unos decadentistas de pura cepa, capaces de simpatizar tan sólo "con lo que nunca sucede", o dicho en otros términos, incapaces de sentir simpatía por nada de lo que ocurre en la realidad. Su anarquismo místico no reduce en nada, por consiguiente, la significación de las deducciones hechas por mí de las expansiones líricas de la señora Hippius.

Ya que me he puesto a hablar de ello, expondré mi pensamiento hasta el final. Los acontecimientos de 1905-1906 habían producido entre los decadentistas rusos una impresión tan fuerte como la que los acontecimientos de 1943-1949, produjeron en los románticos franceses. Despertaron en ellos el interés por la vida social. Pero ese interés correspondía menos al espíritu de los decadentistas que al de los románticos, por lo que entre aquéllos fue menos firme que entre éstos. No hay, pues, ninguna razón para tomarlo en serio.

Volvamos al arte contemporáneo. Cuando alguien está dispuesto a considerar que la única realidad es su propio "yo", entonces, al igual pie la señora Hippius, "se amará a sí mismo como a un dios". Ello se comprende perfectamente y es de todo punto

---

[72] Podemos citar a Kant como ejemplo de un pensador que limita los derechos de la razón en interés de la religión: *"Ich muste alto das Wissen aujheben, um zum* Glauben *Piáis zu bekommen".* "Así, pues, tuve que suprimir la *ciencia* para dejar lugar a la fe". *Crítica de la ratón pura,* prefacio a la segunda edición, pág. 26, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Redare, segunda edición mejorada.

inevitable. Pero si alguien "se ama a sí mismo como a un dios", en sus obras de arte no se ocupará más que de su propia persona. El mundo exterior le interesará tan sólo en la medida en que, de un modo o de otro, tenga algo que ver con esa "única realidad", con ese valioso "yo".

567

En la interesantísima pieza de Sudermann *Das Blumenboot,* la baronesa de Erfflingen dice a su hija Thea, en la primera escena del segundo acto: "La gente de nuestra categoría, existe para hacer de las cosas de este mundo una especie de alegre panorama que desfile ante nuestros ojos, o mejor dicho, que *parece* desfilar, porque en realidad, los que nos movemos somos nosotros. Eso es indudable. Y no necesitamos ningún lastre". Tales palabras expresan mejor que nada el objetivo de la vida de las personas que pertenecen a la categoría de la señora Erfflingen y que con pleno convencimiento pueden repetir las palabras de Barres: "La única realidad es nuestro "yo". Pero las personas que tengan ese objetivo en la vida, considerarán el arte tan sólo como un medio de embellecer de una forma o de otra el panorama que *parece* desfilar ante nosotros. Y además, también en este caso, procurarán no cargar con ningún lastre. Despreciarán por completo el contenido ideológico de las obras de arte o tratarán de someterlo a las exigencias caprichosas y variables de su extremado subjetivismo.

Veamos lo que ocurre en la pintura.

Los impresionistas ya dieron pruebas de la más completa indiferencia por el contenido ideológico de sus obras. Uno de ellos, expresando con gran acierto el convencimiento de todos ellos, dijo: la luz es el personaje principal del cuadro. Pero la sensación de la luz no es más que una sensación, o sea *no es aún* un sentimiento, *na es aún* una idea. El artista cuya atención se limita a fijarse en las sensaciones, permanece indiferente ante los sentimientos y ante las ideas. Puede pintar un buen paisaje. Y en efecto, los impresionistas han pintado muchos paisajes excelentes. Pero la pintura no se reduce al paisaje[73]. Recordemos *La última cena* de Leonardo de Vinci y preguntémonos si la luz es el principal personaje de este famoso fresco. Es sabido que él representa aquel momento de las relaciones entre Jesús y sus discípulos, lleno de conmovedor dramatismo, en que el maestro les dice: "Uno de vosotros me traicionará". El objetivo de Leonardo de Vinci era representar tanto el estado de ánimo de Jesús, profundamente afligido por su terrible revelación, como el de sus discípulos, que no podían creer que la traición había penetrado en su reducida familia. Si el artista hubiese creído que la luz era el personaje principal del cuadro, ni siquiera habría pensado en representar ese drama. Y si, pese a ello, hubiese pintado el fresco, su principal interés artístico no estaría en lo que ocurre en el alma de Jesús y de sus

---

[73] Entre loa primeros impresionistas había muchos artistas de gran talento. Peco es significativo que entre esos hombres de gran talento no hubiese retratistas de primera fila. Ello es comprensible, pues en el retrato, la luz ya no puede ser el personaje principal Además, los paisajes pintados por los grandes maestros del impresionismo, son bellos porque transmiten con acierto los caprichos y variados juegos de luz, pero tienen poca "alma". Feuerbach decía muy bien: *"Die Evangelien der Sinne im Eusammenthang lesen heisst denken"* ("Pensar, es leer coordinadamente el Evangelio de los sentidos"). Si tenemos en cuenta que Feuerbach entendía por "sentidos", por sensualidad, todo lo que se refiere al dominio de las sensaciones, podremos decir que los impresionistas no sabían ni querían leer "el Evangelio de los sentidos". Y ése era el defecto principal de su escuda, que pronto habría de conducirles a la degeneración. Si bien los paisajes de los primeros y más destacados maestros del impresionismo son bellos, muchos de los pintados por su numerosísimos seguidores parecen caricaturas.

discípulos, sino en lo que ocurre en los muros de la sala en que están reunidos, en la mesa tras la que están sentados y en su propia piel, es decir, en los diversos efectos de luz. Y entonces no tendríamos ante nosotros un conmovedor drama espiritual, sino una serie de manchas de luz bien pintadas: una, pongamos por caso, en el muro de la sala, otra sobre el mantel, otra en la nariz ganchuda de Judas, otra en la mejilla de Jesús, etc., etc. Pero ello haría que la impresión producida por el fresco fuese incomparablemente menor, lo que rebajaría en medida considerable el valor de la obra de Leonardo de Vinci.

568

Algunos críticos franceses comparaban el impresionismo con el realismo en la literatura. Tal comparación no carece de fundamento. Sin embargo, si los impresionistas han sido realistas, debemos reconocer que su realismo era completamente superficial, que no iba más allá, de la "corteza de los fenómenos". Y cuando este realismo llegó a conquistar un importante lugar en el arte contemporáneo —y es indudable que lo conquistó—, a los pintores educados en él no les quedaron más que dos salidas: lucubrar en torno a la "corteza de los fenómenos", inventando nuevos efectos de luz, cada vez más sorprendentes y más artificiales, o tratar de penetrar más allá de la "corteza de los fenómenos", comprendiendo el error de los impresionistas y reconociendo que el personaje principal del cuadro no es la luz, sino el hombre con su gran variedad de sentimientos, Y en efecto, en la pintura contemporánea vemos tanto lo uno como lo otro. Cuando la atención se concentra en la "corteza de los fenómenos", surgen esos lienzos paradójicos, ante los cuales permanecen perplejos los críticos más condescendientes, reconociendo que la pintura contemporánea está atravesando una "crisis de fealdad"[74]. Pero la conciencia de que es imposible limitarse a la "corteza de los fenómenos", obliga a buscar un contenido ideológico, es decir, a adorar lo que hace tan poco se condenaba a la hoguera. Sin embargo, dar un contenido ideológico a las obras no es tan fácil como parece. La idea no es algo que exista independientemente del mundo real. La reserva de ideas de un hombre se determina y enriquece por sus relaciones con ese mundo. Y quien, en sus relaciones con el mundo real, considera que su 'yo" es la única realidad, queda sumido, inevitablemente, en la más completa pobreza de ideas. No sólo carece de ellas, sino, sobre todo, no tiene la posibilidad de adquirirlas. Y como a falta de pan buenas son tortas, la falta de ideas obliga a contentarse con vagas alusiones a las ideas, con sucedáneos tomados del misticismo, del simbolismo y de otros "ismos" que caracterizan la época de la decadencia. Resumiendo, diremos que en la pintura se repite lo que ya hemos visto en las bellas letras: el realismo se derrumba como resultado de su propia inconsistencia; triunfa la reacción idealista.

El idealismo subjetivo siempre ha tenido por base la idea de que la única realidad es nuestro "yo". Pero ha sido preciso todo el ilimitado individualismo de la época de la decadencia de la burguesía, para hacer de esa idea no sólo la norma egoísta que regula las relaciones entre hombres que "se aman a sí mismos como a un dios" (la burguesía nunca se ha distinguido por un exceso de altruismo), sino también la base teórica de una nueva estética.

---

[74] Véase el artículo de Camille Mauclair *La crise de la laideur en peinture* en su interesante recopilación titulada *Trois crises de l'art actuel,* París, 1906.

El lector habrá oído hablar de los llamados cubistas, y si ha tenido ocasión de ver las cosas que hacen, no me equivocaré mucho al suponer que no le han entusiasmado en absoluto. En mí, por lo menos, tales obras no despiertan nada que se asemeje a un placer estético. "¡El absurdo elevado al cubo!": eso es lo que se le ocurre decir a cualquiera que contemple los ejercicios seudoartísticos de los cubistas. Pero el "cubismo" tiene su razón de ser. Calificarle de absurdo elevado a la tercera potencia, no es explicar su origen. No es éste, naturalmente, el lugar indicado para dedicarse a tal explicación, pero sí podemos indicar la dirección en que debe ser buscada. Tengo ante mí el interesante libro de Alberto Gleizes y Juan Metzinger *Bu cubisme.* Los dos autores de la obra son pintores y pertenecen a la escuela "cubista". Fieles a la regla del *audiatur et altera* pars[75], veamos lo que dicen. ¡Cómo justifican sus demenciales métodos de creación i

569

> "Fuera de nosotros —dicen— no hay nada real... En modo alguno se nos ocurre poner en duda la existencia de los objetos que impresionan nuestros sentidos; pero la única certeza razonable que podemos tener es la de la imagen que esos objetos despiertan en nuestro espíritu."[76]

De aquí los autores deducen que no sabemos cuál es la forma de los objetos mismos. Y consideran que esto les da derecho a presentarlos a su antojo. Hacen la reserva, digna de ser tenida en cuenta, de que, a diferencia de los impresionistas, no quieren limitarse al dominio de las sensaciones.

> "Buscamos lo esencial —dicen—, pero lo buscamos en nuestra personalidad y no en una especie de eternidad trabajosamente elaborada por los matemáticos y los filósofos."[77]

Como ve el lector, en estas disquisiciones encontramos ante todo, aunque en forma atenuada, la idea ya bien conocida de que nuestro "yo" es la "única realidad". Gleizes y Metzinger dicen que en modo alguno ponen en duda la existencia del mundo exterior. Pero, después de admitir la existencia del mundo exterior, nuestros autores proclaman a renglón seguido su incognoscibilidad. Lo cual quiere decir que para ellos tampoco hay nada real fuera de su "yo".

Si las imágenes de los objetos surgen en nosotros como consecuencia de la acción que éstos ejercen sobre nuestros sentidos, es evidente que no se puede hablar de incognoscibilidad del mundo exterior: nosotros conocemos al mundo gracias precisamente a esa acción. Gleizes y Metzinger se equivocan. Sus razonamientos acerca de las formas en sí cojean también de los dos pies. Pero no se les puede imputar la falta de sus errores, pues errores análogos han sido cometidos por personas incomparablemente más versadas en filosofía que ellos. Sin embargo, no podemos pasar por alto el hecho siguiente: de la pretendida incognoscibilidad del mundo exterior, nuestros autores deducen que lo esencial debe buscarse en "nuestra personalidad". Tal deducción puede ser interpretada de dos maneras: por "personalidad" se puede entender, en primer lugar, todo el género humano en su conjunto, y en segundo lugar, cualquier individuo aislado. En el primer caso, llegaremos al idealismo trascendental de Kant; en el segundo, a reconocer de un modo sofístico que el individuo es la medida de todas las cosas. Nuestros autores

---

[75] (Oigamos también a la otra parte).

[76] *Obra citada,* p. 30.

[77] *1.,* p. 31.

tienden precisamente a la interpretación sofística de dicha deducción.

570

Pero cuando se acepta esta segunda interpretación[78], uno puede permitirse cuanto le venga en gana, lo mismo en la pintura que en todo lo demás. Sí en lugar de La *mujer de azul (La femme en bleu,* título de un cuadro de F. Leger expuesto en el último Salón de Otoño) pinto unas figuras estereométricas, ¿quién podrá decirme que he pintado un cuadro malo? Las mujeres son parte del mundo exterior que me rodea. El mundo exterior es incognoscible. Para representar a una mujer debo apelar a mi propia "personalidad", pero ésta da a la mujer la forma de diversos cubos, o más bien paralelepípedos, en desorden. Estos cubos hacen reír a todos los visitantes del Salón. No importa. La "muchedumbre" se ríe porque no comprende el lenguaje del artista. El artista jamás debe ceder ante ella. "El artista que no hace ninguna concesión, que no explica nada ni cuenta nada, acumula una fuerza interior cuya radiación ilumina todo cuanto se encuentra a su alrededor."[79] Y en espera a que esa fuerza se acumule, no queda más que pintar figuras estereométricas.

Resulta, pues, una especie de divertida parodia de la poesía de Pushkin *Al poeta:*

*¿Estás contento de tu obra, exigente artista?*
*¿Estás contento? Pues deja que la muchedumbre la denigre,*
*Que escupa en el altar donde arde tu fuego,*
*Y en su travesura infantil haga vacilar tu trípode.*

Lo cómico de la parodia reside en que el "exigente artista" está contento en este caso de la estupidez más evidente. La aparición de tales parodias nos muestra, entre otras cosas, que la dialéctica interna de la vida social ha llevado hoy día a la teoría del arte por el arte al absurdo más completo.

No es bueno que el hombre esté solo. Los actuales "innovadores" del arte no se contentan con lo creado por sus predecesores. Nada malo hay en ello. Al contrario: el afán de lo nuevo es muy a menudo una fuente de progreso. Pero no todos los que buscan lo verdaderamente nuevo lo hallan. Lo nuevo hay que saber buscarlo. Quien no sea capaz de comprender las nuevas doctrinas de la vida social, quien crea que no existe más realidad que su propio "yo", al buscar lo "nuevo" no hallará nada más que un nuevo absurdo. No es bueno que el hombre esté solo.

Resulta que, dadas las actuales condiciones sociales, el arte por el arte no rinde frutos muy sabrosos. El individualismo extremado de la época de la decadencia burguesa ciega todas las fuentes de verdadera inspiración del artista, le impide ver lo que ocurre en la vida social y le condena a estériles manipulaciones con sus insubstanciales emociones personales y mórbidas fantasías. El resultado final de tales manipulaciones es algo que no tiene ni la más remota relación con cualquier tipo de belleza y que, además, constituye un absurdo evidente, que sólo puede ser defendido mediante una desfiguración sofística de la teoría idealista del conocimiento.

571

Para Pushkin, el "pueblo frío y altivo" escucha "sin comprender" al poeta que canta[80]. Ya he dicho que, para la pluma de Pushkin, tal oposición tenía su razón

---

[78] Véase la *obra citada,* en particular las páginas 43 y 44.

[79] *Obra citada,* p 42.

[80] Las palabras entrecomilladas pertenecen a la poesía de A. S. Pushkin "El poeta y la multitud". Más adelante, Plejánov cita un pasaje de dicha poesía.

histórica. Para comprenderla basta con tener en cuenta que los epítetos "frío y altivo" no podían ser aplicados en modo alguno al labrador siervo de la Rusia de entonces. En cambio, sí eran perfectamente aplicables a cualquier representante de aquella "turba" munda que con su estupidez perdió a nuestro gran poeta. Los que la integraban podían decir de sí mismos sin ninguna exageración lo que dice la "turba" en el poema de Pushkin:

*Somos pusilánimes y pérfidos,*
*Desvergonzados, malos e ingratos,*
*Eunucos de corazón frío,*
*Calumniadores, esclavos, necios,*
*Llenos hasta desbordar de vicios.*

Pushkin vio que sería ridículo dar lecciones "audaces" a esa muchedumbre mundana sin alma, que nada comprendería de ellas. Tuvo razón al volverle orgullosamente la espalda. Y si en algo no tuvo razón, fue en no haberse apartado completamente de ella, para gran desgracia de la literatura rusa. Pero en la actualidad, en los países capitalistas avanzados, la actitud que adopta ante el pueblo el poeta, y en general el artista que no ha sabido despojarse de la vieja naturaleza burguesa, es diametralmente opuesta a la que vemos en Pushkin. Ahora, a quien se puede acusar de necedad no es al "pueblo", no es al verdadero pueblo, cuya parte avanzada adquiere cada vez más conciencia, sino a los artistas que escuchan sus nobles llamamientos "sin comprenderlos". En el mejor de los casos, la culpa de estos artistas consiste en que su reloj atrasa 80 años. Ellos rechazan las mejores aspiraciones de su época y creen ingenuamente que son los continuadores de la lucha que ya los románticos habían emprendido contra el espíritu burgués. Los estetas de la Europa occidental, y tras ellos los estetas rusos, son muy dados a extenderse sobre el tema del espíritu pequeñoburgués del actual movimiento proletario.

¡Qué ridiculez! Ricardo Wagner demostró hace ya tiempo que tales reproches de espíritu pequeñoburgués dirigidos por esos señores al movimiento liberador del proletariado no tienen ningún fundamento. Wagner considera con mucha razón que un examen atento *("genau betrachiet")* de la cuestión muestra que el movimiento liberador de la clase obrera no aspira a la vida pequeñoburguesa, sino que tiende a apartarse de ella y acercarse a una vida libre, a un "humanitarismo artístico" *(zum künstlerischen Menschentum").* Es la "tendencia a un goce digno de la vida, de una vida en la que el hombre ya no tendrá que gastar todas sus fuerzas vitales para conseguir los medios materiales de existencia". Esa necesidad de gastar todas las fuerzas vitales para conseguir los medios materiales de existencia, constituye, precisamente hoy día, el origen de los sentimientos "pequeñoburgueses". La constante preocupación por conseguir los medios de existencia "ha hecho al hombre débil, servil, torpe y mezquino; le ha convertido en un ser incapaz de amar y de odiar, en un ciudadano dispuesto en todo momento a sacrificar los últimos vestigios de su libre albedrío, con tal de aliviar esa preocupación".

572

El movimiento liberador del proletariado conduce a la supresión de esa inquietud que humilla y pervierte al hombre, Wagner consideraba que sólo su supresión, que sólo la plasmación de los anhelos emancipadores del proletariado podrían convertir en realidad las palabras de Jesús: no os acongojéis por el cuidado de hallar qué comer,

etc.[81]. Y podría añadir con justo derecho que *sólo* entonces quedaría privada de todo fundamento serio la oposición entre la estética y la ética que encontramos en los partidarios del arte por el arte, como, por ejemplo, Flaubert[82], quien decía que "los libros virtuosos son aburridos y falsos" *("ennuyeux faux").* Y tenía razón. Pero *'únicamente* porque la virtud de la sociedad actual, la virtud burguesa, es aburrida y falsa. La "virtud" de la antigüedad no era para el mismo Flaubert ni falsa ni aburrida. Sin embargo, lo único que la distingue de la virtud burguesa, es que no tiene nada que ver con el individualismo burgués. Shírinski-Shijmátov consideraba, como ministro de Instrucción Pública de Nicolás I, que la misión del arte debía consistir en "afirmar la convicción, tan importante para la vida social y privada, de que el mal encuentra su digno castigo aun en la tierra", es decir, en la sociedad, tan celosamente sometida a la tutela de los Shirinski-Shijmátov. Se trataba, naturalmente, de una gran mentira y de una aburrida trivialidad. Los artistas hacen muy bien en apartarse de esa mentira y de esa trivialidad. Y cuando oímos decir a Flaubert que, *en cierto sentido,* "no hay nada más poético que el vicio"[83], comprendemos que el *verdadero sentido* de esta oposición consiste en contraponer el vicio a la virtud trivial, aburrida y falsa de los moralistas burgueses y de los Shirinski-Shijmátov. Pero al ser abolido el régimen social que da origen a esa virtud trivial, aburrida y falsa, desaparecerá también la necesidad *moral* de idealizar el vicio. La virtud de la antigüedad, repito, no le parecía a Flaubert trivial, aburrida y falsa, pese a que el insignificante desarrollo de sus conceptos sociales y políticos le permitía admirar esa virtud y, a la vez, entusiasmarse con la conducta de Nerón, que era su negación monstruosa. En la sociedad socialista, la inclinación al arte por el arte será, lógicamente, imposible en la misma medida en que habrá de desaparecer el envilecimiento de la moral social, que hoy es una consecuencia inevitable del afán de la clase dominante de conservar sus privilegios. Flaubert decía: *"L'art c'est la recherche de l'inutile"* ("El arte es la búsqueda de lo inútil"). No es difícil reconocer en estas palabras la idea fundamental del poema de Pushkin *La plebe.* Pero el entusiasmo por esta idea no significa sino que el artista se rebela contra el estrecho utilitarismo de determinada clase o casta dominante... Al desaparecer las clases desaparecerá también ese utilitarismo estrecho, pariente cercano de la *codicia.* La codicia no tiene nada que ver con la estética: los juicios de gusto presuponen siempre en quien los emite la ausencia de consideraciones de interés personal. Pero una cosa es el interés *personal* y otra el interés *social.* El afán de ser útil a la sociedad, en el que se basaba la virtud en la antigüedad, es una fuente de abnegación, y los actos abnegados pueden servir muy bien —y en efecto han servido con mucha frecuencia, como nos lo muestra la historia del arte— de objeto de representación estética. Baste recordar las canciones de los pueblos primitivos y, para no ir tan lejos, el monumento de Harmodio y Aristogitón en Atenas.[84]

573

Ya los pensadores de la antigüedad, como Platón y Aristóteles, habían

---

[81] *Die Kunst und die Revolution* (R. Wagner, *Gessammelte Schriften,* B. II. Leipzig, 1872, S. 4041).

[82] *Les carnets de Gustavo Flaubert* (L. Bertrand, *Gustave Flaubert,* p. 260).

[83] *Lugar citado.*

[84] *Harmodio y Aristogitón*: Ciudadanos de Atenas que en el año 514 a. de n.e. se confabularon para matar a loa tiranos Hipías e Hiparco, que gobernaban Atenas. Aunque la conjura obedecía a motivos de índole personal, Harmodio y Aristogitón quedaron posteriormente en la imaginación de los griegos como loa hombres que liberaron a Atenas de la tiranía.

comprendido muy bien hasta qué punto se rebaja el hombre cuando toda su fuerza vital es absorbida por la preocupación de la existencia material. También lo comprenden en la actualidad los ideólogos de la burguesía. Ellos consideran igualmente que es preciso liberar al hombre de la humillante carga de las eternas dificultades económicas. Pero el hombre a que ellos se refieren pertenece a la clase más elevada de la sociedad, que vive de la explotación de los trabajadores. Enfocan la solución del problema del mismo modo como lo enfocaban los pensadores de la antigüedad: a través del sojuzgamiento de los trabajadores por un puñado de felices elegidos, que se aproximan más o menos al ideal del "superhombre". Pero si tal situación tenía ya un carácter conservador en la época de Platón y Aristóteles, hoy día es simplemente ultrarreaccionaria. Y si Los conservadores esclavistas griegos de los tiempos de Aristóteles podían confiar en que lograrían mantener una posición dominante apoyándose en su propia "valentía", los actuales propugnadores del sojuzgamiento de las masas populares se muestran muy escépticos en cuanto a la valentía de los explotadores burgueses. Por eso son tan dados a soñar con la aparición de un superhombre genial que, puesto a la cabeza del Estado, apuntale con su férrea voluntad el hoy tambaleante edificio de la dominación clasista. Los decadentistas que no son ajenos a los intereses políticos, se manifiestan frecuentemente como fervientes admiradores de Napoleón I.

Si Renán pedía un gobierno fuerte que obligase a los "buenos rústicos" a hacer su trabajo mientras él se dedicaba a la especulación, los actuales estetas necesitan un régimen social que obligue al proletariado a trabajar mientras ellos se entregan a placeres elevados... como dibujar y colorear cubos u otras figuras estereométricas. Orgánicamente incapaces de realizar cualquier trabajo serio, se indignan sinceramente ante la idea de un régimen social en el que no haya gente ociosa de ninguna clase.

Quien con lobos vive, lobo tiene que ser. A la vez que combaten... de palabra contra el espíritu pequeñoburgués, los actuales estetas burgueses veneran al becerro de oro con la misma pasión que el pequeñoburgués más vulgar. "Se cree —dice Mauclair— que existe un movimiento en el dominio del arte. Lo que existe en realidad es un movimiento en la Bolsa de cuadros, donde también se especula con los genios inéditos."[85] Añadiré, de paso, que esta especulación con los genios inéditos obedece, entre otras causas, a la búsqueda febril de "lo nuevo", a la que está entregada la mayoría de los artistas contemporáneos. La gente tiende siempre a "lo nuevo" porque lo viejo no le satisface. Pero el problema consiste en saber *por qué* no le satisface. A muchísimos artistas contemporáneos no les satisface lo viejo, únicamente porque mientras el público se atiene a ello, su propio genio permanece "inédito". Lo que les impulsa a rebelarse contra lo viejo, no es el amor a una idea nueva, sino a esa misma "única realidad", a ese adorado "yo". Pero semejante amor no puede servir de inspiración para el artista; lo único que hace es inclinarle a considerar desde un punto de vista utilitario hasta al Apolo del Belvedere. "La cuestión monetaria —sigue diciendo Mauclair— se entrelaza de tal modo con la cuestión del arte, que la crítica artística se encuentra aherrojada. Los mejores críticos no pueden decir todo lo que piensan, y los demás, sólo dicen lo que es oportuno, pues hay que vivir de su oficio. No digo que haya que indignarse, pero no viene mal comprender la complejidad del

[85] *Obra diada,* págs. 319-320.

problema."[86]

574

Vemos, pues, que *el arte por el arte se ha convertido en el arte por el dinero.* Y todo el problema que interesa a Mauclair se reduce a determinar la causa de esto, lo cual no es tan difícil.

> "Hubo un tiempo, como, por ejemplo, en la Edad Media, en que no se cambiaba más que lo superfino, el excedente de la producción sobre el consumo.
>
> "Hubo luego un tiempo en que no solamente lo superfino, sino todos los productos, toda la vida industrial, pasaron a la esfera del comercio, un tiempo en que la producción entera dependía del cambio...
>
> "Por último, llegó un tiempo en que todo lo que los hombres habían venido considerando como inalienable se hizo objeto de cambio, de tráfico y podía enajenarse. Es el tiempo en el que todo, incluso la virtud, el amor, la opinión, el saber, la conciencia, etc., es decir, las cosas que hasta entonces se transmitían, pero nunca se intercambiaban; se donaban, pero nunca se vendían; se adquirían, pero nunca se compraban, pasaron a ser objeto de comercio. Es el tiempo de la corrupción general, de la venalidad universal, o, para expresarnos en términos de economía política, el tiempo en que cada cosa moral o física, convertida en valor de cambio, es llevada al mercado para ser apreciada en su más justo valor."[87]

¿Puede extrañarnos que en la época de la venalidad general, el arte se haga también venal?

Mauclair no quiere decir si eso debe provocar indignación. Yo tampoco tengo deseos de enjuiciar este fenómeno desde el punto de vista de la moralidad. Según la célebre expresión, no trato de llorar ni de reír, sino de comprender. No digo: los artistas contemporáneos "deben" inspirarse en los anhelos de emancipación del proletariado. No; si el manzano debe dar manzanas y el peral, peras, los artistas que adoptan el punto de vista de la burguesía *deben* rebelarse contra esos anhelos. *El arte de la época de la decadencia "debe"* ser un arte decadente. Es inevitable. Y sería inútil "indignarse" por ello. Pero, como dice muy bien el *Manifiesto del Partido Comunista,* "en los períodos en que la lucha de clases se acerca a su desenlace, el proceso de desintegración de la clase dominante, de toda la vieja sociedad, adquiere un carácter tan violento y tan patente, que una pequeña fracción de esa clase reniega de ella y se adhiere a la clase revolucionaria, a la clase en cuyas manos está el porvenir. Y así como antes una parte de la nobleza se pasó a la burguesía, en nuestros' días un sector de la burguesía se pasa al proletariado, particularmente, ese sector de los ideólogos burgueses, que se han elevado teóricamente hasta la comprensión del conjunto del movimiento histórico".

575

Entre los ideólogos burgueses que se pasan al proletariado vemos muy pocos artistas. La razón se debe tal vez a que sólo los que piensan pueden "elevarse teóricamente hasta la comprensión del conjunto del movimiento histórico", mientras que los artistas de hoy día, a diferencia, por ejemplo, de los grandes maestros del

---

[86] *Obra citada,* p. 32L

[87] C. Marx, *Miseria de la filosofía,* S. Petersburgo, 1906, págs. 34.

Renacimiento, piensan muy poco[88]. Mas sea lo que fuere, puede decirse con pleno fundamento que el talento de cualquier artista de talla se acrecienta en medida considerable, cuando éste se penetra de las grandes ideas emancipadoras de nuestra época. Se requiere únicamente que tales ideas lleguen a fundirse con su carne y con su sangre, para que pueda expresarlas como artista[89]. También es preciso que sepa valorar justamente el modernismo artístico de los actuales ideólogos de la burguesía. La clase dominante se halla ahora en una situación en la que cualquier avance significa un descenso. Y este triste destino lo comparten con ella todos sus ideólogos. De ellos, los más avanzados son precisamente los que han caído más bajo que todos sus predecesores.

Cuando expresé los conceptos aquí expuestos, el señor Lunachatski me hizo varias objeciones. Examinaré ahora las más importantes.

En *primer lugar,* se extrañó de que, al parecer, yo reconociera la existencia de un criterio absoluto de la belleza. Pero tal criterio no existe. Todo fluye, todo cambia. Y también cambian, por cierto, los conceptos que los hombres tienen de la belleza. Por eso, no podemos demostrar que el arte contemporáneo está atravesando efectivamente una crisis de fealdad.

A esta objeción contesté y contesto diciendo que, en mi opinión, no existe ni puede existir un criterio absoluto de la belleza[90]. Los conceptos que el hombre tiene de la belleza cambian indudablemente con el curso del proceso histórico. Pero si no existe un criterio absoluto de la belleza; si todos los criterios con que se la enjuicia son relativos, ello no significa que carezcamos de toda posibilidad objetiva de juzgar si una obra artística está bien hecha. Supongamos que el artista quiere pintar una "mujer de azul". Si lo que ha representado en su cuadro se parece realmente a esa mujer, diremos que ha logrado pintar un buen cuadro. Pero si en lugar de una mujer vestida de azul vemos en su lienzo varias figuras estereométricas coloreadas en diversos lugares con manchas azules más o menos densas y más o menos burdas,

---

[88] ("Aquí nos encontramos con la falla de cultura general que caracteriza a la mayoría de los artistas jóvenes. Un trato asiduo les mostrará rápidamente que, en general, son muy ignorantes... incapaces de comprender los antagonismos de ideas y (las situaciones dramáticas actuales o indiferentes ante ellos-, crean con gran esfuerzo, al margen de toda agitación intelectual y social, confinados en los conflictos do técnica, absorbidos más por la apariencia material de la pintura, que por su significación general y su influencia intelectual"). Holl, *La jeune peinture contemparaine,* págs. 14-15, París, 1912.

[89] Aquí me remitiré gustoso a Flaubert. En una carta a George Sand dice: *"je crois la forme et le fond... deux entités qui n'existent jamás l'une sans l'autrd'* ("Considero la forma y el fondo... como dos entidades que jamás existen separadas"). *Correspóndante,* quatriéme série, p. 225. Quien crea posible sacrificar la forma "a la idea", si alguna vez ha sido artista, deja de serio.

[90] No es el caprichoso antojo de un gusto exigente lo que nos sugiere el deseo de hallar valores estéticos originales, no sometidos a las vanidades de la moda ni a la imitación borreguil. El sueño creador de una belleza única e imperecedera, la imagen de la vida, la que "salvará si mundo", iluminando y regenerando a los descarriados y a los caídos, se nutre en la exigencia imprescriptible del espíritu humano de penetrar en loa profundos arcanos de lo absoluto" (V. I. Speranski, *El papel social de la filosofía,* introducción, p. XI, fase. L S. Petersburgo, edición *Shipóvnik,* fechada en 1913). Quienes razonan de este modo están obligados por la lógica a reconocer la existencia de un criterio absoluto de la belleza. Pero quienes así razonan son unos idealistas a carta cabal, mientras que yo me considero un materialista no menos cabal. No sólo no acepto la existencia de una "belleza única e imperecedera", sino que ni siquiera comprendo qué sentido se puede atribuir a las palabras "belleza única e imperecedera". Más aún. Estoy convencido de que ni los propios señores idealistas lo comprenden. Todas las disquisiciones acerca de semejante belleza no son sino pura "retórica".

diremos que ha pintado cualquier cosa menos un buen cuadro. Cuanto más corresponde la ejecución al intento, o, empleando una expresión más general, cuanto más corresponde la forma de una obra artística a au idea, más afortunada es esa obra. Ahí tiene usted una medida objetiva. Y sólo porque tal medida existe podemos afirmar que los dibujos de Leonardo de Vine», pongamos por caso, son mejores que los del pequeño Temístoelus[91], que emborrona papeles para distraerse. Cuando Leonardo de Vinci dibujaba a un viejo con barba, le salía-un viejo con barba. ¡Y cómo le salía! Al contemplarlo no podemos por menos de exclamar: ¡ parece vivo! Pero cuando a Temístoclus se le ocurre pintar a un viejo barbudo, lo mejor que podemos hacer para evitar malentendidos es poner debajo: esto es un viejo barbudo y no otra cosa. Al afirmar que no puede haber una medida objetiva de la belleza, el señor Lunacharski pecaba de lo mismo que pecan tantos ideólogos burgueses, incluidos los cubistas: de extremo subjetivismo. No comprendo en absoluto cómo un hombre que se llama marxista, puede caer en semejante error.

576

Debo añadir, sin embargo, que aquí empleo el término "belleza" en un sentido muy amplio, tal vez demasiado amplio. Pintar un hermoso cuadro que representa a un anciano no significa pintar un anciano *hermoso,* es decir, bello. La esfera del arte es mucho más vasta que la esfera de "lo bello". Pero en toda su amplitud puede aplicarse con igual comodidad el criterio por mí indicado: la correspondencia entre la forma y la idea. El señor Lunacharski afirma (si no le he entendido mal) que la forma también puede corresponder exactamente a una idea falsa, con lo que yo no puedo estar de acuerdo. Recordemos la obra de de Curel *Le repas du lian,* basada, como sabemos, en la falsa idea de que las relaciones entre el patrono y sus obreros son las mismas que las existentes entre el león y los chacales que se alimentan de las migas que caen de su regia mesa. ¡Podría de Curel haber reflejado con fidelidad en su drama esta falsa ideal [De ningún modo! La idea es falsa, porque se halla en contradicción con las verdaderas relaciones entre el patrono y sus obreros. Presentarla en una obra artística es desfigurar la realidad. Y cuando una obra artística desfigura la realidad, se trata de una obra desafortunada. Por eso. *Le repas du lion* está muy por debajo del talento de de Curel, y por la misma razón la pieza *A las puertas del reino* está muy debajo del talento de Hamaun.

En *segundo lugar,* el señor Lunacharski me reprochó un exceso de objetivismo en la exposición. Al parecer, estaba de acuerdo en que el manzano debe dar manzanas y el peral, peras. Pero hizo la observación de que entre los artistas que adoptan el punto de vista de la burguesía los hay vacilantes, y que a ésos hay que convencerlos y no dejarlos sometidos a la fuerza espontánea de las influencias burguesas.

Para mí, ese reproche es menos comprensible que el primero. En mí conferencia[92] dije y demostré —así quisiera creerlo— que el arte contemporáneo se halla en decadencia[93]. Como causa de este fenómeno, ante el cual no puede permanecer

---

[91] *Temístoclus:* Nombre de uno de los personajes de "Almas muertas" de N. V. Gógol.

[92] Como ya indicó Flejútov más arriba, el artículo "El arte y la vida social" es la reelaboración de una conferencia leída por él en noviembre de 1912 en París y Lieja.

[93] Me temo que también aquí pueda producirse una confusión. La expresión "en decadencia" es utilizada por mí, *comme de raison,* en el sentido *de todo un proceso* y no de un fenómeno *aislado.* Este proceso no ha terminado aún, como tampoco ha terminado el proceso social de la caída del régimen burgués. Por eso, sería peregrino pensar que los actuales ideólogos burgueses son totalmente incapaces de producir obras

indiferente ninguna persona que ame de verdad el arte, señalé la circunstancia de que la mayoría de los artistas actuales mantienen el punto de vista de la burguesía y son completamente refractarios a las grandes ideas emancipadoras de nuea- tra época. ¡Qué influencia, pregunto yo, puede tener esta indicación sobre los vacilantes! Si la indicación es convincente, entonces debe impulsarles a adoptar el punto de vista del proletariado. Y eso es todo lo que se le puede exigir a una conferencia dedicada a examinar el problema del arte, y no a exponer y defender los principios del socialismo.

577

*Last, but not least.*[94] El señor Lunacharski, que considera imposible demostrar la decadencia del arte burgués, cree que yo habría Procedido de un modo mucho más racional si hubiese opuesto a los ideales burgueses un sistema armónico —me parece que ésa ha sido la expresión usada por él— de conceptos contrarios. Y comunicó a su auditorio que ese sistema será elaborado con el tiempo. Tal objeción rebasa ya definitivamente mi capacidad comprensiva. Si ese sistema *ha de ser* elaborado, es evidente que aún no existe. Y si no existe, ¿cómo podía oponerlo yo a las concepciones burguesas? El socialismo científico moderno constituye, sin duda, una teoría perfectamente armónica, con la ventaja, ademes, de que *ya* existe. Pero, como ya he dicho, sería sumamente extraño que yo al ponerme a dictar una conferencia sobre "el arte y la vida social", me dedicase a exponer la teoría del socialismo científico moderno, por ejemplo, la de la Plusvalía. Sólo es bueno, lo que aparece en el momento oportuno y en el lugar que le corresponde.

Es posible. sin embargo, que por sistema armónico de concentos, el señor Lunacharski entendiese las consideraciones sobre la cultura proletaria expuestas no hace mucho en la prensa por el señor Bogdánov[95]. uno de sus más afines correligionarios. En tal caso, su última objeción a» reduce a decirme que mucho ganaría si aprendiese de Bogdánov[96]. Gracias por el consejo, ñero no tengo la intención de aprovecharlo. Y al inexperto une mostrase interés por el folleto de Bogdánov *De la cultura proletaria,* le diré que ha sido ridiculizado con bastante acierto en *Sovremenni mir (El mundo contemporáneo)* [97] por el señor Alexinski, otro

---

destacadas. Tales obras, como es natural, también son posibles ahora. Pero las posibilidades de que aparezcan disminuyen fatalmente. Además, basta las obras destacadas llevan ahora el sello de la época de decadencia. Tomemos como ejemplo, aunque sólo sea, la citada trinidad rusa: al el Sr. Filosófov no tiene nada de talento para nada, la Sra. Hippius tiene, en cambio, cierto talento artístico, y el Sr. Merezhkovski es incluso un artista de gran talento. Pero es fácil comprobar que su última novela *(Alejandro I),* por ejemplo, ha sido echada a perder definitivamente por su manía religiosa, la cual es, a su vez, un fenómeno propio de una época de decadencia. En tales épocas, hasta los hombres de gran talento no dan todo lo que podrían dar, si las condiciones sociales fueran más favorables.

[94] (Finalmente, aunque no en último lugar.)

[95] *A. A. Bogdánov* (1873-1928): seudónimo usado por el médico, filósofo y economista Malinovski. Durante cierto tiempo estuvo con loa bolcheviques. Después de la revolución de 1905 trató de revisar los fundamentos teóricos-filosóficos del marxismo, desarrollando el empiriomonismo, una variedad del idealismo subjetivo. Las ideas de Bogdánov fueron sometidas a una crítica rigurosa por Lenin y Plejánov.

En el terreno de la cultura proletaria, Bogdánov mantenía puntos de vista hostiles al marxismo *y* afirmaba que la clase obrera debe crear, por medios artificiales, una cultura propia, "proletaria", al margen de toda la cultura anterior de la humanidad.

[96] ..."mucho ganaría si aprendiese de...": Texto parafresado de un pasaje de la fábula de I. A. Krylov "El burro y el ruiseñor".

[97] "Sovremenni Mir": revista mensual que se publicó en San Petersburgo de 1906 a 1918.

de los correligionarios más afines del señor Lunacharski.