

GEORGUI PLEJÁNOV

EL ARTE, LA VIDA SOCIAL
Y OTROS ENSAYOS

@Georgui Plejánov

México 2021

Cuidado de la edición: Alicia Rodríguez.

Diseño de portada e interiores: Daniela Campero.

Descarga éste y más de 250 libros en formato PDF gratis desde:
www.brigadaparaleerenlibertad.com

EL PAPEL DEL INDIVIDUO EN LA HISTORIA 1898

En la segunda mitad de la década del 70, el difunto Kablitz escribió un artículo titulado *La inteligencia y el sentimiento como factores del progreso*. Ahí apelaba a Spencer para demostrar que el papel principal en el movimiento ascendente de la humanidad corresponde al sentimiento, mientras que la inteligencia cumple un papel secundario y completamente subordinado. Un “honorable sociólogo”¹ respondió a Kablitz, burlándose de que su teoría relegaba la inteligencia a un segundo plano. Naturalmente, el “honorable sociólogo” tenía razón en defender la inteligencia, pero más razón hubiera tenido si, antes de discutir la cuestión que había planteado Kablitz, hubiera señalado hasta qué punto la cuestión misma es imposible e inadmisibile. De por sí, toda la teoría de los “factores” es inconsistente, pues destaca arbitrariamente los diferentes aspectos de la vida

1 [Para no comprometerlo ante a la policía zarista, Plejánov se refiere con este eufemismo al revolucionario populista N.K. Mijailovski. N. del T.]

social y los hipostasia, convirtiéndolos en fuerzas independientes que desde distintos puntos y con éxito desigual arrastran al ser social por la senda del progreso. Pero es más infundada aún en la forma que toma en el artículo de Kablitz, que convierte en hipóstasis sociológicas especiales, no ya tal o cual aspecto de la actividad del ser social, sino los diferentes dominios de la conciencia individual. Son verdaderas columnas de Hércules de la abstracción; no se puede ir más lejos, porque más allá comienza el reino grotesco del absurdo. Eso es lo que el "honorable sociólogo" debería haberle señalado a Kablitz y sus lectores. De haber mostrado el laberinto de abstracciones al que llegó Kablitz en su búsqueda del "factor" dominante en la historia, el "honorable sociólogo" también hubiera contribuido, aunque quizá sin quererlo, a la crítica de la teoría de los factores misma, cosa que hubiera sido muy útil para todos en aquel tiempo. Pero no estuvo a la altura de esa misión. Él mismo participaba de esa teoría y sólo se distinguía de Kablitz por su inclinación al eclecticismo, en virtud del cual todos los "factores" le parecían igualmente importantes. Las propiedades eclécticas de su espíritu se manifestarían con mayor claridad posteriormente, en sus ataques contra el materialismo dialéctico, en el cual veía una doctrina que sacrificaba todos los demás "factores" al factor económico y que reducía a cero el papel del individuo en la historia. A nues-

tro “honorable sociólogo” ni siquiera se le ocurrió que toda la cuestión de los “factores” le es ajena al materialismo dialéctico y que sólo alguien incapaz de pensar lógicamente puede ver en él una justificación del llamado “quietismo”. Hay que señalar, sin embargo, que esta falta del “honorable sociólogo” no tiene nada de original; muchos otros la han cometido, la cometen y, seguramente, la seguirán cometiendo...

Ya se le reprochaba a los materialistas su inclinación al quietismo mucho antes de que éstos hubieran desarrollado su concepción dialéctica de la naturaleza y la historia. Para no remontarnos a la “lejanía de los tiempos”, recordemos la controversia de Price con el conocido sabio inglés Priestley. Analizando la doctrina materialista de Priestley, Price señalaba que ésta era incompatible con la noción de libertad, pues eliminaba toda iniciativa individual. En respuesta, Priestley, invocó la experiencia diaria:

No hablo de mí -aunque, naturalmente, no soy el más inerte de los animales-, pero les pregunto, ¿dónde encontrarán más energía mental, más actividad, más fuerza y tenacidad en la búsqueda de los objetivos principales si no es entre los partidarios de la doctrina del determinismo?

Priestley se refería a la secta religiosa democrática de los llamados *Christian necesserians*.²

Ignoramos si en realidad esta secta era tan activa como pensaba su adepto Priestley, pero poco importa. Lo cierto que concebir la voluntad humana de manera materialista nunca ha impedido la más enérgica actividad práctica. Como señala Lanson, “las doctrinas que exigían más de la voluntad humana eran precisamente las que afirmaban en principio la impotencia de la voluntad, negaban la libertad y subordinaban el mundo a la fatalidad.” Lanson se equivocaba al pensar que toda negación del llamado libre albedrío equivale al fatalismo, pero esto no le impidió notar un hecho histórico de sumo interés. En efecto, la historia demuestra que aun el fatalismo, lejos de impedir la acción enérgica en la actividad práctica, ha aportado en determinadas épocas la base psicológica indispensable de dicha acción. Recordemos, por ejemplo, que los puritanos superaron en energía a los demás partidos en la Inglaterra del siglo XVII, y que los adeptos de Mahoma conquistaron en poco tiempo el enorme territorio que abarca desde la India hasta España. Quienes crean que asumir la inevitabilidad de ciertos acontecimientos basta para anular psicológicamente cualquier voluntad de contri-

2. Esta mezcla de materialismo y dogmatismo religioso sorprendería mucho a un francés del siglo XVIII. Pero en Inglaterra no extrañaba a nadie. Priestley mismo era muy religioso. Cada pueblo, sus costumbres.

buir a ellos o de contrarrestarlos se equivocan de medio a medio.³

Aquí todo depende de si veo en mi propia actividad un eslabón indispensable en la cadena de los acontecimientos necesarios. Si la respuesta es afirmativa, tanto menores serán mis vacilaciones y tanto más enérgicos mis actos. En esto no hay nada de sorprendente: si un individuo cualquiera considera que su propia actividad es un eslabón necesario en la cadena de los acontecimientos necesarios, entenderá la ausencia del libre albedrío como la imposibilidad de permanecer inactivo, como la imposibilidad de obrar de un modo diferente al que obra. Este es precisamente el estado psicológico que expresa la famosa frase de Lutero “Así soy y así seré” y con el que los hombres han mostrado la energía más indomable y han realizado las hazañas más prodigiosas. Hamlet desconocía este estado de espíritu, por eso no era capaz más que de quejarse y de dudar. Por eso él jamás hubiera admitido una filosofía para la que la libertad no es más que la necesidad hecha conciencia. Con razón decía Fichte, “a tal hombre, tal filosofía”.

3. Según la doctrina de Calvino, todas las acciones de los hombres están predestinadas por Dios. “Llamamos predestinación a la decisión de Dios, según la cual Él determina lo que inevitablemente deberá ocurrir en la vida del hombre” (*Instituto*, Libro III, capítulo V). Según esta doctrina, Dios elige a algunos de sus servidores para que liberen a los pueblos injustamente oprimidos. Un caso así fue el de Moisés, libertador del pueblo israelita. Todo indica que también Cromwell se consideraba un instrumento de Dios; siempre decía que sus acciones obedecían a la voluntad de Dios, y sin duda lo creía sinceramente. Todas esas acciones se le presentaban como *necesarias*. Esto no sólo no le impidió aspirar a una victoria tras otra, sino que le infundió una fuerza indomable a esta aspiración suya.

II

Hubo en Rusia quien tomó en serio la observación de Stammler, respecto a la contradicción supuestamente insoluble propia de cierta doctrina político-social de Occidente. Nos referimos al conocido ejemplo del eclipse lunar⁴. En realidad, es un ejemplo archiabsurdo. Entre las condiciones indispensables para que se produzca un eclipse lunar no se cuenta la actividad humana, que interviene ni puede intervenir en él en modo alguno. Por ese solo hecho, sólo en un manicomio podría organizarse un partido que se propusiese contribuir a un eclipse lunar. Pero, aun si la actividad humana fuese una de sus condiciones, nadie que creyese que el eclipse se producirá fatalmente, independientemente de su participación, se afiliaría a dicho partido, por mucho que deseara ver el eclipse. En este caso, su “quietismo” no sería más que el abstenerse de realizar una *acción* superflua, inútil, y no tendría nada que ver con el verdadero quietismo.

Para que el ejemplo del eclipse dejara de ser absurdo, habría que cambiar totalmente su naturaleza. Habría que imaginar una luna dotada de conciencia, a la que su propia posición en el espacio, gracias a la cual tiene lugar el eclipse, se le

4. [Plejánov se refiere al marxismo, al que no podía nombrar explícitamente para evitar la censura. El jurista alemán Rudolf Stammler se había burlado de la convicción de los militantes marxistas de que la victoria del socialismo era inevitable con la frase “Uno no organiza un partido político a favor de un eclipse de luna” N. del T.]

presenta como producto de su albedrío y no sólo le produjera un enorme placer, sino que le resultara absolutamente indispensable a su tranquilidad moral⁵. Después de imaginarnos todo eso, deberíamos preguntarnos: ¿Qué sentiría la luna si descubriera que, en realidad, no son su voluntad ni sus ideales los que determinan su movimiento en el espacio, sino que, por el contrario, es su movimiento el que determina esa voluntad y esos ideales? Según Stammler, ese descubrimiento le impediría moverse, a menos que lograra salir del atolladero con alguna pirueta lógica. Pero esta hipótesis carece de toda base. Este descubrimiento podría constituir uno de los fundamentos *formales* del malestar de la luna, de su desacuerdo moral consigo misma, de la contradicción entre sus “ideales” y su realidad mecánica. Pero como suponemos que, en general, el “estado psíquico de la luna” depende, en última instancia, de su movimiento, sería en el movimiento donde habría que buscar el origen de su malestar espiritual. Acaso la luna odiara hallarse en el apogeo y considerara que ahí su voluntad no es libre, y en cambio amara verse en el perigeo, encontrando en ello una fuente formal de goce y elevado estado moral. También podría resultar al revés: que fuera en su apogeo y no en el perigeo donde encontrara los medios para conciliar la li-

5. “Es como si la aguja magnética, sin apercibirse de la influencia del magnetismo y creyendo que gira independiente de toda otra causa, encontrase placer girando hacia el norte” Leibniz, *Théodicée*, Lausana, MDCCIX, página 598.

bertad con la necesidad. En cualquier caso, lo cierto es que ambas combinaciones serían perfectamente posibles, pues la conciencia de la necesidad es compatible con la más enérgica acción en la práctica. Así ha sido hasta ahora en todas las coyunturas de la historia. Quienes negaban el libre albedrío superaban frecuentemente a todos sus contemporáneos por la fuerza de su propia voluntad, de la que exigían más que nadie. Los ejemplos son numerosos y bien conocidos. Sólo puede olvidarlos —como, por lo visto, los olvida Stammler—, quien se niega deliberadamente a ver la realidad histórica tal como es, una negativa que se manifiesta muy poderosamente, por ejemplo, entre nuestros subjetivistas y entre algunos filisteos alemanes. Pero, como diría Belinski, los filisteos y los subjetivistas no son hombres, sino meros fantasmas.

Examinemos más de cerca lo que ocurre cuando un individuo concibe sus propias acciones (pasadas, presentes o futuras) como necesarias. Ya sabemos que, en este caso, el hombre (considerándose a sí mismo un enviado de Dios, como Mahoma, un elegido del destino ineluctable, como Napoleón, o un portador de la fuerza invencible del movimiento histórico, como ciertos militantes actuales) demuestra una fuerza de voluntad casi ciega, derribando como castillos de naipes todos los obstáculos que ponen en su camino, y los Hamlets

grandes y pequeños de cualquier comarca⁶. Pero el caso nos interesa bajo otro aspecto, que vamos a analizar. Cuando la conciencia de que mi voluntad no es libre se me presenta como una imposibilidad total, subjetiva y objetiva, de proceder de modo distinto a como lo hago, y cuando mis acciones me parecen las más deseables entre todas las posibles, la necesidad se identifica en mi conciencia con la libertad, y la libertad con la necesidad. Entonces entiendo que si no soy libre, pero sólo en el sentido de que no puedo desligar la libertad de la necesidad; no puedo oponer la una a la otra; no puedo sentirme subyugado por la necesidad. Pero esta falta de libertad es al mismo tiempo la manifestación más completa de la libertad.

Simmel dice que la libertad es siempre libertad respecto a algo y que esta palabra sólo tiene sentido si se concibe como la superación de una traba. Esto, naturalmente, es cierto. Pero esta pequeña verdad elemental no basta para refutar la tesis de que la libertad es la necesidad hecha conciencia, que constituye uno de los descubrimientos más geniales del pensamiento filosófico. La definición de Simmel es muy estrecha: se refiere úni-

6. Citaremos un ejemplo más que demuestra claramente la fuerza de los sentimientos de este tipo de gente. La duquesa Renata de Ferrara (hija de Luis XII) escribió a su maestro Calvino: "No, no he olvidado lo que me habéis escrito: David odiaba a muerte a los enemigos de Dios y yo los odio del mismo modo, pues si yo me enterara de que mi padre rey, mi madre la reina, mi difunto señor marido y todos mis hijos fueron malditos por Dios, los odiaría a muerte y desearía que se fuesen al infierno", etc. ¡De qué energía tan terrible y arrolladora son capaces quienes se ven embargados por tales sentimientos! Y sin embargo, estas personas negaban el libre albedrío.

camente a la libertad no sujeta a trabas exteriores. Mientras se trate sólo de esas trabas, identificar la libertad con la necesidad sería ridículo: el ladrón no es libre de robarnos ni siquiera el pañuelo del bolsillo si se lo impedimos, al menos mientras no logre vencer de algún modo nuestra resistencia. Pero, además de esta noción elemental y superficial de libertad, existe otra, incomparablemente más profunda. Para quien no es capaz de pensar de un modo filosófico, esta noción no existe en absoluto, y aun quien sí es capaz, sólo la alcanza cuando consigue desprenderse del dualismo y comprender que entre el sujeto, por un lado, y el objeto, por otro, no existe en realidad el abismo que imaginan los dualistas.

El subjetivista ruso opone sus ideales utópicos a nuestra realidad capitalista y no va más allá. Los subjetivistas se han quedado encharcados en el dualismo. Los ideales de los llamados “discípulos rusos”⁷ se parecen a la realidad capitalista incomparablemente menos que los de los subjetivistas. Y, sin embargo, los “discípulos rusos” hemos hallado un puente entre nuestros ideales y la realidad. Nos hemos elevado hasta el monismo. Para nosotros, el capitalismo conducirá, al desarrollarse, a su propia negación y a la realización de nuestros ideales, que no son sólo de nosotros los rusos. Es una necesidad histórica. El “discípulo” es un instrumento de esta

7. Para evadir la censura, Plejánov llama “discípulos rusos” a los marxistas rusos. N. del t.]

necesidad y no puede dejar de serlo, tanto por su situación social como por su carácter intelectual y moral, producto de esa situación. Esto también es un aspecto de la necesidad. Pero, dado que su situación social ha formado en él precisamente este carácter y no otro, él no sólo sirve de instrumento a la necesidad, y no sólo no puede dejar de servirle, sino que *quiere* servirle apasionadamente y no puede dejar de quererlo. Este es un aspecto de la libertad, una libertad surgida de la necesidad o, más exactamente, una libertad que se ha identificado con la necesidad: es la necesidad hecha libertad⁸. Esta libertad también es libertad respecto a alguna traba; ella también se opone a una restricción: las definiciones profundas no refutan las superficiales, sino que, completándolas, las abarcan. Pero ¿de qué trabas, de qué restricción puede tratarse en este caso? La cosa es clara: de las trabas morales que frenan la energía de los individuos que no se han despojado del dualismo; de las restricciones que lastiman a quienes no han sabido tender un puente sobre el abismo que separa los ideales de la realidad. En tanto que el individuo no ha conquistado *esta* libertad mediante un esfuerzo viril del pensamiento filosófico, no es aun plenamente dueño de sí mismo y con sus propios sufrimientos morales paga un tributo vergonzoso a la necesidad

8. "La necesidad se convierte en libertad no porque desaparezca, sino porque se manifiesta su identidad, por el momento aún interna...". Hegel *La ciencia de la lógica*, nurember, 1816, parte II, página 281.

exterior con la que se enfrenta. Sin embargo, no bien este mismo individuo se libera de estas trabas abrumadoras y oprobiosas, nace a una vida nueva, plena, desconocida hasta entonces, y su actividad libre se convierte en una expresión consciente y libre de la necesidad⁹. El individuo se convierte en una gran fuerza social y ningún obstáculo podrá ya impedirle lanzarse con la furia de los dioses sobre la pérfida iniquidad.

III

Repitámoslo: la conciencia de la necesidad absoluta de un determinado fenómeno sólo puede aumentar la energía quien simpatiza con él y que se considera a sí mismo una de las fuerzas que originan dicho fenómeno. Si este hombre, consciente de la necesidad del fenómeno, se cruzara de brazos, demostraría con ello que conoce mal la aritmética. Supongamos, por ejemplo, que el fenómeno *A* tiene que producirse necesariamente si existe una determinada suma de condiciones. Ustedes me han demostrado que esta suma, en parte, existe ya y la otra parte vendrá en un determinado momento *T*. Convencido de eso, yo, que simpatizo con el fenómeno *A*, exclamo: “¡Muy bien!”, y me echo a dormir hasta el día feliz en que se produzca el acontecimiento que ustedes me han predicho. ¿Qué resultará de ello?

⁹. El viejo Hegel dice claramente en otro lugar: “La libertad no es más que la afirmación de uno mismo”. *Philosophie der Religion*, Obras Completas, Tomo XII, página 98.

Lo siguiente: según los cálculos de ustedes, la suma necesaria para que se produzca el fenómeno A incluía mi actividad, igual por ejemplo, a a . Pero como yo me eché a dormir, en el momento T la suma de condiciones favorables para el advenimiento de dicho fenómeno ya no será S , sino $S-a$, lo que altera la situación. Es probable que ocupe mi lugar otra persona, que también se hallaba próxima a la inactividad, pero sobre quien ha ejercido una influencia saludable el ejemplo de mi apatía, que le pareció muy repulsiva. En este caso, la fuerza a será sustituida por la fuerza b , y si a es igual a b ($a = b$), la suma de condiciones que favorecen el advenimiento de A seguirá siendo S y el fenómeno A se producirá en el mismo momento T .

Pero si mi fuerza no es igual a cero, si soy un militante hábil y capaz y nadie me puede sustituir, entonces la suma S no será completa y el fenómeno A o se producirá más tarde de lo que habíamos calculado, no se producirá como lo esperábamos, o no se producirá en modo alguno. Esto es claro como la luz del día, y si yo no lo comprendo, si yo pienso que S continuará siendo S después de ser yo reemplazado, se debe únicamente al hecho de que yo no sé contar. Pero, ¿soy yo acaso el único que no sabe contar? Ustedes, que me han anticipado que la suma S se producirá necesariamente en el momento T , no han previsto que yo me echaría a dormir inmediatamente después de nuestra con-

versación: estaban seguros de que yo continuaría siendo hasta el fin un buen militante; me han atribuido una seguridad mayor a la que merecía. Es decir, también ustedes calcularon mal. Pero supongamos que acertaron en todo, que lo tuvieron todo en cuenta. En ese caso, sus cálculos adquirirán el siguiente aspecto: dicen que en el momento T tendremos una suma S . En esta suma de condiciones, mi substitución entrará como un valor negativo, pero *valor positivo* entrará la acción estimulante que produce en los espíritus fuerte la seguridad de que sus aspiraciones e ideales son una expresión subjetiva de la necesidad objetiva. En este caso, tendremos la suma S en el momento calculado y el fenómeno A se producirá. Todo parece claro. Pero, si es así, ¿por qué me ha desconcertado la idea de la inevitabilidad del fenómeno A ? ¿Por qué me ha parecido que ella me condenaba a la inactividad? ¿Por qué, reflexionando sobre ella, me he olvidado de las más simples reglas de la aritmética? Probablemente porque, en virtud de mi educación, la inactividad me tentaba con fuerza y nuestra conversación no fue más que la gota que derramó el vaso de esta inspiración tan loable. Esto es todo. Sólo en este sentido, como un pretexto para revelar mi debilidad e inutilidad moral, figura aquí la conciencia de la necesidad. Pero ésta no puede de ninguna manera considerarse la *causa* de mi debilidad. La causa no reside en ella, sino en las condiciones de

mi educación. Por consiguiente... la aritmética es una ciencia extraordinariamente útil y respetable, cuyas reglas no deben olvidar ni siquiera los señores filósofos, y precisamente, los señores filósofos menos que nadie.

¿Y cómo actúa la conciencia de la necesidad de un fenómeno determinado sobre el individuo fuerte que no simpatiza con el mismo y *se opone* a su advenimiento? Aquí las cosas cambian un poco. Es probable que la conciencia *debilite* la energía de su resistencia. Pero, ¿en qué momento los enemigos de un fenómeno determinado se convencen de su inevitabilidad? Cuando las circunstancias que lo favorecen llegan a ser suficientemente numerosas y fuertes. La conciencia que los enemigos de ese fenómeno adquieren de su inevitabilidad y el debilitamiento de sus energías no son más que la manifestación de la fuerza de las condiciones que le son favorables. A su vez, estas manifestaciones forman parte de las condiciones favorables.

Sin embargo, la fuerza de la resistencia de los adversarios de un fenómeno no siempre disminuye; a veces aumenta cuando reconocen su inevitabilidad, transformándose en la energía de la desesperación. La historia en general, y la historia de Rusia en particular, nos brindan muchos ejemplos instructivos de energías de este género. Confiamos en que el lector los tendrá presentes sin nuestra ayuda.

Aquí nos interrumpe el señor Kareiev. Aunque éste no comparte nuestro punto de vista sobre la libertad y la necesidad, ni aprueba nuestra pasión por los “excesos” de los fuertes, ve con simpatía nuestra idea de que el individuo puede convertirse en una gran fuerza social. El respetable profesor exclama satisfecho: “Yo siempre lo he dicho”. Es verdad. El señor Kareiev y todos los subjetivistas han atribuido siempre al individuo un papel muy importante en la historia. Hubo un tiempo en que esto despertaba grandes simpatías entre la juventud avanzada, que aspiraba a llevar a cabo nobles empresas por el bien común y que, por eso mismo, tendía a concederle una gran importancia a la iniciativa personal. En el fondo, sin embargo, los subjetivistas nunca han sabido, no ya resolver la cuestión del papel del individuo en la historia, sino ni siquiera plantearla correctamente. A la influencia de las leyes del movimiento histórico de la sociedad, ellos oponen la “actividad de los espíritus críticos”, creando así una nueva variante de la teoría de los factores: los “espíritus críticos” constituyen “uno de los factores”, y el otro son las leyes del movimiento. Así se llegó a una doble incongruencia, que pudo sostenerse solamente mientras la atención de los “individuos” activos se concentraba en los problemas prácticos del día, que no les dejaban tiempo para ocuparse

de los problemas filosóficos. Pero la calma que sobrevino en la década del 80 dio a quienes poseían la capacidad de pensar un momento de descanso forzado para entregarse a reflexiones filosóficas, la doctrina subjetivista comenzó a resquebrajarse por todas las juntas e incluso a caerse en pedazos, como el famoso capote de Akaki Akákievich. Los remiendos no bastaron y, uno tras otro, la gente pensante comenzó a renunciar al subjetivismo como a una doctrina imperfecta e inconsistente. Sin embargo, como sucede siempre en esos casos, la reacción contra el subjetivismo condujo a algunos de sus adversarios al extremo opuesto. Si los subjetivistas querían atribuirle al "individuo" el papel más importante posible en la historia, negándose a reconocer la regularidad del movimiento histórico de la humanidad, algunos de sus novísimos adversarios, tratando de recalcar lo más posible ese carácter regular del movimiento, decidieron olvidar que la historia la hacen los hombres y que, por lo tanto, la actividad de los individuos no deja de tener su importancia. Consideraban al individuo como una *quantité négligeable* (una magnitud despreciable). Teóricamente, este extremo es tan inadmisibles como el de los más furibundos subjetivistas. Tan inconsistente es sacrificar la tesis a la antítesis como olvidarse de la antítesis en aras de la tesis. El punto de vista certero sólo se encuentra

cuando se reúne en una *síntesis* las partes de verdad contenidas en ambas.¹⁰

IV

Hace mucho que nos interesa este problema y que queríamos invitar al lector a abordarlo con nosotros. Pero nos retenían ciertos escrúpulos: suponíamos que nuestros lectores lo habrían resuelto por sí mismos y que nuestra intervención llegaría tarde. Ahora, nuestras aprensiones han desaparecido. Nos han descargado de ellas los historiadores alemanes. Hablamos completamente en serio. Resulta que, en estos últimos tiempos, los historiadores alemanes han sostenido una polémica muy viva acerca de las grandes figuras históricas. Unos se inclinaban a ver en la actividad política de estos hombres el resorte principal y casi exclusivo del desarrollo histórico, mientras que otros afirmaban que semejante punto de vista era unilateral y que la ciencia histórica debe tener presente, no sólo la actividad de los grandes hombres, y no sólo la historia política, sino todo el conjunto de la vida histórica en general. Uno de los representantes de esta última corriente es Karl Lamprecht, autor de una *Historia del pueblo alemán*. Los adversarios de Lamprecht lo acusaron de "colectivismo" y de materialismo, y lo colocaban (¡sentencia terrible!) en un mismo plano

10. El mismo Kareiev se nos adelantó en la aspiración a la síntesis. Desgraciadamente, sin embargo, se comentó con reconocer que el ser humano se compone de cuerpo y alma.

con los “ateos socialdemócratas”, según la expresión que él ha empleado al final de la discusión. En cuanto conocimos sus puntos de vista, nos dimos cuenta de que las acusaciones lanzadas contra el pobre sabio eran completamente infundadas. Al mismo tiempo nos convencimos de que los historiadores alemanes contemporáneos no son capaces de resolver la cuestión del papel del individuo en la historia. Fue entonces cuando nos creímos con derecho a suponer que el problema seguía sin resolverse, incluso para algunos lectores rusos, y que, en todavía pueden decirse al respecto cosas no del todo desprovistas de interés teórico y práctico.

Lamprecht reunió toda una colección de opiniones (*eine artige Sammlung*, según su expresión) de destacados hombres de estado respecto a su actividad en relación con el ambiente histórico en la que ésta se desarrolló. Sin embargo, hasta ahora en su polémica se ha limitado a citar algunos discursos y opiniones de Bismarck. Así, cita las siguientes palabras que el “canciller de hierro” pronunció en el Reichstag de la Alemania Septentrional el 16 de abril de 1869:

No podemos, señores, ni ignorar la historia del pasado ni crear el futuro. Quisiera prevenirles contra el error que lleva a algunos a adelantar el reloj imaginándose que con ello aceleran la marcha del tiempo. Generalmente se exagera mucho mi influencia sobre los

acontecimientos en los que me he apoyado, pero, a pesar de todo, a nadie se le ocurrirá exigirme que *yo* haga la *historia*. Esto me habría sido imposible incluso con el concurso de ustedes, aunque, marchando unidos, habríamos podido hacer frente a todo un mundo. Pero nosotros no podemos hacer la historia; debemos esperar que ella se haga. No aceleraremos la maduración de los frutos exponiéndolos al calor de una lámpara, y arrancarlos verdes no es otra cosa que impedir su crecimiento y echarlos a perder.

Basándose en el testimonio de Joly, Lamprecht cita también las opiniones que Bismarck expresó más de una vez durante la guerra francoprusiana. Su sentido general es siempre el mismo: “No podemos suscitar los grandes acontecimientos históricos, sino que debemos atenernos a la marcha natural de las cosas y limitarnos a asegurarnos aquello que ya ha madurado”. En estas palabras Lamprecht ve una verdad profunda y completa. El historiador no puede, según él, pensar de otro modo si sabe mirar al fondo de los acontecimientos y no limita su campo visual al corto plazo. ¿Podía acaso Bismarck hacer retroceder a Alemania a la economía natural? No, ni siquiera en el apogeo de su poder. Las condiciones históricas generales son más poderosas que las personalidades más fuertes. El carácter general de su época es para el gran hombre “una necesidad dada empíricamente”.

Así piensa Lamprecht, que llama "universal" a su concepción. No es difícil observar el lado débil de esta "concepción universal". Las opiniones de Bismarck citadas son muy interesantes como documento psicológico. Uno puede no simpatizar con la actividad del antiguo canciller alemán, pero no se puede decir que ésta careciera de importancia, ni que Bismarck se distinguiera por su "quietismo". Es de él de quien decía Lasalle: "Los servidores de la reacción no son elocuentes, pero quiera Dios que la causa del progreso dispusiera de más servidores como esos". Y es así como este hombre, que más de una vez dio pruebas de una energía verdaderamente de hierro, se consideraba del todo impotente ante el curso natural de las cosas; es claro que se consideraba un simple instrumento del desarrollo histórico: esto demuestra una vez más que se puede enfocar los fenómenos a la luz de la necesidad y ser al mismo tiempo un hombre de acción muy enérgico. Pero sólo bajo este aspecto son interesantes las opiniones de Bismarck; no podemos considerarlas como una solución al problema del papel del individuo en la historia. Según Bismarck, los acontecimientos sobrevienen por sí mismos, y nosotros no podemos lograr más que lo que ellos preparan. Pero cada "logro" representa en sí un acontecimiento histórico también; ¿en qué se diferencian, pues, estos acontecimientos de los que sobrevienen por sí mismos? En realidad,

casi todo acontecimiento histórico es, al mismo tiempo, un “logro” de alguien basado en los frutos ya maduros del desarrollo anterior y uno de los eslabones de la cadena de acontecimientos que preparan los frutos del porvenir. ¿Cómo pueden oponerse los “logros” a la marcha natural de los acontecimientos? Por lo visto, Bismarck ha querido decir que los individuos y grupos que actúan en la historia jamás han sido ni serán omnipotentes. Esto, naturalmente, está fuera de duda. Pero quisiéramos saber de qué depende su fuerza (que evidentemente dista de ser omnipotente); en qué condiciones aumenta o disminuye. Ni Bismarck ni el sabio defensor de la concepción “universal” de la historia, que cita sus palabras, nos dan la solución del problema.

Es verdad que en los escritos de Lamprecht encontramos citas más explícitas¹¹. Por ejemplo, él transcribe las siguientes palabras de Monod, uno de los representantes más destacados de la ciencia histórica moderna de Francia:

Los historiadores se han acostumbrado demasiado a prestar atención exclusivamente a las manifestaciones brillantes, ruidosas y efímeras de la actividad humana, a los grandes acontecimientos y a los grandes hombres, en lugar de presentar los grandes y lentos mo-

11. Teníamos y tendremos en cuenta su artículo “Der Ausgang des Geschichtswissenschaftlichen Kampfes”, *Die Zukunft*, 1897, número 44, sin referirnos a otros artículos histórico-filosóficos de Lamprecht.

vimientos de las condiciones económicas y de las instituciones sociales que constituyen la parte realmente interesante y permanente del desarrollo de la humanidad, la parte que, en cierta medida, puede sintetizarse en leyes y someterse a un análisis más exacto. En efecto, los grandes acontecimientos y las grandes personalidades lo son precisamente como signos y símbolos de diferentes etapas de dicho desarrollo. En cambio, la mayoría de los llamados acontecimientos históricos son, a la verdadera historia, lo que al movimiento profundo y constante del flujo y reflujo las olas que nacen en la superficie del mar y que brillan un momento con su luz viva para ir a estrellarse luego contra la costa arenosa, sin dejar rastros.

Lamprecht se declara totalmente de acuerdo con cada una de estas palabras de Monod. Es sabido que a los sabios alemanes no les gusta estar de acuerdo con los sabios franceses, ni a éstos con los alemanes. Por esta razón, el historiador belga Pirenne hace resaltar con particular satisfacción en la *Revue historique* esta coincidencia de las concepciones históricas de Monod con las de Lamprecht. “Esta coincidencia es muy significativa –observa Pirenne– pues demuestra claramente que el futuro pertenece a las nuevas concepciones históricas”.

V

No compartimos las esperanzas de Pirenne. El futuro no puede pertenecer a concepciones confusas e indefinidas, como son precisamente, las de Monod y, sobre todo, las de Lamprecht. No podemos dejar de saludar la tendencia que proclama que la tarea primordial de la ciencia histórica es el estudio de las instituciones sociales y de las condiciones económicas. Esta ciencia irá lejos, cuando dicha tendencia arraigue en ella definitivamente. Pero Pirenne se equivoca, en primer lugar, al considerar que esta tendencia es nueva. Había surgido en la ciencia histórica ya en la segunda década del siglo XIX: sus representantes más destacados y consecuentes fueron Guizot, Mignet, Agustín Thierry y, más tarde, Tocqueville y otros. Las ideas de Monod y Lamprecht no son más que una copia pálida de un original viejo, aunque sin duda notable. En segundo lugar, por profundas que hayan sido para su época las concepciones de Guizot, Mignet y otros historiadores franceses, muchos puntos quedaron sin esclarecer. No dan una solución precisa y completa a la cuestión del papel del individuo en la historia. Ahora bien, la ciencia histórica debe resolver de una manera efectiva esta cuestión, si sus representantes quieren librarse de una concepción unilateral del objeto de su ciencia. El futuro pertenece a la escuela que mejor resuelva este problema.

Las ideas de Guizot, Mignet y demás historiadores de esta tendencia fueron una reacción a las ideas históricas del siglo XVIII y constituyen su *antítesis*. Los hombres que en aquel siglo se ocupaban de la filosofía de la historia lo reducían todo a la *actividad consciente de los individuos*. Sin duda, también entonces había algunas excepciones a la regla general: el campo visual histórico-filosófico de Vico, Montesquieu y Herder, por ejemplo, era mucho más amplio. Pero, dejando de lado las excepciones, la enorme mayoría de los pensadores del siglo XVIII interpretaba la historia tal como lo hemos expuesto. Es muy interesante a este respecto releer hoy las obras históricas de Mably. Según él, fue Minos el que organizó la vida social y política y las costumbres de los cretenses, mientras Licurgo hizo lo mismo por Esparta. Si los espartanos “despreciaban” los bienes materiales, ello se debió a Licurgo, que “penetró, por decirlo así, hasta el corazón mismo de sus conciudadanos y ahogó en ellos todo germen de pasión por las riquezas.”¹² Y si, más tarde, los espartanos abandonaron la senda señalada por el sabio Licurgo, la culpa fue de Lisandro, quien los convenció de que “los tiempos nuevos y las nuevas circunstancias exigen nuevas leyes y una nueva política.”¹³ Las obras que parten de este punto de vista no tenían nada que ver con

12. Véase *Oeuvres complètes de l'abbé de Mably*, Londres, 1789, Tomo IV, páginas 3, 14-22 y 192.

13. Obra citada, página 109.

la ciencia y se escribían, como los sermones, únicamente para transmitir “ moralejas ”. Fue contra estas concepciones que se levantaron los historiadores franceses de la época de la Restauración. Después de las convulsiones de fines del siglo XVIII, no se podía ya considerar a la historia como la obra de personalidades más o menos eminentes, más o menos nobles e ilustradas, que arbitrariamente inculcaban a una masa ignorante, pero sumisa, tales o cuales sentimientos e ideas. Contra esa filosofía de la historia se rebelaba también el orgullo plebeyo de los teóricos burgueses. Eran los mismos sentimientos que ya en el siglo XVIII se habían manifestado en la naciente dramaturgia burguesa. En la lucha contra las viejas concepciones históricas, Thierry empleó los mismos argumentos que Beaumarchais y otros le habían opuesto a la vieja estética¹⁴. Por último, las tempestades que poco antes habían sacudido Francia demostraban claramente que la marcha de los acontecimientos históricos estaba lejos de depender exclusivamente de la actividad consciente de los hombres; esta circunstancia sugería por sí misma la idea de que los acontecimientos ocurren bajo la influencia de cierta necesidad latente que actúa de manera ciega, como las fuerzas de la naturaleza, pero conforme a determinadas leyes inexorables. Es interesante (aunque

14. Compárese la primera carta sobre la *Historia de Francia* con el *Essai sur le genre dramatique sérieux* insertado en el primer tomo de las *Obras Completas* de Beaumarchais.

hasta ahora, que sepamos, nadie lo ha señalado) que los primeros y más consecuentes defensores de la nueva concepción de la historia, como un proceso que obedece a determinadas leyes, fueran los historiadores franceses de la época de la Restauración, y precisamente en obras dedicadas a la Revolución Francesa. Es el caso, por ejemplo, de las obras de Mignet y Thiers. Chateaubriand llamó *fatalista* a la nueva escuela histórica. He aquí cómo definía él las exigencias que esta escuela planteaba a los investigadores:

Este sistema exige que el historiador relate sin indignación las ferocidades más atroces, que hable sin amor de las más altas virtudes y que su mirada fría vea en la vida social meramente como manifestación de leyes ineluctables, en virtud de las cuales todo fenómeno se produce tal como inevitablemente debía producirse.¹⁵

Esto, naturalmente, es inexacto. La nueva escuela no exigía de ningún modo impasibilidad al historiador. Thierry incluso declaró abiertamente que las pasiones políticas, aguzando el espíritu del investigador, pueden ser un arma potente para el descubrimiento de la verdad¹⁶. Y basta repasar las

15. Chateaubriand, *Obras Completas*, Tomo VII, página 58. París, 1860. Recomendamos al lector la lectura atenta de la página siguiente; podría pensarse que ha sido escrita por el señor N. Mijailovski..

16. Véase *Considerations sur l'histoire de France*, suplemento de *Recits des temps Mérovingiens*, París, 1840, página 72.

obras históricas de Guizot, Thierry o Mignet para ver que estaban animados de la más viva simpatía por la burguesía, tanto en su lucha contra la aristocracia y el clero como en su tendencia a ahogar las reivindicaciones del proletariado naciente.

Pero lo que es indiscutible es que la nueva escuela histórica surgió entre 1820 y 1830, es decir, en la época en que la burguesía había vencido ya a la aristocracia, aunque ésta aún tratara de restablecer algunos de sus antiguos privilegios. El orgullo que les infundía la conciencia del triunfo de su clase se refleja en todos los razonamientos de los historiadores de la nueva escuela.

Y como la burguesía no se ha distinguido nunca por su delicada caballerosidad de sentimientos, es natural que en los argumentos de sus representantes asomara a veces la crueldad hacia el vencido: "el más fuerte absorbe al más débil, y está en su derecho", dice Guizot en uno de sus panfletos. No menos cruel es su actitud hacia la clase obrera. Esta crueldad, que en determinadas épocas adquiriría la forma de una serena impassibilidad, fue lo que engañó a Chateaubriand. Además, entonces no se veía claramente cómo debía concebirse la regularidad del movimiento histórico. Por último, la nueva escuela podía parecer fatalista precisamente porque, tratando de apoyarse con decisión sobre la regularidad, se ocupaba poco de las grandes per-

sonalidades históricas¹⁷. Esto es lo que no podían comprender fácilmente quienes se habían formado en las ideas históricas del siglo XVIII. Sobre los nuevos historiadores se volcaron refutaciones procedentes de todos lados, y fue entonces cuando se entabló la discusión que, como hemos visto, continúa en nuestros días.

En enero de 1828, Sainte-Beuve escribió en *Le Globe*, con motivo de la aparición de los tomos V y VI de la *Historia de la Revolución Francesa*, de Mignet:

En cada momento dado, por una decisión súbita de la voluntad, el hombre puede introducir en la marcha de los acontecimientos una fuerza nueva, inesperada y variable, capaz de imprimirle otra dirección, pero que, no obstante, a causa de su variabilidad, no puede medirse aislada.

No es que Saint-Beuve creyera que las “decisiones súbitas” de la voluntad humana aparecen sin razón. No. Sería muy ingenuo. Él sólo afirmaba que las cualidades intelectuales y morales del hombre que desempeña un papel más o menos importante

17. En el artículo dedicado a la tercera edición de la *Historia de la Revolución Francesa* de Mignet, Saint-Beuve caracterizaba así la actitud de este historiador hacia las personalidades: “Ante la vista de las vastas y profundas emociones populares que tuvo que describir, frente al espectáculo de la incapacidad e impotencia de los genios más sublimes y de las virtudes más santas cuando se sublevaron las masas, fue embargado por un sentimiento de compasión hacia el individuo, sin ver en éste más que flaqueza y negándole la capacidad de actuar eficazmente, si no era como parte de la masa”.

en la vida social, su talento, sus conocimientos, su decisión o indecisión, su valor o cobardía, etc., no podían dejar de ejercer una influencia notable sobre el curso y el desenlace de los acontecimientos. Y, sin embargo, estas cualidades no se explican solamente por las leyes generales del desarrollo de los pueblos, sino que se forman, siempre y en alto grado, bajo la influencia de lo que podríamos llamar casualidades de la vida privada. Citaremos unos cuantos ejemplos para aclarar este pensamiento, que, por otra parte, nos parece suficientemente claro.

En la Guerra de Sucesión austriaca, las tropas francesas obtuvieron unas cuantas victorias brillantes e indudablemente Francia hubiera podido lograr de Austria la cesión de un territorio bastante extenso en lo que hoy es Bélgica... pero Luis XV no exigió esta anexión porque, según decía, él no peleaba como mercader, sino como rey. Así, la paz de Aquisgrán no le dio nada a los franceses. Pero si el carácter de Luis XV hubiese sido otro, tal vez el territorio de Francia hubiera aumentado, provocando cierta variación en el curso de su desarrollo económico y político.

Como es sabido, Francia libró la Guerra de los Siete Años en alianza con Austria y se dice que en la concertación de esta alianza influyó grandemente Madame de Pompadour, a quien había halagado extraordinariamente el hecho de que la

orgullosa María Teresa la llamara “prima” o “querida amiga” en una carta. Puede decirse, por tanto, que si Luis XV hubiese poseído una moral más austera y se hubiese dejado influir menos por sus favoritas, Madame de Pompadour no habría ejercido esa influencia sobre los acontecimientos y éstos habrían tomado otro giro.

En la Guerra de los Siete Años, los franceses no tuvieron éxito. Sus generales sufrieron varias derrotas vergonzosas. En general, su conducta fue más que extraña. Richelieu se dedicaba a la rapiña, mientras que Soubise y Broglie no hacían sino estorbarse mutuamente. Así, cuando Broglie atacó al enemigo en Willinghausen, Soubise, que había oído los disparos de cañón, no acudió en su ayuda, como estaba convenido y como, indudablemente, debía haber hecho, lo que obligó a Broglie a retirarse¹⁸. Ahora bien, al inepto Soubise lo protegía Madame de Pompadour. Así que, una vez más, puede decirse que si Luis XV hubiese sido menos voluptuoso o si su favorita no hubiese intervenido en política, los acontecimientos no habrían sido tan desfavorables para Francia.

Los historiadores franceses afirman que Francia no debió pelear jamás en el continente europeo, sino concentrar todos sus esfuerzos en el

18. Otros dicen que la culpa no fue de Soubise, sino de Broglie, quien no esperó a su compañero para no compartir con él los laureles de la victoria. Pero esto no tiene para nosotros ninguna importancia, ya que en nada cambia el fondo de la cuestión.

mar para defender sus colonias de la codicia de Inglaterra. Ahora bien, si Francia obró de otra manera, la culpa fue una vez más de la inevitable Madame de Pompadour, que aspiraba a complacer a su “querida amiga”, María Teresa. A causa de la Guerra de los Siete Años, Francia perdió sus mejores colonias, lo que, sin duda, influyó fuertemente en el desarrollo de sus relaciones económicas. La vanidad femenina se nos presenta aquí como un “factor” influyente del desarrollo económico.

¿Hacen falta otros ejemplos? Citaremos uno más, quizá el más sorprendente. En agosto de 1761, durante la misma Guerra de los Siete Años, las tropas austríacas, después de unirse a las rusas en Silesia, cercaron a Federico cerca de Striegau. La situación de Federico era desesperada, pero los aliados no se apresuraron a atacar y el general Buturlín, después de permanecer veinte días inactivo frente al enemigo, se retiró de Silesia, dejando únicamente una parte de las tropas como refuerzo de las del general austriaco Laudon. Éste ocupó Schweidnitz; cerca del cual se encontraba Federico. Pero este éxito había sido de poca importancia. En cambio, ¿qué habría sucedido si Buturlín, hubiese poseído un carácter más enérgico, si los aliados hubiesen atacado a Federico, sin darle tiempo a fortificarse? Es posible que hubiese sido derrotado por completo y que hubiera tenido que someterse a la voluntad de sus vencedores. Esto sucedió

unos cuantos meses antes de que un nuevo hecho fortuito, la muerte de la emperatriz Isabel, modificara súbita y radicalmente la situación en favor de Federico. Cabe preguntar: ¿qué hubiera sucedido si Buturlin hubiera sido más enérgico o si en su lugar hubiera estado un Suvórov?

Al analizar la concepción de los historiadores “fatalistas”, Saint-Beuve formuló otro razonamiento que conviene tener en cuenta. En su artículo sobre la *Historia de la Revolución Francesa* de Mignet, él demuestra que el curso y el desenlace de la revolución no sólo fueron resultado de las causas generales que la originaron y de las pasiones que desencadenó, sino también de numerosos fenómenos pequeños que se escapan a la atención del investigador y que ni siquiera pueden contarse entre los fenómenos sociales propiamente dichos.

En el momento en que obran estas pasiones (provocadas por los fenómenos sociales) – dice– las fuerzas físicas y fisiológicas de la naturaleza tampoco estaban inactivas: la piedra seguía sometida a la fuerza de la gravedad, la sangre no cesaba de circular por las venas. ¿Es posible que el curso de los acontecimientos no hubiera cambiado si Mirabeau, por ejemplo, no hubiese muerto atacado por unas fiebres, si la caída inesperada de un ladrillo o una apoplejía hubiesen ocasionado la muerte de Robespierre, si una bala hubiese matado a Bonaparte? ¿Se atreverían ustedes

a afirmar que el resultado de los acontecimientos habría sido el mismo? Ante un número suficientemente grande de casualidades como estas, el resultado habría podido ser completamente opuesto al que, según ustedes, era inevitable. Ahora bien, yo tengo derecho a suponer tales contingencias, porque no las excluyen ni las causas generales de la revolución ni las pasiones engendradas por estas causas generales.

Más adelante cita la conocida observación de que la historia habría seguido un rumbo completamente distinto si la nariz de Cleopatra hubiera sido un poco más corta, y, en su conclusión, reconociendo que se pueden decir muchas cosas en defensa de la concepción de Mignet, señala una vez más en qué consiste su error: para él, Mignet endiende únicamente como consecuencias de causas generales hechos que se deben también a numerosas causas pequeñas, oscuras, imperceptibles. Su espíritu rígido parece resistirse a reconocer la existencia de aquello que no obedece a un orden y a determinadas leyes.

VI

¿Son fundadas las objeciones de Saint-Beuve? Parece que algo tienen de verdad. Pero ¿qué tanto? Para determinarlo, examinemos primero la idea de que, mediante “las decisiones súbitas de su volun-

tad”, un individuo puede introducir en la marcha de los acontecimientos una fuerza nueva, capaz de modificarla sensiblemente. Hemos citado varios ejemplos que, en nuestra opinión, lo explican muy bien. Reflexionemos sobre estos ejemplos.

Es bien sabido que durante el reinado de Luis XV, el arte militar francés no hizo sino decaer. Como señala Henri Martin, durante la Guerra de los Siete Años, las tropas francesas, que arrastraban tras de sí numerosas prostitutas, comerciantes y lacayos y que tenían más caballos de tiro que de guerra, recordaban más a las huestes de Darío y Jerjes que a los ejércitos de Turenne y de Gustavo Adolfo.¹⁹

En su *Historia de la Guerra de los Siete Años*, Archenholz dice que los oficiales franceses que estaban de guardia abandonaban con frecuencia sus puestos para ir a bailar por los alrededores y que únicamente cumplían las órdenes que recibían cuando les resultaba conveniente y cómodo. Este deplorable estado de los asuntos militares era producto de la decadencia de la nobleza, que, no obstante, continuaba ocupando todos los altos puestos del ejército, y del desbarajuste general de todo el “viejo orden”, que marchaba rápidamente hacia su destrucción. Estas “causas generales” eran por sí mismas más que suficientes para hacer que la Guerra de los Siete Años tuviera un desenlace

19. *Histoire de France*, cuarta edición, Tomo XV, páginas 520-521.

desfavorable para Francia. Pero no cabe duda que la ineptitud de generales como Soubise aumentó aún más las probabilidades de fracaso del ejército francés, condicionadas por las causas generales. Y como Soubise se mantenía en su puesto gracias a Madame de Pompadour, hay que reconocer que la vanidosa marquesa fue uno de los “factores” que acentuaron la influencia desfavorable de las causas generales sobre la situación de Francia, durante la Guerra de los Siete Años.

La fuerza de la marquesa de Pompadour no residía en ella misma, sino en el poder del rey, que estaba sometido a su voluntad. ¿Puede acaso afirmarse que Luis XV no hubiera podido tener una personalidad distinta dado el curso general del desarrollo de las relaciones sociales de Francia? No. Aun siendo idénticas las condiciones de dicho desarrollo, bien pudo ser que el trono lo ocupara otra persona, cuya actitud hacia las mujeres fuese diferente. Saint-Beuve diría que para eso hubiera bastado la acción de causas fisiológicas oscuras e imperceptibles. Y tendría razón. Y sucede que, al influir en la marcha y el desenlace de la Guerra de los Siete Años, estas oscuras causas fisiológicas han influido también sobre el desarrollo ulterior de Francia, que habría seguido otro rumbo si esa guerra no le hubiera hecho perder la mayor parte de sus colonias. Cabe preguntar si no contradice esta conclusión a la idea de que el desarrollo de la sociedad obedece a determinadas leyes.

De ningún modo. Por indudable que fuese en los casos indicados la acción de las particularidades individuales, no es menos cierto que ello podía tener lugar *sólo bajo determinadas condiciones sociales*. Después de la batalla de Rossbach, los franceses estaban terriblemente indignados contra la protectora de Soubise, que diariamente recibía un gran número de cartas anónimas, llenas de amenazas e insultos. Madame de Pompadour estaba atormentada y comenzó a sufrir de insomnio.²⁰ Sin embargo, continuó protegiendo a Soubise. En 1762, en una de las cartas que le envió al general, después de decirle que habría defraudado las esperanzas que ella había cifrado en él, añadía: “A pesar de eso, no temáis nada. Tomaré vuestros intereses bajo mi cuidado y me esforzaré en reconciliaros con el rey.”²¹ Como se ve, ella no había cedido ante la opinión pública. ¿Por qué no? Indudablemente, porque la sociedad francesa de entonces *no estaba en condiciones de obligarla* a ceder. Pero, ¿por qué la sociedad de entonces no estaba en condiciones de hacerlo? Se lo impedía su organización, que, a su vez, dependía de la correlación de las fuerzas sociales del país en aquella época. Por consiguiente, es la correlación de estas fuerzas la que, en última instancia, explica el hecho de que el carácter de Luis XV y los caprichos de sus fa-

20. Ver: *Mémoires de Madame du Hausset*, París, 1824, página 181.

21. Ver *Lettres de la Marquise de Pompadour*, Tomo I, Londres, 1772.

voritas pudieran ejercer una influencia tan nefasta sobre los destinos de Francia. Si no hubiera sido rey el hombre que tenía debilidad por el sexo femenino, sino alguno de sus cocineros o mozos de cuadra, esta debilidad no habría tenido ninguna importancia histórica. Es evidente que no se trata aquí de dicha debilidad, sino de la situación social del individuo que la padece. El lector comprenderá que estos razonamientos pueden aplicarse a todos los ejemplos arriba citados. Basta cambiar los nombres y colocar, por ejemplo, Rusia en lugar de Francia, Buturlín en lugar de Soubise, etc. Por eso nos abstendremos de repetirlos.

Resulta, pues, que, gracias a las peculiaridades de su carácter, los individuos pueden influir en los destinos de la sociedad. A veces, su influencia es, incluso, considerable, pero tanto la posibilidad misma de esta influencia como sus proporciones dependen de la organización de la sociedad y de la correlación de las fuerzas que actúan en ella. El carácter del individuo constituye un "factor" del desarrollo social sólo cuando lo permiten las relaciones sociales: sólo allí, sólo entonces, y sólo en esa medida.

Se nos puede objetar que el grado de la influencia personal depende también del talento del individuo. Estamos de acuerdo. Pero el individuo constituye un "factor" del desarrollo social cuando ocupa en la sociedad la situación necesaria para

ello. ¿Por qué pudo el destino de Francia hallarse en manos de un hombre privado en absoluto de capacidad y deseo de servir al bien público? Porque así era la organización de la sociedad. Es esta organización la que determina en cada época el papel de los individuos con o sin talento y, por consiguiente, la importancia social que puede corresponderles.

Ahora bien, si el papel de los individuos depende de la organización de la sociedad, ¿cómo puede su influencia social, condicionada por este papel, refutar la idea del desarrollo de la sociedad conforme a leyes determinadas? Esta influencia no sólo no refuta esa idea, sino que es una de sus ilustraciones más brillantes.

Pero aquí hay que señalar algo. La posibilidad, condicionada por la organización de la sociedad, de que el individuo ejerza cierta influencia social abre las puertas a la influencia de las llamadas *casualidades* sobre el destino histórico de los pueblos. La lujuria de Luis XV era una consecuencia necesaria del estado de su organismo. Pero, en lo que se refiere al curso del desarrollo de Francia, este estado era *casual*. Sin embargo, como ya hemos dicho, no dejó de ejercer su influencia sobre el destino ulterior de Francia y, por lo mismo, figura entre las causas que han condicionado este destino. La muerte de Mirabeau obedeció, naturalmente, a procesos patológicos perfectamente dis-

cernibles. Pero la necesidad de estos procesos no surgió en absoluto del curso general del desarrollo de Francia, sino de ciertas propiedades particulares del organismo del famoso orador y de las condiciones físicas en que se produjo el contagio. En lo que se refiere al curso general del desarrollo de Francia, estas particularidades y estas condiciones son *casuales*. Y, sin embargo, la muerte de Mirabeau influyó en la marcha ulterior de la revolución y forma parte de las causas que la condicionaron.

La obra de la casualidad se nota más aun en el ejemplo, ya citado, de Federico II, que sólo se libró de una situación embarazosa gracias a la indecisión de Buturlín. El nombramiento de Buturlín, incluso con respecto al curso general del desarrollo de Rusia, podía ser casual en el sentido que nosotros atribuimos a esta palabra y nada tenía que ver con el curso general del desarrollo de Prusia. En cambio, no es infundada la hipótesis de que la indecisión de Buturlín salvó a Federico de una situación desesperada. Si en el lugar de Buturlín, hubiese estado Suvórov, tal vez la historia de Prusia habría tomado otro rumbo. Resulta, pues, que la suerte de los estados depende a veces de casualidades que podríamos llamar *de segundo grado*. Hegel decía: "En todo lo finito hay un elemento casual". La ciencia estudia únicamente lo "finito"; por eso puede decirse que en todos los procesos que estudia existe un elemento casual. ¿Excluye

esto la posibilidad del conocimiento científico de los fenómenos? No. La casualidad es algo *relativo*. No aparece más que en el punto de intersección de los procesos *necesarios*. La aparición de los europeos en América fue, para los habitantes de México y Perú, una *casualidad* en el sentido de que no surgía del desarrollo social de sus propios países. Pero no eran casuales ni el gusto por la navegación que se había apoderado de los europeos occidentales a fines de la Edad Media ni el hecho de que su fuerza venciera fácilmente la resistencia de los indígenas. Las consecuencias de la conquista de México y Perú por los europeos no se debieron tampoco a la casualidad; a fin de cuentas, esto fue el resultado de dos fuerzas: la situación económica de los países conquistados, por un lado, y la situación económica de los conquistadores, por el otro. Y estas fuerzas, así como su resultante, pueden muy bien ser objeto de un estudio científico riguroso.

Las contingencias de la Guerra de los Siete Años ejercieron una gran influencia en la historia ulterior de Prusia. Pero esta influencia habría sido completamente otra si la hubieran sorprendido en otra fase de su desarrollo. También aquí, fue la resultante de dos fuerzas lo que definió las consecuencias de las casualidades: el estado político y social de Prusia, por un lado, y el estado político y social de los estados europeos que ejercían su influencia sobre ella, por el otro. Así pues, tampoco

aquí impide la casualidad estudiar científicamente los fenómenos.

Sabemos que los individuos pueden ejercer una gran influencia en el destino de la sociedad, pero que esta influencia depende de la estructura interna de dicha sociedad y de su relación con otras sociedades. Esto, sin embargo, no agota la cuestión del papel del individuo en la historia. Debemos abordarla todavía en otro de sus aspectos.

Saint-Beuve pensaba que bajo un número suficiente de causas pequeñas y oscuras como las que él indicó, la Revolución Francesa hubiera podido tener un desenlace distinto al que tuvo. Esto es un gran error. Cualquiera que hubiese sido la combinación de pequeñas causas psicológicas y fisiológicas, en ningún caso habría eliminado las grandes necesidades sociales que engendraron la Revolución Francesa; y mientras estas necesidades no fueran satisfechas, no habría cesado en Francia el movimiento revolucionario. Para que el resultado hubiese sido contrario al que fue en realidad, habría que sustituir esas necesidades por otras opuestas, lo que ninguna combinación de pequeñas causas hubiera podido hacer.

Las causas de la Revolución Francesa residían en la naturaleza de las *relaciones sociales*, y las pequeñas causas que Saint-Beuve imagina únicamente podían residir en las *particularidades individuales* de diferentes personas. La causa última de

las relaciones sociales reside en el estado de las fuerzas productivas. Éste depende de las particularidades individuales de diferentes personas únicamente en el sentido de la capacidad que estos individuos tengan para realizar descubrimientos, inventos y perfeccionamientos técnicos. Saint-Beuve no tiene en cuenta este tipo de particularidades. Pero ninguna otra particularidad permite a los individuos influir directamente en el estado de las fuerzas productivas y, por consiguiente, en las relaciones sociales que de ellas dependen, es decir, sobre las *relaciones económicas*. Cualesquiera que sean las cualidades de un individuo, éste no podrá eliminar las relaciones económicas imperantes mientras éstas correspondan al estado de las fuerzas productivas. Sin embargo, las cualidades individuales de la personalidad la hacen más o menos apta para satisfacer las necesidades sociales que surgen en virtud de las relaciones económicas existentes o para oponerse a su satisfacción. La necesidad social más urgente de la Francia de fines del siglo XVIII consistía en la sustitución de las viejas instituciones políticas por otras que armonizaran mejor con el nuevo régimen económico. Los hombres públicos más eminentes y útiles de aquella época fueron, precisamente, los más capaces de contribuir a la satisfacción de esa necesidad urgente. Digamos que estos hombres fueron Mirabeau, Robespierre y Bonaparte. ¿Qué hubiera ocurrido

si la muerte prematura no hubiese eliminado a Mirabeau de la escena política? El partido de la monarquía constitucional habría conservado por más tiempo a este destacada personaje y, por eso, su resistencia frente a los republicanos habría sido más enérgica. Pero nada más. Ningún Mirabeau hubiera podido impedir el triunfo de los republicanos. La fuerza de Mirabeau se basaba íntegramente en la simpatía y la confianza del pueblo, y éste anhelaba la República, pues la corte le irritaba por su obstinada defensa del viejo régimen. En cuanto el pueblo se hubiera convencido de que Mirabeau no simpatizaba con sus ideales republicanos, habría dejado de simpatizar con él, el gran orador habría perdido casi toda su influencia y finalmente habría caído víctima del movimiento que se empeñaba inútilmente en detener. Lo mismo, más o menos, puede decirse de Robespierre. Admitamos que él representara en su partido una fuerza totalmente insustituible. Pero, aun así, no era su única fuerza. Si la caída casual de un ladrillo le hubiera matado, supongamos, en enero de 1793, otro habría ocupado su puesto, y aun si este otro hubiera sido inferior a él en todos los sentidos, los acontecimientos habrían tomado, pese a todo, el mismo giro que tomaron con Robespierre. Así, por ejemplo, es seguro que ni aun en este caso hubieran podido los girondinos evitar su derrota... Es posible, sí, que el partido de Robespierre hubiera perdido el poder

un poco antes, de modo que hoy no hablaríamos de la reacción termidoriana, sino de la floraliana, prerialiana o mesidoriana. Algunos podrán objetar que, con su despiadado terrorismo, Robespierre aceleró la caída de su partido, lejos de haberla retrasado. No discutiremos aquí esta hipótesis, que para nuestros fines daremos por verdadera. En ese caso, habrá que suponer que la caída del partido de Robespierre no se habría producido en el Termidor, sino en el Fructidor, el Vendimario o el Brumario. En una palabra, se habría producido antes o después, pero en todo caso se habría producido infaliblemente, porque la capa del pueblo sobre la que se este partido apoyaba no estaba preparada en absoluto para mantenerse en el poder por largo tiempo. En todo caso, no puede hablarse de resultados “contrarios” a los que se obtuvieron gracias a la enérgica intervención de Robespierre.

Tampoco hubieran podido ser “contrarios” los resultados si una bala hubiera matado a Bonaparte, por ejemplo, en la batalla de Arcole. Lo que éste hizo en las campañas de Italia y en las demás expediciones lo hubieran podido hacer otros generales. Estos quizá no habrían mostrado tanto talento, ni habrían obtenido victorias tan brillantes. Pero, a pesar de eso, la República Francesa hubiera salido victoriosa de sus guerras, pues en aquel entonces sus soldados eran incomparablemente mejores que todos los soldados europeos. Por lo que

se refiere al 18 Brumario y a su influencia sobre la vida interior de Francia, también aquí la marcha general y el desenlace de los acontecimientos habrían sido, en el fondo, los mismos que bajo Napoleón. Herida de muerte desde el 9 Termidor, la República agonizaba lentamente. El Directorio no podía restablecer el orden, que era lo que por encima de todo deseaba la burguesía, no bien se vio libre de la dominación de los estados superiores. Para restablecer el orden hacía falta una “buena espada”, según la expresión de Sieyès. En un principio se pensó que este papel bienhechor lo interpretaría el general Joubert, pero cuando éste encontró la muerte cerca de Novi, comenzaron a sonar los nombres de Moreau, Mac Donald y Bernadotte.²² De Bonaparte empezó a hablarse más tarde, y si él hubiera muerto como Joubert, ni siquiera se habría hablado de él, y se habría recurrido a cualquier otra “espada”. De suyo se comprende que, por su parte, cualquier hombre destinado a interpretar el papel de dictador, tenía que abrirse paso infatigablemente hacia el poder, echando a un lado y aplastando implacablemente a cuantos les estorbaran. Bonaparte poseía una energía de hierro y no se detenía ante nada con tal de alcanzar el fin propuesto. Pero no era el único egoísta lleno de energía, de talento y de ambición. El puesto que llegó a ocupar no ha-

22. Véase *La vie en France sous le premier Empire* por el vizconde de Broc, páginas 35-36 y siguientes, París, 1895.

bría quedado vacío. Supongamos que otro general lo hubiese alcanzado. Quizá si hubiera sido más pacífico que Napoleón no hubiera llegado a levantar contra él a toda Europa, y por lo tanto, hubiera muerto en las Tullerías y no en la isla de Santa Elena. En este caso los Borbones no habrían vuelto jamás a Francia; para ellos, naturalmente, semejante resultado habría sido “contrario” al que se obtuvo en realidad. Pero, por lo que se refiere a la vida interior de Francia, se habría diferenciado muy poco del resultado efectivo. Después de restablecer el orden y de asegurar el dominio de la burguesía, la “buena espada” no habría tardado en fastidiarla con sus costumbres cuarteleras y su despotismo. Se habría iniciado un movimiento liberal semejante al que se produjo durante la Restauración; la lucha, poco a poco, se habría extendido y como las “buenas espadas” no se distinguen por su carácter conciliador, es posible que el virtuoso Luis Felipe habría escalado el trono de sus entrañablemente queridos parientes no en 1830, sino en 1820 o en 1825. Todos estos cambios en el curso de los acontecimientos habrían podido influir en parte sobre la vida política de Europa y, a través de ella, sobre su vida económica. Sin embargo, el resultado final del movimiento revolucionario no habría sido de ningún modo “contrario” al que efectivamente se alcanzó. Gracias a las particularidades de su inteligencia y su carácter, los personajes influyen-

tes pueden hacer variar el *aspecto individual* de los acontecimientos y algunas de sus consecuencias particulares, pero no su *orientación general*, que depende de otras fuerzas.

VII

Hay que señalar todavía algo más. Al considerar el papel de los grandes personajes de la historia, se suele caer en cierta ilusión óptica de la que convendrá advertir al lector.

Al ocupar el papel de “buena espada” salvadora el orden social, Napoleón excluyó de él a todos los demás generales, algunos de los cuales quizá lo habrían desempeñado tan bien o casi tan bien como él. Una vez satisfecha la necesidad social de un gobernante militar enérgico, la organización social cerró el camino al puesto de gobernante militar a todos los demás talentos militares. Su fuerza se convirtió en una fuerza desfavorable para la aparición de otros talentos de este género. Ello produce la ilusión óptica a la que hemos referido. La fuerza personal de Napoleón se nos presenta bajo una forma en extremo exagerada, puesto que vemos en ella la fuerza social que la elevó al primer plano y en la se apoyaba. Su fuerza personal se nos presenta como algo absolutamente excepcional, porque otras fuerzas idénticas a ella no se transformaron de *potenciales* en *reales*. Y cuando se nos pregunta qué habría ocurrido si no hubiese

existido Napoleón, la imaginación se nos embrolla y nos parece que sin él no hubiera podido producirse el movimiento social que dio lugar a su fuerza y a su influencia.

En la historia del desarrollo intelectual de la humanidad es muy raro el caso en que el éxito de un individuo impide el éxito de otros. Pero incluso en este caso, no estamos libres de la citada ilusión óptica. Cuando determinada situación social plantea ciertas tareas, éstas atraen hacia sí la atención de los espíritus eminentes. Una vez resultas, la atención de estos espíritus se orienta hacia otros objetos. Cuando el hombre de talento *A* ha resuelto un problema *X*, el hombre de talento *B* puede dedicarse a otro problema. Y cuando se nos pregunta qué habría sucedido si *A* hubiese muerto antes de lograr resolver el problema *X*, nos imaginamos que el hilo del desarrollo intelectual de la sociedad se habría roto. Olvidamos que, en caso de morir *A*, *B*, *C* o *D* se habrían encargado de solucionar el problema y que, de este modo, el hilo del desarrollo intelectual no se habría roto a pesar de la muerte prematura de *A*.

Hacen falta dos condiciones para que el talento de un individuo incida en el curso de los acontecimientos. En primer lugar, es preciso que su talento corresponda mejor que los demás a las necesidades sociales de su época: si, en vez de su genio militar, Napoleón hubiese poseído el genio

musical de Beethoven, no habría llegado, naturalmente, a ser emperador. En segundo lugar, el régimen social vigente no debe cerrarle el camino al individuo dotado de determinado talento, necesario y útil justamente en el momento de que se trate. El mismo Napoleón habría muerto como un general poco conocido o con el nombre de “coronel Buonaparte” si el viejo régimen hubiese durado en Francia setenta y cinco años más.²³ En 1789 Davout, Desaix, Marmont y Mac Donald eran subtenientes; Bernadotte, sargento-mayor; Hoche, Marceau, Lefevre, Pichegru, Ney, Masséna, Murat y Soult, sargentos; Angereau, maestro de esgrima; Lannes, tintorero; Gouvion-Saint-Cyr, actor; Jourdan, repartidor; Bessiéres, peluquero; Brune, tipógrafo; Joubert y Junot estudiantes de Derecho; Kléber era arquitecto; Mortier no ingresó en el ejército hasta la revolución.²⁴

Si el viejo régimen continuase existiendo hasta hoy, nadie creería que a fines del siglo pasado, en Francia, unos cuantos actores, tipógrafos, peluqueros, tintoreros, abogados, repartidores y maestros de esgrima hubieran sido genios militares en potencia.²⁵

23. Es posible que entonces Napoleón hubiera venido a Rusia, a donde tenía la intención de dirigirse unos años antes de la Revolución. Aquí seguramente hubiera hecho méritos, combatiendo contra los turcos o los montañeses del Cáucaso... pero a nadie se le hubiera ocurrido que este oficial pobre aunque talentoso, se hubiera convertido en otras circunstancias, en el dueño del mundo.

24. Ver *Historia de Francia*, por V. Duruy, Tomo II, páginas 524-525.

25. Durante el reinado de Luis XV sólo uno de los representantes del Tercer Estado, Chevert, pudo llegar a teniente general. Bajo el reinado de Luis XVI, la carrera militar se había vuelto aun más inaccesible para dicho Estado. Ver Rambeaud, *Histoire de la civilisation française*, sexta edición, Tomo II, página 225.

Stendhal señala que un hombre nacido el mismo año que Ticiano, es decir, en 1477, habría podido ser contemporáneo de Rafael (muerto en 1520) y de Leonardo da Vinci (muerto en 1519) durante cuarenta años; habría podido pasar largos años con Corregio, muerto en 1534, y con Miguel Ángel, que llegó a vivir hasta 1563; no habría tenido más que treinta y cuatro años cuando murió Giorgione; habría podido conocer a Tintoreto, a Bassano, al Veronés, a Julio Romano y Andrea del Sarto; en una palabra, habría sido contemporáneo de todos los pintores renacentistas famosos, salvo los de la escuela de Bolonia, que apareció un siglo después.²⁶ Del mismo modo, puede decirse que un hombre nacido el mismo año que Wouwerman habría podido conocer personalmente a casi todos los grandes pintores de Holanda,²⁷ y que un hombre de la misma edad que Shakespeare habría sido contemporáneo de toda una pléyade de dramaturgos notables.²⁸

Hace tiempo que se ha observado que los talentos aparecen únicamente donde existen con-

26. *Histoire de la Peinture en Italie*, páginas 24-25, París, 1892.

27. En 1608 nacieron Terborch, Brouwer y Rembradt; en 1610, Adrián Van Ostade, Both y Ferdinand Bol; en 1613, Van-der-helst y Gerard Dou, en 1615, Metsu; en 1620, Wouwerman; en 1621, Weenix, Everdingen y Pynacker; en 1624, Berghen; en 1629, Paul Potter; en 1626, Jan Steen; en 1630, Tuisdael; en 1637, Van-der-Heyde; en 1638 Hobberma; en 1639, Adrián Van-der-Velde.

28. "Shakespeare, Beanmont, Flechter, Jonson, Webster, Massinger, Ford, Middleton y Haywood, aparecidos al mismo tiempo o uno tras otro, representan la nueva generación que, gracias a su situación favorable, floreció magníficamente sobre el terreno preparado por los esfuerzos de la generación anterior". Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tomo I, página 468, París, 1863.

diciones favorables a su desarrollo. Esto significa que todo talento que se ha manifestado efectivamente, es decir, todo talento convertido en una *fuerza social es fruto de las relaciones sociales*. Y, si esto es así, se comprende por qué los hombres de talento, como hemos dicho, sólo pueden hacer variar el aspecto individual de los acontecimientos y no su orientación general; ellos mismos existen sólo gracias a esta orientación, y si no fuera por ella, nunca habrían podido cruzar el umbral que separa lo potencial de lo real.

De suyo se comprende que hay talentos y talentos.

Cuando una nueva etapa del desarrollo de la civilización da vida a un nuevo género de arte –dice con razón Taine–, aparecen decenas de talentos que expresan parcialmente el pensamiento social, en torno a uno o dos genios que lo expresan a la perfección.²⁹

Si causas mecánicas o fisiológicas desvinculadas del curso general del desarrollo social, político e intelectual de Italia hubieran causado la muerte de Rafael, Miguel Ángel y Leonardo en su infancia, el arte pictórico italiano sería menos perfecto, pero la orientación general de su desarrollo en la época del Renacimiento seguiría siendo la misma. No fueron Rafael, Leonardo ni Miguel Ángel quienes crearon

29. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tomo II, página 5, París, 1863.

esa orientación: fueron sólo sus mejores representantes. Es verdad que en torno a un hombre genial se forma generalmente toda una escuela, cuyos discípulos tratan de imitarlo hasta en los menores procedimientos; por eso, el hueco que habría dejado en el arte del Renacimiento italiano la muerte prematura de Rafael, Miguel Ángel y Leonardo hubiera modificado muchas particularidades secundarias de su historia futura. Pero tampoco esta historia habría cambiado en el fondo si no se hubiera producido un cambio fundamental, debido a ciertas causas generales, en el curso general del desarrollo intelectual de Italia.

Es sabido, sin embargo, que las diferencias cuantitativas se terminan transformándose en cualitativas. Esto es cierto siempre, y por lo tanto, también lo es en la historia. Una determinada corriente artística puede no producir ninguna manifestación notable si, por una combinación de circunstancias desfavorables, desaparecen uno tras otro los hombres de talento que habrían podido convertirse en sus representantes. Pero la muerte prematura de estos hombres no impide la manifestación artística de dicha corriente, sino cuando no es lo suficientemente profunda para destacar nuevos talentos. Y como la profundidad de cualquier corriente dada, tanto en la literatura como en el arte, depende de la importancia que tiene para la clase o capa social

cuyos gustos expresa y por el papel social de esta clase o capa, aquí también todo depende, en última instancia, del curso de desarrollo social y de la correlación de las fuerzas sociales.

VIII

Así pues, las cualidades individuales de los personajes eminentes determinan el aspecto individual de los acontecimientos históricos, y el elemento casual, en el sentido que hemos indicado, cumple siempre cierto papel en el curso de estos acontecimientos, cuya orientación depende, en última instancia, de las llamadas causas generales, es decir, del desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones mutuas entre los hombres en el proceso económico-social de la producción. Los fenómenos casuales y las cualidades individuales de los personajes destacados son incomparablemente más visibles que las causas generales profundamente arraigadas. Los hombres del siglo XVIII pensaban poco en estas causas generales y explicaban la historia como resultado de los actos conscientes y las “pasiones” de las personalidades históricas. Los filósofos del siglo XVIII afirman que la historia podría marchar por caminos totalmente diferentes bajo la influencia de las más insignificantes causas, por ejemplo, a consecuencia de que en la cabeza de cualquier gobernante comenzara a hacer de las

suyas un “átomo” cualquiera (opinión que se expresa más de una vez en el *Système de la Nature*).³⁰

Los defensores de la nueva orientación en la ciencia histórica se dedicaron a demostrar que la historia no podía seguir otro rumbo que el que ha seguido, a pesar de todos los “átomos”. Tratando de hacer resaltar lo más posible la acción de las causas generales, ellos pasaban por alto la importancia de las cualidades individuales de los personajes históricos. Y resultaba que la sustitución de una personalidad por otra, más o menos capaz, no modificaba en nada los acontecimientos históricos.³¹ Pero, si admitiéramos semejante hipótesis, tendríamos que aceptar que el elemento individual no tiene absolutamente ninguna importancia en la historia y que todo en ella se reduce a la acción de las causas generales, de las leyes generales del movimiento histórico. Es una exageración que no deja lugar al grano de verdad que contenía la concepción opuesta. Por esta razón, precisamente, la concepción opuesta conservó cierto derecho a la existencia. El choque de estas dos concepciones adquirió la forma de una antinomia, una de cuyas partes eran las leyes generales y la otra, la acción de las personalidades. Desde el punto de vista de la

30. *Système de la nature (Sistema de la naturaleza)*. Obra fundamental de Holbach, destacado filósofo materialista francés (1723-1789).

31. Así era cuando se ponían a discutir sobre la regularidad de los acontecimientos históricos. En cambio, cuando algunos de ellos se limitaban a relatar estos acontecimientos, ocurría con frecuencia que llegaban a atribuir al elemento personal una importancia exagerada. Pero lo que a nosotros nos interesa ahora no son sus relatos, sino sus juicios.

segunda parte de la antinomia, la historia aparecía como una simple concatenación de casualidades; desde el punto de vista de la primera, parecía que los acontecimientos históricos obedecían a la acción de las causas generales incluso en sus rasgos individuales. Pero si los rasgos individuales de los acontecimientos se debieran a causas generales y no dependieran de las cualidades individuales de los personajes históricos, resultaría que estos rasgos no pueden modificarse por más que cambien estos personajes. La teoría adquiere así un carácter fatalista.

Esto no escapó a la atención de sus adversarios. Saint-Beuve comparó las concepciones históricas de Mignet con las del padre Bossuet, que creía que la fuerza que engendra los acontecimientos históricos emana del cielo, que los acontecimientos son una expresión de la voluntad divina. Mignet buscaba esta fuerza en las pasiones humanas, que se manifiestan en los acontecimientos históricos con toda la inexorabilidad de las fuerzas de la naturaleza. Pero uno y otro interpretaban la historia como una cadena de fenómenos que en ningún caso habrían podido ser diferentes de lo que han sido: los dos eran fatalistas; en este sentido, el filósofo se acerca al sacerdote.

Este reproche tuvo cierto fundamento mientras la concepción de la regularidad de los acontecimientos históricos consideraba nula la influencia

de las cualidades individuales de los personajes históricos. Y este reproche debía producir una impresión tanto más fuerte cuanto que los historiadores de la nueva escuela, como los historiadores y filósofos del siglo XVIII, consideraban que la “naturaleza humana” era la fuente suprema de la que partían y a la que obedecían todas las causas generales del movimiento histórico. Como la Revolución Francesa había demostrado que los acontecimientos históricos no dependen únicamente de las acciones *conscientes* de los hombres, Mignet, Guizot y otros sabios de la misma orientación, pusieron en primer plano la acción de las *pasiones*, que con frecuencia rechazan todo control de la conciencia. Pero si las pasiones son la causa última y más general de los acontecimientos históricos, ¿por qué no tiene razón Saint-Beuve cuando afirma que la Revolución Francesa habría podido tener un desenlace contrario al que conocemos, si se hubieran encontrado hombres capaces de inculcar al pueblo francés pasiones diferentes? Mignet contestaría: porque, dadas las propiedades de la naturaleza humana, no podían agitar entonces a los franceses otras pasiones. En cierto sentido, sería verdad. Pero esta verdad tendría un pronunciado carácter fatalista, ya que equivaldría a la tesis según la cual la historia de la humanidad está predeterminada, en todos sus detalles, por las propiedades *generales* de la naturaleza humana. El fatalismo sería la

consecuencia de la dilución de lo individual en lo general. Por lo común, el fatalismo es la consecuencia de dicha dilución. Se dice que “si todos los fenómenos sociales son necesarios, nuestra actividad no puede tener importancia alguna”. Esta es una manera errónea de formular una idea certera. Debe decirse: si todo se hace mediante lo *general*, entonces lo *individual*, incluso mis propios esfuerzos, no tienen ninguna importancia. Esa conclusión es exacta, pero se le utiliza equivocadamente. No tiene ningún sentido aplicada a la moderna interpretación materialista de la historia, en la que cabe también lo individual, pero sí lo tenía cuando se aplicaba a las concepciones de los historiadores franceses de la Restauración.

Actualmente ya no es posible considerar a la naturaleza humana como la causa última y más general del movimiento histórico; si es constante, no puede explicar el curso, extremadamente variable, de la historia, y si cambia, es evidente que sus cambios dependen del movimiento histórico. Actualmente hay que reconocer que la causa última y más general del movimiento histórico es el desarrollo de las fuerzas productivas, que son las que determinan los cambios sucesivos en las relaciones sociales de los hombres. Al lado de esta causa *general* obran causas *particulares*, es decir, la *situación histórica* bajo la cual tiene lugar el desarrollo de las fuerzas productivas de un pueblo y que, a su vez,

y en última instancia, es resultado del desarrollo de estas mismas fuerzas en otros pueblos, es decir, por la misma causa general.

Por último, hay causas *singulares* que completan la influencia de las causas *particulares*, es decir, de las particularidades individuales de los hombres públicos y por otras “casualidades”, en virtud de las cuales los acontecimientos adquieren, en fin de cuentas, su aspecto *individual*. Las causas singulares no pueden originar cambios radicales en la acción de las causas generales y particulares, que, por otra parte, condicionan la orientación y los límites de la influencia de las causas singulares. Pero, con todo, es indudable que la historia tendría otro aspecto si las causas singulares, que inciden en ella, fuesen sustituidas por otras del mismo orden.

Monod y Lamprecht se mantienen en el punto de vista de la naturaleza humana. Más de una vez, Lamprecht ha declarado categóricamente que, según su opinión, la psicología social constituye la causa principal de los fenómenos históricos. Es un grave error, en virtud del cual, el loable deseo de considerar todo el conjunto de la vida social no puede conducir más que a un eclecticismo vacío, aunque hinchado, o bien (entre los más consecuentes) a los razonamientos de Kablitz sobre la importancia relativa de la inteligencia y el sentimiento.

Pero volvamos a nuestro tema. El gran hombre lo es, no porque sus cualidades individuales

impriman una fisonomía individual a los grandes acontecimientos históricos, sino porque estas cualidades suyas le permiten servir a las grandes necesidades sociales de su época, que han surgido bajo la influencia de causas generales y particulares. En su conocida obra sobre los héroes,³² Carlyle los llama “iniciadores” (*Beginniers*). Es un nombre muy acertado. El gran hombre es, precisamente, un iniciador, porque ve más lejos que los otros y desea más fuertemente que los otros. Resuelve los problemas científicos que el curso anterior del desarrollo intelectual de la sociedad ha planteado; señala las nuevas necesidades sociales, creadas por el anterior desarrollo de las relaciones sociales, y toma la iniciativa de satisfacer estas necesidades. Es un héroe. No en el sentido de que puede detener o modificar el curso natural de las cosas, sino en el sentido de que su actividad constituye una expresión consciente y libre de este curso necesario e inconsciente. Esa es su única importancia y su única su fuerza. Pero esta importancia es colosal y esta fuerza es tremenda.

Bismarck decía que no podemos hacer la historia, sino que debemos esperar a que se haga. Pero ¿quiénes hacen la historia? La hace el *ser social*, que es su único “factor”. El propio ser social crea sus relaciones, es decir, las relaciones sociales. Pero si, en un momento dado, crea precisamente

32. Carlyle, Tomás (1795-1881). Escritor e historiador inglés, perteneciente a la burguesía.

ciertas relaciones y no otras, esto no se hará, naturalmente, sin su causa y razón; se debe al estado de las fuerzas productivas. Ningún gran hombre puede imponer a la sociedad relaciones que *ya* no corresponden al estado de dichas fuerzas o que *todavía* no corresponden a él. En este sentido, es cierto que no puede “hacer” la historia y, en ese caso, sería inútil que moviera las agujas de su reloj: no aceleraría la marcha del tiempo ni lo haría retroceder. En esto tiene toda la razón Lamprecht: incluso cuando se encontraba en el apogeo de su poderío, Bismarck no hubiera podido hacer retroceder a Alemania a la economía natural.

Las relaciones sociales tienen su lógica: en tanto que los hombres se encuentran en determinadas relaciones mutuas, tendrán necesariamente que sentir, pensar y obrar de cierto modo, y no de otro. Sería inútil que el personaje eminente se empeñara en luchar contra esta lógica: la marcha natural de las cosas (es decir, la lógica misma de las relaciones sociales) reduciría sus esfuerzos a la nada. Pero si yo sé en qué sentido se modifican las relaciones sociales en virtud de determinados cambios en el proceso social y económico de la producción, sabré también en qué sentido se modificará a su vez la psicología social y, por consiguiente, tendré la posibilidad incidir en ella. Incidir en la psicología social es incidir en los acontecimientos históricos. Se puede afirmar, por lo tanto, que, en

cierto sentido, *puedo*, a pesar de todo, *hacer la historia*, y no tengo necesidad de esperar hasta que la historia “se haga”.

Monod supone que los acontecimientos e individuos verdaderamente importantes de la historia, son meros signos y símbolos del desarrollo de las instituciones y las condiciones económicas. Es una idea acertada, aunque está expresada en forma muy imprecisa. Pero precisamente porque es acertada, no hay por qué oponer la actividad de los grandes hombres al “movimiento lento” de dichas condiciones e instituciones. La transformación más o menos lenta de las “condiciones económicas” coloca periódicamente a la sociedad ante la necesidad de reformar con mayor o menor rapidez sus instituciones. Esta reforma jamás se produce “espontáneamente”; exige siempre la intervención de los humanos, ante los cuales surgen, de este modo, grandes problemas sociales. Y llamamos “grandes” precisamente a los individuos que contribuyen, más los otros, a la solución de estos problemas. Ahora bien, resolver un problema no significa ser únicamente “símbolo” y “signo” de su solución.

Nos parece que Monod ha opuesto estos dos puntos de vista, sobre todo porque le gustó la simpática palabreja “lentos”. Es una palabreja que le gusta a muchos evolucionistas contemporáneos. Desde el punto de vista psicológico, esta preferencia se comprende: nace necesariamente en el am-

biente bien intencionado de la moderación y de la puntualidad... Pero, desde el punto de vista de la lógica, no resiste a la crítica, como lo ha demostrado Hegel.

Y no son sólo los “iniciadores”, los “grandes hombres”, los que tienen abierto ante sí un ancho campo de acción, sino todos los que tienen ojos para ver, oídos para oír y corazón para amar a su prójimo. El concepto de *grande* es relativo. En el sentido moral, es grande todo aquél que, como dice la expresión evangélica, “sacrifica su vida por el prójimo”.

EL MATERIALISMO HISTÓRICO Y LAS ARTES 1899

Desde ahora declaramos francamente que nuestra intención es enfocar el arte desde la concepción materialista de la historia. ¿Cuál es la concepción materialista de la historia? Definamos primero la concepción idealista, para después explicar lo que distingue a la materialista.

En su forma pura, la visión idealista de la historia sostiene que el factor fundamental del progreso histórico de la humanidad es el desarrollo de las ideas. Esta visión reinó durante el siglo XVIII y se extendió hasta el siglo XIX. Incluso Saint-Simon y Auguste Comte, que en muchos aspectos se oponían a los filósofos del siglo XVIII, la mantuvieron firmemente. Por ejemplo, al preguntarse cual fue el origen de la organización social de los griegos,³³ Saint-Simon concluía: "Su sistema político se basaba en su sistema religioso... del que tomó su mo-

33. Grecia tenía un significado especial para Saint-Simon, pues, para él "fue con los griegos que la mente humana empezó a ocuparse seriamente de la organización social".

delo.”³⁴ Sanit-Simon señalaba que el Olimpo era una asamblea democrática y, por eso, según él, sin importar cuán variadas fueran las constituciones de las ciudades griegas, todas tenían en común una base republicana. Pero eso no es todo. Según él, el sistema religioso de los griegos, base de su sistema político, era a su vez producto de su conocimiento científico y de su concepción científica del universo. Para él, estas concepciones científicas constituían la base de la vida social de los giregos, y fue el desarrollo de esas ideas lo que impulsó el desarrollo de las formas históricas de su modo de vida, el factor principal de sus transformaciones.

Del mismo modo, Auguste Comte creía que “en última instancia, todo el mecanismo social descansa sobre las opiniones.”³⁵ Aquí claramente repetía la concepción de los Enciclopedistas, para quienes “la opinión gobierna el mundo”.

Otra variante de la concepción idealista es la Idea Absoluta de Hegel. ¿Cómo explicaba él el desarrollo histórico de la humanidad? Basta un ejemplo. Tras preguntarse por las razones de la caída de Grecia y mencionar diversos factores, Hegel concluía que, según su filosofía, su causa última fue que Grecia era simplemente la manifestación de una de las fases del desarrollo de la Idea Absoluta y que tenía que caer cuando esta fase pasó.

34. Véase su *Memoria sobre la Ciencia Humana*.

35. *Cours de la philosophie positive (Curso de la filosofía positiva)*, Vol. I, p. 48, Paris, 1830.

Aunque Hegel se daba cuenta de que “Lacedemón cayó por las desigualdades de la propiedad”, creía que las relaciones sociales, como el desarrollo histórico de la humanidad en general, dependían en última instancia de las leyes de la lógica, del desarrollo del pensamiento.

La concepción materialista de la historia se opone diametralmente a esa idea. Si, enfocando la historia de manera idealista, Saint-Simon declara que las relaciones sociales de los griegos se explican por sus creencias religiosas, los materialistas sostenemos que, si su Olimpo era republicano, es porque reflejaba su sistema social. Y mientras él explica el sistema religioso de los griegos como un producto de su entendimiento científico, nosotros, en cambio, sostenemos que el desarrollo de sus ideas científicas se debió al acenso y declive de las fuerzas productivas de que disponía el pueblo de *La Ilíada*.³⁶

He ahí nuestro método de interpretar la historia. ¿Es el correcto? No es este el momento de decidirlo. Supongamos por ahora que lo es y emprendamos juntos el estudio del arte desde ese punto de partida. Así, el estudio de este problema específico, el del arte, servirá para poner a prueba nuestra teo-

36. Hace unos años [en 1897] se publicó en París una obra titulada *Les Origines de la Technologie* (Los orígenes de la tecnología). El autor, A. Espinas, quiso explicar el desarrollo de la visión del mundo [*Weltanschauung*] de los antiguos griegos a partir de sus fuerzas productivas. Este es un intento muy importante e interesante, por el que debemos estar muy agradecidos con el autor, a pesar de los muchos errores de su libro.

ría general de la historia. Si nuestra teoría general está errada, ciertamente no será mucho lo que podamos explicar de la evolución del arte. Si, en cambio, resulta que consigue explicar la evolución artística mejor que cualquier otra, tendremos un poderoso argumento a favor de su credibilidad.

Aquí adivinamos una objeción. En su libro *El origen del hombre*, Darwin reúne varias observaciones que demuestran que la noción de belleza cumple una función importante en la vida de los animales. Así pues, habrá quien use esos hechos para alegar que la noción la belleza se debe explicar biológicamente y que su evolución en el ser humano no responde únicamente a la base económica de la sociedad. Dado que la concepción de Darwin del desarrollo de las especies es indudablemente materialista, habrá quien crea que el materialismo biológico ofrece un excelente argumento contra nuestro unilateral materialismo económico.

Esta objeción es seria y merece una respuesta. Se la daremos con mucho gusto, pues al hacerlo responderemos de paso a toda una serie de objeciones similares basadas en investigaciones de la vida psíquica de los animales.

Antes que nada, tratemos de resumir tan claramente como sea posible las conclusiones que se desprenden de las observaciones de Darwin. Veamos cuáles son esas conclusiones. En el segundo capítulo de la primera parte de su libro, leemos:

Noción de belleza – Se ha dicho que esta noción es una propiedad exclusiva del ser humano. Pero cuando observamos a los pájaros macho desplegar aparatosamente ante las hembras el magnífico plumaje del que están dotados (cosa que no hacen las aves que carecen de tales adornos), se hace indudable que las hembras pueden reconocer belleza en el aspecto de sus parejas. Dado que las mujeres de todas partes se adornan con estas mismas plumas, su belleza no se puede cuestionar. Cuando las aves del paraíso disponen objetos de colores alegres en torno al sitio donde realizan sus bailes, o ciertos colibríes hacen lo mismo en sus nidos, confirman que poseen una noción de belleza. Lo mismo ocurre con el canto de las aves: las hembras ciertamente admiran los dulces esfuerzos que realizan los machos durante la temporada del amor, como se demostrará más adelante. Si las hembras no fueran capaces de apreciar la belleza de los colores, los adornos y las voces de los machos, todo el trabajo y toda la preocupación que éstos ponen en mostrarles sus encantos sería un desperdicio; y esto es inadmisibile. El que ciertos colores brillantes puedan producir placer cuando se presentan en armonía, creo, sólo puede explicarse del mismo modo como se explica que ciertos sabores y olores sean placenteros; pero no cabe duda de que admiramos los mismos colores y los mismos sonidos que admiran muchos animales inferiores.³⁷

37. Charles Darwin: *The Descent of Man and Selection in relation to Sex* (El origen del hombre y la selección con relación al sexo), 2 vols., Vol. 1, pp. 63-64, Londres, 1871.

Así, las observaciones de Darwin indican que los gustos estéticos de los animales inferiores se parecen mucho a los del ser humano.³⁸ Esto, sin embargo, no da cuenta del origen de esos gustos. Y si la biología no explica el origen de nuestros gustos estéticos, menos podría explicar su desarrollo histórico. Pero oigamos al propio Darwin:

El gusto por lo bello, por lo menos en lo que a la belleza femenina se refiere, no tiene una naturaleza común en las mentes humanas, pues difiere enormemente en las diferentes razas de la humanidad e incluso en las diferentes naciones de una misma raza. Dado lo horrible que nos resultan los adornos y la música que admiran la mayoría de los salvajes, pareciera que en ellos las facultades estéticas no están tan desarrolladas como en ciertos animales, como por ejemplo en las aves.³⁹

Si el gusto estético difiere de una nación a otra de la misma raza, queda claro que no es en la biología donde hallaremos las causas de estas diferencias. Darwin mismo nos dice que debemos conducir nuestra investigación por otro lado. En la segunda edición de *El origen del hombre* leemos: “En los pueblos civilizados, esas sensaciones [estéticas] están íntimamente asociadas con ideas y secuencias

38. Según Wells, Darwin exageró el significado de las reacciones estéticas en los animales inferiores en lo que toca a la selección sexual... pero dejemos que los biólogos juzguen la validez de las objeciones de Wells y supongamos que Darwin estaba en lo correcto.

39. Darwin, *ibíd.*

de pensamiento complejas.”⁴⁰ Esto es muy importante. Nos lleva de la *biología* a la *sociología*, pues para Darwin era obvio que tanto las sensaciones estéticas humanas como las asociaciones complejas de ideas conectadas a ellas tenían causas sociales. Pero, ¿tenía razón al suponer que esas asociaciones complejas se dan solamente en el “hombre civilizado”? No, no la tenía, y lo podemos probar fácilmente.

Se sabe que las pieles, las garras y los dientes cumplen una función importante en la ornamentación de los pueblos primitivos. ¿Cómo se explica esto? ¿Por la combinación de los colores y las líneas de estos objetos? No. Al vestirse con la piel, las garras y los dientes de un tigre, por ejemplo, o la piel y los cuernos de un bisonte, el salvaje exalta su propia destreza y su propia fuerza. Quien ha conquistado algo diestro, es más diestro aun; quien ha vencido a lo fuerte, demuestra ser más fuerte. Es muy probable que también haya un poco de superstición entremezclada en esta idea. Schoolcraft relata:

Los guerreros aprecian mucho cierto adorno hecho con las garras del oso gris, la bestia más feroz del Oeste, pues cuando lo llevan se sienten dotados del coraje y la ferocidad de ese animal. En este sentido, es un amuleto tanto como un adorno. Es verdad que la ma-

40. Darwin: *op. cit.*, p. 92, Londres, 1874 (2ª ed., revisada y aumentada).

yoría de los adornos de los indígenas tienen ese doble carácter.⁴¹

En este caso, no es creíble que los indígenas aprecien la piel, las garras y los dientes de los animales solamente por sus combinaciones de colores y líneas.⁴² No, es mucho más probable que sea lo opuesto, es decir, que estos objetos se hayan usado primero como un signo de valentía, destreza y fuerza, y después hayan empezado a despertar sentimientos estéticos hasta volverse ornamentales. De esto se deduce que los juicios estéticos de los salvajes no sólo se asocian con ideas complejas, sino que a veces aparecen bajo su influencia.

Otro ejemplo: Se sabe que las mujeres de ciertas razas africanas llevan aros de hierro en manos y piernas.

Las esposas de algunos jefes –dice el explorador Schweinfurth– suelen portar tantos abalorios metálicos que sin exageración puedo afirmar que he las visto llevar hasta un quintal de hierro en estos adornos salvajes. Los pesados brazaletes con los que estas mujeres se ciñen muñecas y tobillos producen un sonido metálico como el de los grilletes que llevan los esclavos.⁴³

41. Henry R. Schoolcraft: *Historical and Statistical Information respecting the History, Conditions, and Prospects of the Indian Tribes of the United States*, 5 vols., Vol. III, pp. 63-69, Filadelfia, 1851-1855.

42. Sin embargo, se da el caso de objetos del mismo tipo que gustan solamente por su color.

43. Georg Schweinfurth: *The Heart of Africa*, traducido por E. E. Frewer, 2 vols. Vol. I, p. 163, Nueva York, 1874. También Paul B. Du Chaillu: *Explorations and Adventures in Equatorial Africa*, p. 33, New York, 1861.

Esto sin duda debe ser incómodo, pero eso no impide a las mujeres llevar con gusto estos “grilletes de esclavos”, como los llama Schweinfurth. Ahora bien, ¿por qué querría una mujer negra portar grilletes? Porque con ellos se embellece ante sí misma y ante los demás. Ello se debe a una compleja asociación de ideas. Según Schweinfurth, el gusto por esos adornos se desarrolló en tribus que viven en la edad de hierro, para quienes éste es un metal precioso. Lo que es valioso parece bello, pues se asocia a la idea de riqueza. A la gente de estas tribus, una mujer le parece más bella cuando lleva veinte libras de brazaletes que cuando lleva solamente diez, es decir, cuando se muestra más pobre. Queda claro que no es del mero aspecto de los aros de hierro de donde proviene su belleza, sino de la idea de prosperidad que se asocia con ellos.

Un tercer ejemplo: entre los Bakota del Alto Zambezi, un hombre que no se ha sacado los dientes incisivos superiores se considera muy feo. ¿De dónde salió esta extraña idea de belleza? Esta, también, se formó como resultado de una compleja asociación de ideas. Al extraerse los incisivos, los Bakota buscan imitar a los animales rumiantes; a nosotros, esta intención podría resultarnos bastante rara, pero los Bakota son una tribu de pastores que adora a las vacas y los toros.⁴⁴ Nuevamente, lo bello es aquí lo valioso, y una vez más podemos

44. Schweinfurth: *ibid.*, Vol. I, p. 151

ver cómo las ideas estéticas nacen a partir de otras ideas de órdenes bastante diferentes.

Sin embargo, el mejor ejemplo es el de los hermanos Livingstone, que cita Darwin.⁴⁵ Entre los makalolo, las mujeres se perforan el labio superior e insertan un aro de metal o de bambú llamado *pelele*. Cuando se le preguntó a un viejo jefe makalolo por qué las mujeres se ponían estos *peleles*, él se sorprendió mucho ante una pregunta tan absurda:

¡Por su belleza, claro! Los hombres tienen barbas y patillas, las mujeres no tienen nada; ¿y qué tipo de criatura sería una mujer si no se pusiera un *pelele*? Tendría una boca como la de un hombre sin barba, ¡jajaja!

Es difícil determinar cuál fue el origen de esta costumbre, pero no cabe duda de que no se le puede buscar en las leyes de la biología, con las que obviamente no tiene relación, sino en alguna compleja relación de ideas.⁴⁶

En vista de estos ejemplos, podemos concluir que, aún entre los pueblos primitivos, la respuesta a ciertos colores y diseños se asocia con ideas muy complejas y muchas de estas formas y combinaciones resultan bellas solamente por esas asociaciones

45. David y Charles Livingstone: *Narrative of an Expedition to Zambesi*, p. 128, New York, 1866.

46. Más adelante trataremos de explicar esto a partir del desarrollo de las fuerzas productivas en la sociedad primitiva.

de ideas. Pero, ¿de dónde salen estas ideas? ¿Cuál es la fuente de las ideas complejas vinculadas a estas respuestas? Obviamente, la biología no basta para responder a estas preguntas. Debe recurrirse a la sociología. Ahora bien, si la concepción materialista de la historia da una solución más adecuada que cualquier otro entendimiento, y si se puede demostrar que las complejas asociaciones de ideas proceden en última instancia de las condiciones económicas y del nivel de las fuerzas productivas de una sociedad, entonces tendremos que admitir que el darwinismo no contradice la concepción materialista para nada.

Aunque a estas alturas no podemos detenernos mucho más en la relación del darwinismo con nuestra doctrina, por lo menos debemos fijarnos en lo siguiente:

Debo aclarar que mi intención –doce Darwin– no es decir que, si las facultades intelectuales de cualquier animal estrictamente social llegaran a ser tan activas y desarrolladas como las nuestras, éste adquiriría necesariamente una noción moral idéntica a la nuestra. Así como varios animales tienen alguna noción de belleza, aunque los objetos que admiren sean muy diferentes, también podrían tener alguna idea del bien y el mal, aun si ello los llevara conducirse de las maneras más diversas. Si, por ejemplo, para tomar un caso extremo, a los humanos se nos criara en con-

diciones exactamente iguales a las de una colmena, indudablemente nuestras mujeres solteras considerarían, como las abejas obreras, que su deber sagrado es matar a sus hermanos; y las madres se esforzarían por matar a sus hijas fértiles sin que a nadie se le ocurriera impedirlo. Y, sin embargo, en ese supuesto, la abeja o cualquier otro animal social, tendría una noción de lo bueno y lo malo, o una conciencia.⁴⁷

¿Qué conclusión busca sacar Darwin de esto? Que en las concepciones morales de la humanidad no hay nada absoluto, que cambian de acuerdo a las condiciones sociales. ¿Y qué determina esas condiciones sociales? ¿Qué les hace cambiar? Darwin guarda silencio sobre esto. Pero si nosotros decimos –y demostramos– que esas concepciones surgen y se modifican obedeciendo al desarrollo de las fuerzas productivas, no estaríamos contradiciendo a Darwin, sino completándolo, explicando lo que él dejó sin explicar. Y esto es lo que haremos al aplicar al estudio del fenómeno social los mismos principios que él usó con tanto provecho en el campo de la biología.

Puede que parezca raro vincular el darwinismo a la concepción materialista de la historia. La esfera de actividad de Darwin era muy diferente. Él estudió los orígenes del ser humano como especie

47. Darwin: *ibid.*, Vol. I, p. 73.

zoológica, mientras que, quienes asumimos la visión materialista del mundo buscamos explicar su destino histórico. Nuestro campo de investigación comienza donde el de Darwin termina. Nuestro trabajo no puede reemplazar al de los darwinistas, como tampoco sus descubrimientos más espléndidos pueden reemplazar nuestras investigaciones, aunque sí les aporten una base. Del mismo modo, la física prepara el campo a la química sin que ello niegue la necesidad de esta ciencia.⁴⁸

He aquí el centro de la cuestión: La teoría de Darwin apareció en su momento como un paso adelante, grandioso y necesario, en el desarrollo de la ciencia biológica y satisfizo los cuestionamientos más penetrantes a las que se le sometió. ¿Se puede decir lo mismo de la concepción materialista de la historia? ¿Se puede decir que en su momento también apareció como un indispensable paso adelante en el desarrollo de la ciencia social? ¿Y ahora consigue satisfacer todas las exigencias a las que se le expone? Podemos responder afirmativamente a estas preguntas con absoluta certeza. Y es-

48. En tanto que se ocupa del desarrollo de las formas orgánicas, la investigación biológica de los darwinistas no puede sino perfeccionar los métodos científicos de la sociología, que trata del desarrollo de las organizaciones sociales y sus productos, los pensamientos y sentimientos humanos. Sin embargo, no compartimos en absoluto las posiciones sociales de darwinistas como Haeckel. En sus argumentos sobre la sociedad humana, estos auto denominados darwinistas no usan los métodos darwinistas, sino solamente idealizan los instintos animales (principalmente carnívoros) que los grandes biólogos observaron. Las conclusiones sociales a las que llegó Darwin sobre la base de su teoría tienen poco en común sus seguidores han formulado baándose en su teoría. Darwin consideraba que el desarrollo de los instintos sociales era extremadamente vital para el éxito de las especies; aquellos darwinistas que predicán la lucha social de todos contra todos no pueden compartir esta idea.

peramos demostrar que nuestra certeza no carece de fundamentos.

Pero volvamos a la estética. De las citas anteriores queda claro que Darwin veía el desarrollo de los gustos estéticos bajo la misma luz que el desarrollo de los sentimientos morales. Al igual que los animales, los humanos tienen una noción de belleza, es decir, pueden sentir un tipo especial de placer (placer estético) al entrar en contacto por ciertos objetos y fenómenos. Pero, ¿cuáles son los objetos y fenómenos que les dan ese placer? Esto depende del medio ambiente en que hayan crecido, vivan y actúen. Su naturaleza como especie les da el potencial de desarrollar gustos y nociones estéticas y su entorno determina el modo en que ese potencial se hace realidad. Este entorno explica por qué un hombre social dado (es decir, un miembro de una sociedad, una nación o una clase determinada) tiene ciertos gustos y nociones estéticas y no otros.

Esta es la conclusión obvia del darwinismo y el materialismo histórico no tiene nada que objetarle. Por el contrario, ve en ella una nueva confirmación de su propia opinión. Ciertamente, nadie pensaría en rechazar cualquiera de las bien conocidas características de la naturaleza humana o entablar una discusión arbitraria al respecto. Los materialistas históricos hemos mantenido consistentemente que si la naturaleza humana fuera in-

mutable, no podría explicar el proceso histórico, cuyos fenómenos cambian constantemente; por otra parte, si la naturaleza humana cambia en el transcurso del desarrollo histórico, es evidente que estos cambios obedecen a alguna causa objetiva.

Por tanto, para cumplir con su tarea, tanto el historiador como del sociólogo deben ir más allá de los límites de las discusiones sobre la naturaleza humana.

Tomemos una característica como la tendencia a la imitación. Gabriel Tarde, que realizó una muy interesante investigación de las leyes de la imitación, las considera el alma de la sociedad. Según su definición, un grupo social es un conjunto de seres que se imitan mutuamente e imitan un modelo común. No cabe duda de que el papel de la imitación ha sido muy importante en la historia de nuestras ideas, gustos y costumbres. Los materialistas del siglo XVIII enfatizaron su enorme importancia: "El hombre es pura imitación", decía Helvecio. Sin embargo, es evidente que la teoría de la imitación de Tarde está basada en una premisa falsa.

Cuando en Inglaterra la restauración Estuardo restableció temporalmente a la antigua nobleza en el poder, ésta no buscó en absoluto a imitar a los representantes extremos de la burguesía revolucionaria, los puritanos. Por el contrario, mostró una fuerte inclinación hacia los hábitos y los gustos *más opuestos* a las normas puritanas. La seve-

ridad de la moral puritana dio paso al libertinaje extremo. Hacer y amar todo lo que los puritanos habían prohibido llegó a considerarse virtud. Los puritanos eran muy religiosos. Los *cavaliers* no tenían ni freno ni regla y hasta eran ateos. Los puritanos habían proscrito la literatura y el teatro; su caída marcó el inicio de una arrebatada pasión por ellos. Los puritanos llevaban el pelo corto y condenaban el lujo en el vestir; tras la restauración, el pelo largo, la ropa elegante y la baraja se pusieron de moda.⁴⁹ En resumen, no encontramos ahí imitación, sino contradicción, que evidentemente también existe en la naturaleza humana.

Pero, ¿por qué el impulso a la contradicción cobró tanta fuerza en las relaciones entre la nobleza y la burguesía inglesas del siglo XVII? Simplemente porque era una época de lucha cruel entre la nobleza y la burguesía, o “tercer estado”. Podemos concluir, pues, que si bien el hombre tiene fuertes tendencias a la imitación, éstas se desarrollan solamente en ciertas relaciones sociales, como las que existieron en la Francia del siglo XVII, cuando la burguesía se esforzaba, aunque sin mucho éxito, en imitar a la nobleza. Recuérdese *El burgués gentilhomme* de Moliere. En otras relaciones sociales, la tendencia a la imitación se ve reemplazada por la tendencia opuesta, que por ahora llamaremos

49. Alexandre Beljanie: *Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre au Dix-huitième Siecle*, pp. 1-10, Paris, 1881. También H. Taine: *Histoire de la Littérature Anglaise*, Vol. 11, pp. 443

tendencia a la contradicción. Pero no hemos sido precisos. La tendencia a la imitación no desapareció entre los ingleses del siglo XVII. En las relaciones mutuas entre la gente de la misma clase se mostró más claramente que nunca. Así describe Beljame a los *cavaliers*:

No es que no sean creyentes; es que niegan serlo para que no se les confunda con los *Roundheads* [cabezas redondas, pelados] y así ahorrarse la molestia de pensar.⁵⁰

Podría decirse que contradecían para imitar. Pero al imitar a los infieles contradecían a los puritanos. Así, la imitación resultó ser una fuente de contradicción. Sabemos, sin embargo, que si los nobles más débiles imitaban a los más fuertes, era porque el escepticismo se consideraba de buen gusto. Y era así como reacción al puritanismo que, a su vez, surgió como resultado de la lucha de clases entre las clases mencionadas. Por lo tanto, en la base de toda esta compleja dialéctica de fenómenos psicológicos, hubo hechos de naturaleza social. Todo esto demuestra hasta qué punto y en qué sentido la conclusión de la tesis de Darwin es correcta: si la naturaleza del hombre le da el potencial de desarrollar gustos o inclinaciones, es su entorno lo que determina el modo en que ese potencial se hace realidad, el que le hace tener precisamente estos

50. Beljame: *ibid.*, pp. 7-8.

gustos e inclinaciones y no otros. Si no estamos equivocados, esto lo admitió uno de los materialistas históricos rusos:

Cuando un estómago recibe comida, se pone a funcionar según las leyes generales de la digestión. Pero, ¿acaso explican estas leyes por qué otros estómagos reciben diariamente comida alimenticia y sabrosa, y el mío no? ¿Explican estas leyes por qué algunos comen demasiado mientras otros que mueren de hambre? Parece que esta explicación se debe buscar en otros lugares, en leyes completamente diferentes. Lo mismo es verdad para la mente humana. Cuando se halla en ciertas condiciones, cuando el entorno la ha sometido a ciertas impresiones, ésta las combina según ciertas leyes generales. Pero aquí también los resultados difieren radicalmente según las diversas impresiones recibidas. ¿Qué sitúa a la mente en esas condiciones? ¿Qué determina la corriente y el carácter de esas impresiones? Estos son problemas que no puede resolver ninguna ley del pensamiento.

Más aun: imagínese una pelota de goma que cae de una alta torre. Su movimiento obedece a ciertas leyes de la mecánica bien conocidas y obvias. Pero la bola cae sobre un plano inclinado. Su movimiento se altera de acuerdo a otra ley, también muy simple y obvia, de la mecánica. Gracias a la combinación de las dos leyes citadas, la trayectoria de la pelota describe una línea quebrada. Pero,

¿de dónde salió el plano inclinado? Esto no lo explica ninguna de las leyes, ni tampoco su combinación. Lo mismo pasa con el pensamiento humano. ¿De dónde surgen las condiciones por que sus movimientos quedan sujetos a la acción combinada de ciertas leyes? Esto no lo explica ninguna de las leyes separadas ni su combinación.

Estamos firmemente convencidos de que sólo quienes aceptan esta ley confiable y obvia pueden entender la historia de la ideología.

Prosigamos. Al analizar la imitación, hablamos de la tendencia hacia la contradicción como su opuesto directo. Esto debería estudiarse con más cuidado. Recordemos la importancia que Darwin atribuía al “principio de la antítesis” en las emociones de los hombres y los animales:

Como vimos en el capítulo anterior, ciertos estados mentales conducen a la repetición de movimientos que tuvieron originalmente una función o siguen teniéndola; ahora veremos que cuando se induce un estado mental directamente opuesto, hay una fuerte tendencia involuntaria a realizar movimiento de naturaleza directamente opuesta, aun cuando éstos nunca hayan cumplido función alguna.⁵¹

51. Charles Darwin: *Expression of the Emotions in Man and Animals*, p. 50, New York, 1873.

Darwin cita varios ejemplos que demuestran claramente que el “principio de antítesis” explica mucho acerca de la expresión de las emociones. ¿Puede verse este principio en el origen y desarrollo de las costumbres?

Cuando un perro se echa de espaldas ante su dueño, su pose, que muestra todo lo contrario al antagonismo o la resistencia, expresa sumisión. Aquí, el principio de antítesis es obvio. También lo es en la siguiente observación del explorador Burton. Cuando los miembros de la tribu Wanyamwezi atraviesan el territorio de una tribu enemiga, evitan portar armas, para no provocar una pelea. Sin embargo, en su propia casa, donde se encuentran relativamente a salvo, todos van armados por lo menos con un garrote.⁵² Si un perro —dice Darwin— adopta una posición en la que no puede defenderse para decirle a su dueño “Mira, soy tu sirviente”, así el Wanyamwezi, al prescindir de sus armas cuando más las necesita, le dice al enemigo: “No me pasa por la cabeza la idea de defenderme; confío enteramente en tu generosidad”.

Los diversos modos en que se expresa el luto también ilustran el principio de antítesis. David y Charles Livingstone afirman que una mujer negra nunca deja su hogar sin su *pelele*, excepto cuando está de luto.⁵³

52. Richard F. Burton: *The Lake Regions of Central Africa*, 2 vols. Vol. 1, p. 307, Londres, 1860.

53. Livingstone: *ibid.*, p. 127.

Siempre que un Niam-niam ha perdido un pariente cercano, lo primero que hace para mostrar su dolor es afeitarse la cabeza. Así, su elaborado peinado, que fuera su orgullo y el fruto del trabajo de las devotas manos conyugales, queda bruscamente destruido. Entonces procede a arrojar los penachos, los tejidos y los trenzados por los caminos y terrenos agrestes.⁵⁴

Según Du Chaillu, cuando en África muere un hombre que ocupaba un lugar importante en su tribu, muchos negros se ponen prendas sucias.⁵⁵ Para expresar pena, algunos de los nativos de la isla de Borneo se quitan su tradicional atuendo de algodón y se ponen prendas hechas de corteza de árbol, como las que se usaban antiguamente.⁵⁶ Algunas tribus mongolas le dan vuelta a sus ropajes con el mismo propósito.⁵⁷ En todas estas circunstancias, para expresar ciertas emociones, se hace exactamente lo opuesto de lo que se considera normal, útil o agradable en la vida ordinaria.

Así, si habitualmente se considera bueno cambiarse la ropa sucia por ropa limpia, cuando se está de luto se hace lo contrario, según el principio de antítesis; es decir, las prendas limpias dejan su lugar a las sucias. Los citados nativos de Bor-

54. Schweinfurth: *ibid.*, Vol. II, p. 34.

55. Du Chaillu: *ibid.*, p. 28.

56. Friedrich Ratzel: *Volkerkunde*, p. 65, B. J. Einleitung.

57. Ratzel: *The History of Mankind*, traducción de *Volkerkunde* por E. B. Tylor, 3 vols., Vol. III, p. 326, Londres, 1898.

neo aprecian mucho su atuendo de algodón, pero, cuando están de luto, el principio de antítesis los hace volver a las antiguas prendas de corteza. En general, los mongoles se visten como cualquier persona, pero cuando el luto interrumpe el curso de su vida, para marcar una ruptura con la normalidad, se ponen la ropa al revés. Otro ejemplo más vívido: Schweinfurth relata que muchos negros africanos “se ponen, como un signo de luto... una soga alrededor del cuello”.⁵⁸

En todos estos casos, la emoción se expresa mediante una acción contraria la que se considera útil o agradable en la vida normal. En vista de la gran cantidad de casos como estos, estamos convencidos de que muchas costumbres deben su origen al principio de antítesis. Y si eso es cierto, podemos suponer que el mismo principio influye también en el desarrollo de nuestras nociones estéticas. ¿Hay evidencias que lo confirmen? Creemos que sí.

En Senegambia, las negras adineradas llevan zapatillas que son demasiado pequeñas para sus pies, de manera que estas señoras se ven forzadas a caminar de un modo extraño. Este modo de andar, sin embargo, se considera extremadamente atractivo.⁵⁹ ¿Cómo llegó a pasar esto? Para poder entenderlo, debemos considerar ante todo que las mujeres pobres, las trabajadoras negras, no se po-

58. Schweinfurth: *ibid.*, Vol. I, p. 154.

59. Laurent Jean-Baptiste Berenger-Feraud: *Les Peuplades de la Senegambie*, p. 11, París, 1879.

nen las zapatillas mencionadas y por lo tanto caminan de manera normal. No renquean como las vanidosas ricachonas, pues ello les exigiría demasiado tiempo. Y es solamente por esta distinción que la cojera de las mujeres ricas se vuelve tan atractiva; con él demuestran que pueden darse el lujo de perder tiempo, porque no necesitan trabajar. Su modo de caminar no tiene valor por sí mismo, cobra importancia por contraste con el modo de caminar de las mujeres que trabajan. Aquí el principio de antítesis se hace obvio, pero fíjense ustedes que opera por razones sociales: por la existencia de la desigualdad en la propiedad entre las negras de Senegambia.

Recordemos lo que dijimos sobre la moral de los *cavaliers* tras la restauración Estuardo, y veremos el peculiar efecto que ejerce la contradicción en la psicología social. Virtudes como la laboriosidad, la templanza y la austeridad de la moral familiar eran necesarias para la burguesía, cuyo objetivo era ascender a una posición social y política más alta. ¿Pero qué ganaba la nobleza entregándose a los vicios que contradicen las virtudes burguesas? Nada. Estos vicios no surgieron como un arma en la lucha por la existencia, sino como resultado psicológico de esa lucha: al odiar la clase cuyo triunfo final hubiera terminado con todos sus privilegios aristocráticos, la nobleza empezó a menospreciar también todas sus virtudes y por tanto a idealizar los vicios opuestos. Esta tendencia al vicio apare-

ció como cambio correlativo (si se me permite usar este término de Darwin). En la psicología social, estos cambios correlativos ocurren con bastante frecuencia. Sin embargo, en última instancia, son las razones sociales las que imperan.

En la historia de la literatura inglesa puede verse la intensidad con que el principio de antítesis, provocado por la lucha de clases, se reflejó en las concepciones estéticas de las clases altas. Exiliada en Francia, la aristocracia inglesa se familiarizó con el teatro y la literatura franceses que, siendo el producto de una aristocracia refinada, correspondían a sus propias tendencias aristocráticas, mejor que la literatura y el teatro ingleses de la época isabelina. Tras la restauración, los gustos franceses se impusieron en el escenario y la literatura de Inglaterra. Entonces los ingleses comenzaron a rechazar a Shakespeare como lo hacían los franceses, que, apegados a la tradición clasicista, lo consideraban un “borracho salvaje”. Su *Romeo y Julieta* les pareció mala; a su *Sueño de una noche de verano*, “ridícula e insípida”; su *Enrique VIII* les parecía “una simpleza” y su *Otelo*, una “cosa cruel”.⁶⁰ Estas opiniones respecto a Shakespeare siguieron expresándose hasta bien entrado el siglo siguiente. Hume pensaba que el genio de Shakespeare estaba sobrevaluado, como los cuerpos desproporcionados y deformes parecen más grandes de lo que realmente son,

60. Beljame: *ibid.*, pp. 40-41. Cf. Taine: *ibid.*, pp. 508-512.

y censuraba al dramaturgo su total ignorancia de las artes y técnicas teatrales. Pope lamentaba que Shakespeare hubiera escrito para el pueblo, sin la protección de un príncipe ni el apoyo de la corte. Hasta el famoso actor Garrick, admirador de Shakespeare, trató de “mejorar” a su ídolo omitiendo la escena de los sepultureros en *Hamlet* y dándole a *El rey Lear* un final feliz. Sin embargo, la parte democrática del público inglés siguió sintiendo la devoción más profunda por Shakespeare. Garrick sabía que, al alterar los dramas de Shakespeare, corría el riesgo de que la turba “le arrojara las bancas a la cabeza”. En sus cartas, sus amigos franceses lo felicitaban por su *tres hasardeuse entreprise* (muy arriesgada empresa) y por la “valentía” con el que había enfrentado el peligro... “pues ya conozco al populacho inglés”, decía uno de ellos.⁶¹

Por supuesto, el libertinaje de la nobleza se reflejó en los escenarios ingleses de la segunda mitad del siglo XVII, en los llegó a ser verdaderamente extremo. Según Eduard Engels, las comedias inglesas escritas entre 1660 y 1690 pertenecen, casi sin excepción, al ámbito de la pornografía.⁶² Así, dado el principio de la antítesis, era posible adivinar que tarde o temprano aparecerían en Inglaterra producciones dramáticas destinadas en ense-

61. Véase el interesante trabajo de J. J. Jusserand, *Shakespeare in France*, p. 301, London, 1899.

62. Eduard Engels: *Geschichte der Englischen Literatur*, p. 269, Leipzig, 1893 (3rd ed.).

ñar y aplaudir las virtudes burguesas. Y, en efecto, los ideólogos de la burguesía inglesa no tardaron en producir estos dramas. Sin embargo, dejaremos la discusión de este tipo de obras para cuando hablemos de la comedia *larmoyante* o “sentimental” francesa.

Hasta donde sabemos, la observación más brillante de esto en la historia de las concepciones estéticas la hizo Hippolyte Taine.⁶³ En su reveladora e interesante obra *Un viaje por los Pirineos*, Taine relata una conversación que tuvo con uno de sus comensales, Paul, quien expresaba muy bien los puntos de vista del propio autor:

Uno va a Versalles y despotrica contra el mal gusto del siglo XVII... Pero dejemos por un instante de juzgar según nuestros propios hábitos y deseos del presente. Si nosotros tenemos razones para admirar los paisajes agrestes y salvajes, los hombres de entonces tuvieron razones a cansarse de ellos. Nada disgustaba más al siglo XVII que una montaña. Le evocaba miles de ideas desdichadas. A quienes habían pasado por la guerra civil y la semi barbarie, les recordaba la hambruna, los largos viajes a caballo bajo la lluvia y la nieve, el maldito pan negro mezclado con paja,

63. Gabriel Tarde tuvo la gran oportunidad de estudiar el efecto psicológico de este principio en su libro *Une Opposition Universelle, Essai d'une Theorie des Contraires*, publicado en 1897. Sin embargo, por alguna razón no aprovechó esta oportunidad, limitándose a comentarios menores. Es verdad, como dice [p. 245], que su libro no es un tratado sociológico. Si lo fuera y si hubiese abandonado su punto de vista idealista, sin duda hubiera cubierto el tema.

los albergues sucios e infestados de alimañas. Estaban cansados de la barbarie como nosotros lo estamos de la civilización... Estas montañas gastadas y viejas son para nosotros un descanso de nuestros pavimentos, nuestras oficinas y nuestras tiendas.⁶⁴ Sólo por eso las amamos. Si no fuera por eso, las encontraríamos tan desagradables como las encontraba Madame de Maintenon.⁶⁵

Nos gustan los paisajes silvestres como alternativa a las vistas de ciudades, de las que estamos cansados. Los paisajes urbanos y los jardines bien podados le gustaban a la gente del siglo XVII por su contraste con lo rural y lo salvaje. La acción del “principio de antítesis” es aquí obvia y demuestra claramente hasta qué punto las leyes psicológicas pueden servir para explicar la historia de la ideología en general y de la estética en particular.

El principio de antítesis fue tan importante en la psicología de la gente del siglo XVII como lo es hoy en la psicología de nuestros contemporáneos. ¿Por qué entonces nuestros gustos estéticos son tan diferentes a los del siglo XVII? Porque vivimos en un entorno completamente diferente. Por eso llegamos a la conclusión que ya conocemos: la naturaleza psicológica del hombre le permite tener concepciones estéticas y el principio de antítesis de Darwin (la “contradicción” de Hegel) cumple una

64. Recordemos que esta conversación tiene lugar en los Pirineos.

65. Hippolyte Taine: *A Tour through the Pyrenees*, pp. 194-196, New York, 1874.

función inmensamente importante, poco apreciada hasta el día de hoy, en el mecanismo de esas concepciones. Pero, ¿por qué un hombre dado tiene ciertos gustos y no otros, por qué le gustan solamente ciertas cosas y no otras? Eso depende de su entorno. El ejemplo de Taine ilustra bien el carácter de esas contradicciones: es obvio que son condiciones sociales cuya totalidad depende –hablamos en abstracto por el momento– del desarrollo de la cultura humana.⁶⁶

Aquí anticipamos una objeción. Ustedes dirán: “Aun suponiendo el ejemplo de Taine demuestre que las condiciones sociales explican la acción de las leyes básicas de nuestra psicología; y que los ejemplos de usted indiquen lo mismo, ¿no sería posible encontrar otros ejemplos que demostraran la conclusión opuesta? ¿No hay ejemplos que indiquen que las leyes de nuestra psicología operan bajo la influencia de la naturaleza circundante? Nuestra respuesta es que esos ejemplos

66.El efecto del principio psicológico de la contradicción es evidente desde los niveles más bajos de la cultura, desde la división del trabajo entre los sexos; también de las distinciones hechas cuanto a vestimentas, de las que se dieron cuenta varios exploradores. Por ejemplo: “Aquí [en Bongoland], como en cualquier otro lugar del mundo, los miembros del sexo masculino desean distinguirse externamente de la mujer, y para ello modifican considerablemente sus hábitos” (Schweinfurth: *ibid.* Vol. I, pp. 293-294). “...Los hombres [de la tribu Niam-niam] gastan una gran cantidad de tiempo en el arreglo de su cabello, mientras el peinado de las mujeres es modesto y simple (Schweinfurth: *ibid.*, Vol. II, pp. 6-7). Véase Karl von den Steinen: *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, p. 298, Berlín, 1894, en cuanto a la referencia a la influencia de la división del trabajo entre los sexos en la danza. Se puede decir con total convicción que la tendencia del hombre a distinguirse de la mujer aparece antes que la inclinación a considerarse superior a los animales inferiores. ¿No es verdad que en este caso las características básicas de la naturaleza psicológica del hombre se expresan de una manera un tanto paradójica?

indudablemente existen. El ejemplo de Taine trata precisamente de nuestras reacciones a la naturaleza. Sin embargo, el punto es que estas reacciones varían según nuestra actitud hacia la naturaleza y esta actitud depende a su vez del desarrollo de nuestra cultura social. Taine usa el ejemplo del paisaje. Debe señalarse que en la historia de la pintura, al paisaje no se le ha visto siempre bajo la misma óptica. Miguel Ángel y sus contemporáneos lo desdeñaban. En Italia sólo cobraría importancia al final del Renacimiento. Para los artistas franceses de los siglos XVII y XVIII tampoco tuvo una significación especial. En el siglo XIX hubo un cambio abrupto: se empezó a apreciar el paisaje por sí mismo, y los pintores jóvenes como Flers, Cabat y Theodore Rousseau buscaron inspiración en la naturaleza, fuera de París, en Fontainebleau y en Medon. Los pintores de la era de Le Brun y Boucher no hubieran sospechado siquiera la posibilidad de semejante fuente de inspiración. ¿Por qué? Porque las condiciones sociales de Francia cambiaron, y la psicología de los franceses cambió con ellas. Si la forma en que el hombre reacciona a la naturaleza en las diversas fases del desarrollo social es tan distinta es porque la mira desde puntos de vista diferentes.

Por supuesto, la vigencia de las leyes generales sobre la naturaleza psicológica del hombre no cesa nunca. Sin embargo, dado que las mentes humanas se saturan en cada época con materiales

diferentes en virtud de los cambios en las relaciones sociales, no es de extrañar que se produzcan efectos diferentes.

Otro ejemplo. Algunos autores han sugerido que los seres humanos encuentran feo aquello que les recuerda los rasgos de los animales inferiores. Esto es correcto cuando se aplica a los pueblos civilizados, pero aún ahí hay excepciones: una cabeza de león no nos parece fea. Sin embargo, excepciones aparte, podemos afirmar que el hombre civilizado, consciente de ser incomparablemente avanzado en comparación con las criaturas del bosque, tiene miedo a parecerse a ellas y hasta trata de exagerar sus diferencias.⁶⁷

Sin embargo, en lo que se refiere al hombre primitivo, nos encontramos con un contraste vívido y extenso. Hemos dicho ya que hay tribus donde los hombres se sacan los incisivos para parecerse a ciertos animales. Otros se peinan de manera tal que parezcan tener cuernos.⁶⁸ En general, esta

67. "En esta idealización de la naturaleza, la escultura estuvo guiada por sugerencias de la naturaleza misma; el énfasis se puso en aquellas características que distinguían al hombre de la bestia. La postura erecta llevó a una mayor delgadez y largo de la pierna. El aumento en la altura de la frente en la evolución de la vida animal incidió en la formación del perfil griego. El principio general, ya enunciado por Winckelmann, que en la naturaleza los planos no se diluyen imperceptiblemente el uno en el otro sino se quiebran bruscamente, permitió una acentuación de los bordes bruscos de las cuencas de los ojos y de las fosas nasales y del igualmente brusco perfil agudo de los labios". Herman Lotze: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, p. 568, Munich, 1868.

68. El misionero Heckewelder relata que en una oportunidad, cuando visitó un indio al que conocía, le encontró preparándose para una danza. Indudablemente que el baile tiene una gran importancia social entre los pueblos primitivos. El indio se había decorado la cara de la siguiente manera: "Vista de un lado, su nariz representaba el pico de un águila... Vista del otros, la misma nariz representaba el rostro de un salmón de agua dulce... Parecía muy agradado con esa ejecución y al tener

tendencia a imitar a los animales está vinculada a las creencias religiosas.⁶⁹ Pero esto no cambia las cosas en lo más mínimo. Si el hombre primitivo viera a los animales inferiores como los vemos nosotros, no habría lugar para ellos en sus ceremonias religiosas. Su manera de entenderlos es, pues, diferente. ¿Por qué? Porque vive en una fase diferente de la cultura. Esto significa que si en un caso los hombres tratan de parecerse a los animales y en otro tratan no parecerse a ellos, entonces la diferencia de actitud depende de condiciones culturales; es decir, nuevamente depende de las ya mencionadas condiciones sociales... Es más, sería mucho más preciso decir que depende del grado de desarrollo de las respectivas fuerzas productivas, de los medios de producción. Para que no se diga que exageramos ni que nuestra visión es unilateral, citaremos un fragmento del culto explorador alemán Karl von den Steinen:

No podremos entender a estos hombres –dice de los indios brasileños–, si no los enfocamos como producto de su existencia cazadora. La mayor parte de sus experiencias tiene que ver con los animales, y por tanto entienden la naturaleza y se han formado una visión del mundo y de la vida principalmente según estas experiencias, pues las experiencias nue-

su espejo consigo, contempló su obra, al parecer con gran orgullo y exultación". John Heckewelder: *History, Manners, and Customs of the Indian Nations who once Inhabited Pennsylvania and the Neighboring States*, p. 204, Filadelfia, 1876.

69. Cf. J. G. Frazer: *Totemism*, pp. 26 ff., Edinburgh, 1887; Schweinfurth: *ibid.*, Vol. I, pp. 406-407.

vas sólo se pueden entender con relación a las antiguas. Por lo tanto, como veremos, sus motivos artísticos se derivan del reino animal con una preferencia notable. No cabe duda que su cultura, sorprendentemente rica, está enraizada en su existencia cazadora..⁷⁰

En su disertación *Vida y estética*, Chernyshevski escribió: “Nos gustan las plantas con frescura de color y esplendor de forma, que revelan una vida llena de energía y fuerza. La planta mustia no es buena, ni tampoco la que tiene poca savia vital.” La disertación de Chernyshevski es un ejemplo extremadamente interesante y asombroso de la aplicación de los principios generales del materialismo de Feuerbach a los problemas estéticos. Pero la historia siempre ha sido un mal lugar para este tipo de materialismo, tal como se aprecia desde las líneas citadas anteriormente. “Nos gustan las plantas”. ¿A quiénes? Los gustos de la gente son extremadamente cambiantes, como el propio Chernishevsky reconoce varias veces en su ensayo. Se sabe que las tribus primitivas, como los bosquimanos australianos [Bushmen] nunca se adornan con flores, aunque vivan en un territorio fragante por su abundancia. Se dice que los tasmánicos eran una excepción, pero esto es imposible de verificar, pues ese pueblo ha desaparecido. De cualquier manera, se sabe que las poblaciones ca-

⁷⁰. Karl von der Steinen: *ibid.*, p. 201.

zadoras primitivas toman de los animales sus motivos ornamentales, mientras que las plantas están totalmente ausentes. La ciencia contemporánea no puede explicarlo de otra manera que a partir de sus fuerzas productivas.

Los motivos ornamentales que las tribus cazadoras toman de la naturaleza consisten casi exclusivamente de formas humanas y animales. Estos pueblos han escogido precisamente aquellos fenómenos que tienen para ellos el interés práctico más alto. Los cazadores primitivos dejan la búsqueda de alimentos vegetales, de la que no pueden prescindir, a las mujeres, por considerarla una ocupación menor, y no le prestan mayor atención. De esta manera nos explicamos que en sus adornos no aparezcan por ningún lado los motivos vegetales, que de manera tan rica y elegante se usan en las artes decorativas de los pueblos civilizados.... La transición del ornamento animal al vegetal es sin duda signo del mayor avance que se ha logrado en la historia cultural: la transición de la caza a la agricultura.⁷¹

El arte primitivo refleja tan claramente el estado de las fuerzas productivas que, cuando no se tienen datos sobre el estado de estas fuerzas, se pueden deducir a partir del arte. Así, los bosquimanos dibujaban con frecuencia personas y ani-

71. Ernst Grosser *The Beginnings of Art* [Los comienzos del arte], p. 156, New York, 1900.

males y lo hacían con relativa facilidad –algunas de sus grutas son excelentes galerías de arte–, pero nunca dibujaron plantas. Solamente se conoce una excepción: cuando dibujaban un cazador escondiéndose detrás de un arbusto. Y aun entonces, la burda representación del arbusto indica lo poco común que era este tema para el pintor primitivo. A partir de ahí, algunos etnólogos concluyen que si los bosquimanos alguna vez tuvieron una cultura superior a la que tienen hoy –lo que, en términos generales, no es imposible–, lo cierto es que nunca conocieron la agricultura.⁷²

Si todo esto es correcto, entonces podemos aplicar las conclusiones a las que llegamos basados en las palabras de Darwin: la naturaleza psicológica del cazador primitivo hace posible sus gustos y concepciones estéticas; y el estado de sus fuerzas productivas –la sociedad cazadora– determina que se formen estos gustos y concepciones y no otros. Esta conclusión, que ilumina las artes de las tribus cazadoras, constituye una prueba más de la validez de la concepción materialista de la historia.

Consideremos ahora otra ley psicológica, que también ha tenido una función importante en la historia del arte y que sin embargo no ha recibido la atención que merece.

Burton nos dice de ciertos negros africanos

72. Burton: *ibid.*, Vol. II, p. 291.

que, a pesar que la sencillez de su música, que se reduce a las combinaciones más simples y monótonas, disfrutaban mucho de la armonía. “El pescador acompaña con canciones su remar, el cargador su difícil marcha y la mujer su labor de desgranar la espiga.”⁷³ Casalis dice lo mismo de la tribu de los basutos. “A veces, para amenizar su trabajo, las mujeres se reúnen y muelen el trigo al unísono, cantando una canción que se sincroniza perfectamente con el ritmo del tintineo armónico de sus brazaletes”.⁷⁴ Mientras curten las pieles, los hombres de esta tribu dan gritos extraños, “una mezcla de gruñidos nasales, cacareos y gritos agudos que, si bien son totalmente discordantes, van en tiempos perfectos... cada impulso y cada vuelta vienen acompañados por esos sonidos extraños”.⁷⁵ “Es el momento que más especialmente les agrada al oído. Aquellos cantos en que el compás está más marcado les da el mayor placer.”⁷⁶ “Para aumentar el placer que encuentran en los movimientos regulares de manos y pies, se cuelgan guirnaldas con cascabeles... El africano se atavía con cuentas de vidrio y se ciñe la garganta, los brazos y los tobillos con una inmensa cantidad de anillos de cobre, con el propósito de hacerlos sonar en la danza.”⁷⁷ La música de los indios brasileños también revela

73. E. Casalis: *The Basutos*, p. 143, London, 1861.

74. Casalis: *ibid.*, p. 134.

75. Casalis: *ibid.*, p. 150.

76. Ídem.

77. Von den Steinen: *ibid.*, p. 326.

un profundo sentido del ritmo, aunque al mismo tiempo es débil en melodía y no tiene noción de armonía.⁷⁸ Lo mismo se puede decir de los nativos de Australia.⁷⁹ En una palabra, el ritmo cumple un papel importante en la vida de los pueblos primitivos. La respuesta al ritmo, tanto como la sensibilidad musical en general, evidentemente es una de las principales características psico-sociales de la naturaleza humana. Y no solamente de la humana. Si no su disfrute, al menos la percepción del ritmo y las cadencias musicales es común a todos los animales, dice Darwin, y no cabe duda que depende de la naturaleza psicológica común de sus sistemas nerviosos.⁸⁰

En vista de esto, parecía que esta cualidad, común a humanos y animales, no depende de las condiciones sociales, ni menos del nivel de las fuerzas productivas. Sin embargo, aunque esta apariencia parezca lógica a primera vista, no soporta un examen crítico. La ciencia ha demostrado que esa dependencia existe. Y lo ha hecho en la persona de uno de los más grandes economistas, Karl Bucher.

Como se puede ver de los pasajes anteriores, la capacidad del ser humano para reconocer el ritmo y disfrutarlo permite al productor primi-

78. Véase Edward J. Eyre: "Manners and Customs of the Aborigines of Australia" en *Journal of Expeditions of Discovery into Central Australia*, etc., Vol. II, p. 229, Londres, 1847.

79. Darwin: *The Descent of Man*, Vol. II, p. 333, London, 1871.

80. Karl Bucher: *Arbeit und Rhythmus*, pp. 21-23, 35, 50, 53-54, Leipzig, 1896.

tivo seguir ciertos tiempos, en el curso de su trabajo y acompañar el movimiento de su cuerpo con cantos o con el tintineo rítmico de sus abalorios. Pero, ¿qué determina el ritmo que nuestro productor primitivo sigue? ¿Por qué ejecuta precisamente estos movimientos corporales y no otros? Eso depende del carácter tecnológico de cada proceso productivo, de la técnica de cada producción. Entre los pueblos primitivos, cada tipo de trabajo tiene su canto, cuyo estribillo siempre se ajusta al ritmo de sus movimientos característicos.⁸¹ Con el desarrollo de las fuerzas productivas, la importancia de la actividad rítmica en el proceso productivo decrece. Pero, según Bucher, incluso entre los pueblos civilizados, por ejemplo en Alemania, cada temporada de trabajo tiene su canción definida y cada labor su propia música.⁸² También hay que señalar que las canciones para una sola voz son las de aquellas labores que realiza un solo trabajador, mientras las canciones para coro pertenecen a las que se realizan en grupo, con el correspondiente número de voces. Y en todos los casos el ritmo de las canciones sigue de cerca el ritmo del proceso productivo. Pero eso no es todo. El carácter tecnológico del proceso determina también el tema de las canciones. Tras estudiar las relaciones entre el desarrollo del trabajo, la música y la poesía, Bu-

81. Bucher: *ibid.*, p. 29.

82. Bucher: *ibid.*, p. 78.

cher concluyó que “si bien, en las primeras fases de su desarrollo, trabajo, música y poesía estaban mezclados, el trabajo era el elemento definitorio, mientras que las otras dos tenían una importancia secundaria.”⁸³

Dado que los sonidos que acompañan los diversos procesos industriales tienen en sí mismos una función musical, y dado para los pueblos primitivos el elemento principal era el ritmo, es fácil entender que sus sencillas composiciones surgieron de los sonidos que hace el contacto de sus instrumentos con su materia de trabajo. Sólo añadieron énfasis a estos sonidos, variando su ritmo y adaptándolos para expresar emociones humanas.⁸⁴ Y para hacerlo modificaron sus instrumentos de trabajo, hasta convertirlos en instrumentos musicales.

Los primeros instrumentos que sufrieron esa evolución fueron los que el productor usaba simplemente para golpear su materia de trabajo. Se sabe que el tambor fue el primer instrumento musical que se extendió entre los pueblos primitivos, y en muchos de ellos sigue siendo el único. Los instrumentos de cuerda pertenecen a la misma categoría, pues al tocarlos, los músicos primitivos golpean las cuerdas. Los instrumentos de viento vienen a continuación; la flauta suele usarse para

83. Bucher: *ibid.*, p. 91.

84. Bucher: *ibid.*, pp. 91-92.

acompañar el trabajo del grupo y darle cierto ritmo.⁸⁵ Aquí no podemos explicar detalladamente la teoría de Bucher, pero basta decir que él está convencido de que el origen de la poesía está en los enérgicos movimientos corporales que llamamos trabajo, y que esto no sólo se aplica a la forma de la poesía, sino también a su contenido.⁸⁶

Si los notables hallazgos de Bucher son correctos, se justifica decir que la naturaleza del ser humano –la naturaleza psicológica de su sistema nervioso– le concede la capacidad de percibir el ritmo musical y disfrutarlo, pero que es su técnica de producción la que determina el curso que sigue el desarrollo de esa capacidad.

Los estudiosos ya han observado la estrecha relación que existe entre las fuerzas productivas y el arte en los pueblos primitivos. Sin embargo, como muchos de esos estudiosos son idealistas en filosofía, sólo reconocieron esta relación a regañadientes o la interpretaron equivocadamente. Por ejemplo, el famoso historiador del arte Wilhelm Lubke dice que entre los pueblos primitivos el arte lleva la marca de las necesidades naturales, pero que entre los pueblos civilizados responde a

85. Bucher: *ibid.*, p. 80.

86. Digo desde una temprana edad porque entre los pueblos primitivos los juegos de los niños son su educación y sirven para desarrollar su talento artístico. Christol dice que los niños de los basutos hacen modelos de barro de varios animales como vacas, caballos, etc. Sin duda, estas esculturas no son arte, pero la gente civilizada no alcanza en esto el nivel de los pequeños “salvajes” africanos. En las sociedades primitivas los juegos infantiles están muy relacionados con las ocupaciones productivas de los mayores; este hecho tiene influencia en el juego y la vida social.

la conciencia espiritual. Semejante razonamiento sólo puede definirse como prejuicio idealista. En realidad, entre los pueblos civilizados, tanto como entre los primitivos, la creatividad artística depende de la necesidad. La diferencia es que entre los civilizados el arte depende a los medios técnicos de producción de manera menos directa. Desde luego, no negamos que se trata de una diferencia importante, pero esa diferencia se debe al desarrollo de los medios de producción, que condujo a la división social del trabajo entre distintas clases. Esto no contradice la concepción materialista de la historia del arte, sino que aporta una evidencia más de su validez.

Consideremos la “ley” de la simetría. Su importancia es grande e indudable, pero ¿de dónde proviene? Lo más probable es que provenga del modo en que se constituyen los cuerpos, tanto humanos como animales. Quien está lisiado o deformado siempre produce una impresión desfavorable a las personas físicamente normales.

Así, vemos que la capacidad de disfrutar la simetría también nos viene de la naturaleza. No sabemos hasta qué punto se hubiera desarrollado esta capacidad si el modo de vida de los pueblos primitivos no la hubiera fortalecido y nutrido.

Pero sabemos que el hombre primitivo se dedicaba sobre todo a la caza. Este modo de vida, como hemos visto, lo llevó plasmar motivos animales en su decoración. Y también llevó al artista primitivo a concederle, desde el principio mismo, una gran atención al principio de la simetría.⁸⁷ Que la noción humana de la simetría obedece a estos factores puede verse en el hecho de que los pueblos primitivos (y no sólo ellos) usen en sus adornos la simetría horizontal más que la vertical.⁸⁸ Fíjense ustedes en cualquier figura humana o animal y notarán que la simetría que les natural es la horizontal y no la vertical. Además, debe señalarse que los utensilios y las armas suelen exigir una forma simétrica de acuerdo a su carácter y su propósito. Cuando el salvaje australiano decora su escudo, reconoce el valor de la simetría tan bien como los muy civilizados constructores del Partenón, lo cual evidencia que la noción de simetría no basta para explicar la historia del arte, y en este caso, como en muchos otros, no queda más que decir: la naturaleza dio al ser humano la capacidad, pero lo que determina el modo en que esa capacidad se ejerce y se aplica es el desarrollo de su cultura.

Aquí usamos el término “cultura” deliberadamente. Al encontrarse con él, ustedes dirán “¡Pero eso nadie lo niega! Lo que decimos es que

87. Véanse los dibujos de los escudos australianos en Ernst Grosse: *The Beginnings of Art*, p. 124, Nueva York, 1900.

88. Mme de Stael: *The Influence of Literature upon Society*, 2 vols., Vol. I, 83, Londres, 1812.

el desarrollo de la cultura no depende sólo de la economía y del desarrollo de las fuerzas productivas." Estas objeciones nos resultan, ay, demasiado conocidas. Sin embargo, es difícil entender cómo incluso la gente inteligente puede pasar por alto el error lógico de este argumento.

Afirman ustedes que el curso de la cultura depende también de otros "factores". Ahora bien, ¿estaría el arte entre esos otros "factores"? Desde luego que sí, dirán ustedes. Entonces llegamos a la siguiente situación: el curso que sigue el desarrollo de la cultura depende, entre otros factores, del desarrollo del arte, y el desarrollo del arte depende del desarrollo de la cultura. Lo mismo puede decirse se los demás "factores": la economía, la política, las instituciones, la moral, etc. ¿Y al final qué obtenemos? Lo siguiente: el curso que sigue el desarrollo de la cultura humana depende de todos los factores enumerados, y todos los factores enumerados dependen del desarrollo de la cultura. Convendrán ustedes en que al analizar las cuestiones del desarrollo social hay que razonar más seriamente.

Difícilmente puede dudarse que en adelante la crítica (la teoría estética científica) podrá realizar mayores descubrimientos si se apoya más en la concepción materialista de la historia. Pensamos, además, que en el pasado también, los críticos pisaron un suelo más firme en la medida en que se

aproximaron a la concepción histórica que hemos expresado.

Consideremos, por ejemplo, la evolución de la crítica en Francia. Esta se ha estado estrechamente vinculada al desarrollo general de las ideas históricas. Los estudiosos del siglo XVIII enfocaban la historia desde el punto de vista idealista. Veían en la acumulación y difusión del conocimiento la causa más profunda e importante del desarrollo de la humanidad. Si la difusión del conocimiento y la evolución general del pensamiento humano realmente fueran la razón principal del movimiento histórico, tendríamos que preguntarnos: ¿Qué determina la evolución del pensamiento? Desde el punto de vista del siglo XVIII, sólo había una respuesta posible: de la naturaleza del hombre, y de las leyes inmanentes al desarrollo de su mentalidad. Y si la naturaleza del hombre basta por sí misma para explicar todo el desarrollo de su mente, obviamente también debe explicar el desarrollo de su literatura y su arte. Parecería, pues, que la naturaleza del hombre, y sólo ella, puede y debe darnos la clave para entender el desarrollo de la literatura y el arte en la sociedad civilizada.

Por su naturaleza, cada individuo pasa por varias fases: la infancia, la juventud, la madurez, etc. También la literatura y el arte pasan por esas fases en el curso de su desarrollo. “¿Qué nación no fue primero poeta y después pensadora?”, se

pregunta Grimm en su *Correspondencia literaria*, queriendo decir con ello que el florecimiento de la poesía corresponde a la infancia y la juventud de las naciones, mientras que las conquistas de la filosofía corresponden a su madurez. Esa concepción dieciochesca sobrevivió hasta el siglo XIX. Incluso la hallamos en el famoso libro de Madame de Stäl, *La influencia de la literatura en la sociedad*, donde también se encuentran semillas bastante importantes de una perspectiva totalmente distinta:

Un análisis atento de las tres eras distintas de la literatura griega nos permitirá distinguir con claridad el proceso natural de la mente humana... El genio poético de Homero le imprimió su carácter a la primera fase de la literatura griega; el siglo de Pericles se distinguió por un rápido progreso del teatro, la elocuencia, la moral y los primeros esbozos de la filosofía. En tiempos de Alejandro, quienes poseían talento literario se ocuparon sobre todo de un estudio más profundo de las ciencias filosóficas. Debe reconocerse que las potencias de la mente humana deben haberse desarrollado hasta cierto punto antes de que pudieran elevarse a la poesía; pero también hemos de confesar que el abanico de la imaginación poética de algún modo se acota cuando el progreso de la civilización y la filosofía han rectificado los errores de la imaginación.⁸⁹

Con esto quiere decir que, una vez que una nación deja atrás su juventud, la poesía no puede sino declinar.

Madame de Stäl sabía que las naciones más jóvenes, pese a todos sus logros intelectuales, no han hecho ninguna contribución poética que pueda considerarse superior a *La Ilíada* y *La Odisea*. Esto amenazaba con sacudir su creencia en la mejora continua y lineal de la humanidad, así que no quiso desprenderse de la teoría de las diversas fases, heredada del siglo XVIII, y que le permitía descartar esas dificultades.

De hecho, según esa teoría, el declive de la poesía es un resultado de la madurez intelectual de las naciones civilizadas en todo el mundo. Sin embargo, cuando, dejando de lado estas comparaciones, Madame de Stäl se ocupa de la historia de la literatura de las naciones más jóvenes, las ve con una luz totalmente distinta. Los capítulos donde discute la literatura francesa resultan particularmente interesantes.

Todos los países europeos han tomado por modelo el gusto y el estilo franceses –dice en el capítulo XVIII– y en general el gusto y el estilo se atribuyen al carácter nacional; pero, ¿qué es el carácter nacional sino el resultado de las instituciones y las circunstancias que influyen en la felicidad, los intereses y las cos-

tumbres de un pueblo? Desde que esas instituciones y esas circunstancias han cambiado, e incluso en los períodos más tranquilos de la revolución, los más vivos contrastes no han sido tema de un solo epigrama, ni han recibido un solo elogio ingenioso. Muchos de los hombres que adquirieron influencia en el destino de Francia carecían de toda gracia en la expresión y de toda brillantez de entendimiento; quizá incluso deben parte de su influencia a la parquedad, el silencio y la fría ferocidad de que están imbuidos sus modales y sentimientos.⁹⁰

No discutiremos aquí el pueblo al que se refiere Madame de Stäl ni la verdad de sus implicaciones. En su opinión, el carácter nacional es producto de las condiciones históricas. Pero, ¿qué es el carácter nacional sino la naturaleza humana tal como se manifiesta en las características espirituales de una nación?

Si el carácter de cada nación dada depende de su desarrollo histórico, entonces no puede ser un factor primario de su desarrollo. De ello se sigue que la literatura -reflejo del carácter nacional- es un producto de las mismas condiciones históricas que determinan ese carácter. Eso significa que no es la naturaleza del ser humano, ni el carácter de cada nación, lo que explica su literatura, sino su historia y su orden social. Es así como Madame

90. Mme de Stael: *ibid.*, Vol. II, p. 61.

de Stäl enfoca la literatura de Francia. El capítulo que consagra a la literatura francesa del siglo XVII constituye un intento muy interesante de explicar esta literatura en términos de las relaciones socio-políticas del periodo y la psicología de la nobleza francesa en relación con la corona. Aquí encontramos varias observaciones agudas respecto a la psicología de la clase dominante de entonces, y muchas predicciones sobre el futuro de la literatura francesa que resultaron correctas.

Nada parecido a esto [la literatura del siglo XVII] -dice Madame de Stäl- podrá aparecer de nuevo en Francia bajo un gobierno de naturaleza distinta, sin importar cómo se constituya. Ello se debe a que el llamado genio francés, la gracia francesa, no fue sino resultado de las instituciones y modales monárquicos, como los que existieron por muchos siglos en el pasado.

Esta nueva teoría de la literatura como producto del orden social pronto habría de dominar la crítica europea del siglo XIX.

En Francia, Guizot lo repite en sus ensayos literarios. También lo expresa Sinte-Beuve, aunque no sin ciertas reservas. Finalmente, encuentra su expresión más plena en la obra de Taine. Éste sostenía que “cada cambio en la situación de los hombres produce un cambio en su mentalidad”.

La literatura y el arte de cada sociedad pueden explicarse precisamente por su psicología, pues “la producción del espíritu humano, como la de la naturaleza viviente, se explica sólo a partir de su entorno”. Por lo tanto, para entender la historia del arte y la literatura de un país, hay que entender la historia de los cambios que tuvieron lugar en la vida de sus habitantes. Esta es una verdad absoluta. Basta leer su *Filosofía del arte*, su *Historia de la literatura inglesa* o su *Italia* para hallar ejemplos ilustrativos. Sin embargo, igual que Madame de Stäl y el resto de sus predecesores, Taine aun se aferra a la concepción idealista de la historia, de ahí que sus ejemplos, por efectivos y veraces que sea, no le sirvan también como podrían servirle a un historiador de la literatura y el arte.

Dado que, como idealista, Taine consideraba el progreso del pensamiento humano la principal fuerza motriz de la historia, concluía que la psicología del ser humano depende de su entorno y que su entorno depende de sus psicología. Este razonamiento conduce a varias contradicciones y dificultades, de las que Taine, como muchos filósofos del siglo XVIII, salió apelando a la naturaleza humana, en forma de raza. A dónde lo condujo este camino puede verse en el siguiente ejemplo. Se sabe que el Renacimiento comenzó en Italia antes que en cualquier otro país y que en general fue Italia la primera en salir de la Edad Media. ¿A qué

se debió este cambio en el entorno de los italianos? Se debió, responde Taine, a las peculiaridades de su raza. Dejaré que sean ustedes quienes juzguen el mérito de semejante explicación. He aquí otro ejemplo. En el palacio romano de Sciarra, Taine vio un paisaje de Poussin y comentó que ese vínculo se debe a que los latinos, debido a las peculiaridades de su raza, responden al paisaje de una forma especial: lo aceptan “sólo como escenario, para apropiarse de él y subordinarlo al hombre”; mientras que los alemanes aman la naturaleza “por lo que es”.⁹¹ Más adelante, el mismo Taine, comentando otro paisaje del mismo Poussin, dice:

Sin embargo, para apreciarlo cabalmente, hay que amar la tragedia, el verso clásico, la pompa de la etiqueta y lo señorial y grandioso de la monarquía. La distancia entre estos sentimientos y los de la actualidad es infinita.⁹²

¿Por qué entonces los sentimientos de los franceses modernos están tan lejos de los de quienes amaban la pompa de la etiqueta, la tragedia y el verso clásico? ¿Es que los franceses de la época del Rey Sol pertenecían a una raza diferente a la de los franceses actuales? ¿Qué pregunta! El propio Taine repite una y otra vez que la psicología de los hombres cambia de acuerdo a su entorno. No lo hemos ol-

91. H. Taine: *Italy, Rome and Naples*, traducido al inglés por J. Durand, Vol. I, p. 222.

92. H. Taine: *op. cit.*, Vol. I, p. 223 – A J.

vidado y lo repetimos con él: nuestro entorno contemporáneo está muy lejos del de la gente los siglo XVII y por eso nuestros sentimientos están lejos de los de Boileu y Racine. Sin embargo, aun debemos averiguar por qué cambió el entorno, es decir, por qué el *ancien regime* dio paso al sistema burgués actual; por qué hoy manda la bolsa de valores ahí donde antes Luis XIV podía decir sin exagerar: “El Estado soy yo”. Y estas preguntas sólo puede contestarlas la historia económica del país.

Como ustedes bien saben, distintos autores con distintos matices de opinión se han opuesto a la concepción de Taine. Sin embargo, podemos decir que ninguno de sus críticos ha logrado derruir el principio que encarna todo lo que hay de sólido en su doctrina estética, es decir, en pocas palabras, que el arte es resultado de la psicología humana, y que esta a su vez cambia con su entorno. Además, ninguno de ellos pudo percibir la profunda contradicción que impide llevar más lejos las concepciones de Taine. Ninguno se ha dado cuenta de que, según su interpretación de la historia, la psicología humana, que depende de las condiciones históricas, resulta ser la causa última de esas condiciones. ¿Y por qué no se han dado cuenta de esa contradicción? Porque ésta forma parte de sus propias concepciones históricas. ¿Qué es esa contradicción? ¿En qué consiste? Consiste precisamente de dos elementos, uno de los cuales es la concepción

idealista de la historia y el otro la concepción materialista. Cuando Taine dice que la psicología del hombre cambia con su medio ambiente, está siendo *materialista*; pero cuando declara que el entorno de un pueblo depende de su psicología, no hace sino repetir la concepción idealista del siglo XVIII. No hace falta decir que no fue esta concepción la que le dictó lo mejor de su obra sobre la historia del arte y la literatura.

Para evitar esta contradicción, que tan visiblemente daña el desarrollo de las profundas y brillantes opiniones de los críticos de arte franceses, hay que razonar así: el arte de cada nación depende de su psicología; su psicología, de sus condiciones; y sus condiciones dependen en última instancia del estado de sus fuerzas productivas y relaciones de producción. He ahí la concepción materialista de la historia.

EL ARTE Y LA VIDA SOCIAL

1912

El trabajo que ofrecemos a la atención de los lectores es el texto reelaborado de una conferencia que dicté en ruso, en noviembre del presente año (1912), en Lieja y París. Por eso conserva hasta cierto punto su forma de conferencia. Al final de la segunda parte se examinan las objeciones que me formuló públicamente en París el Sr. Lunacharski respecto al criterio de la belleza. E su momento contesté verbalmente a dichas objeciones. Ahora considero conveniente detenerme a examinarlas por escrito.

I

El problema de la relación entre el arte y la vida social ha desempeñado siempre un papel muy importante en toda literatura que haya alcanzado cierto grado de desarrollo. En la mayoría de los casos, a este problema se le han dado y se le dan dos respuestas diametralmente opuestas.

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.

Los otros rechazan de plano esta opinión. Según ellos, el arte es un fin en sí mismo; convertirlo en un medio para alcanzar objetivos distintos a él, por nobles que sean, equivale a rebajar el mérito de la obra de arte.

La primera de estas dos opiniones halló una expresión brillante en nuestra literatura avanzada de la década del ⁶⁰. Sin hablar ya de Písarev, quien por su extrema unilateralidad la convirtió casi en una caricatura, podemos nombrar a Chernyshevski y Dobroliúbov como sus más acreditados defensores en la crítica de aquellos tiempos. En uno de sus primeros artículos de crítica, Chernyshevski decía:

‘El arte por el arte’ es actualmente 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 ocupaciones vanas y ociosas; la riqueza existe, es para que el ser humano la utilice; la ciencia, para ser su guía; el arte también debe ser de alguna utilidad esencial, y no servir de placer ‘estéril’.

Según Chernyshevski, la importancia de las artes, y en especial de “la más seria de ellas”, la poesía, reside en la masa de conocimientos que difunde en la sociedad.

Las artes -dice-, o más bien la poesía (y sólo ella, pues es muy poco lo que las demás

artes hacen en este sentido), difunde en la masa de los lectores una cantidad enorme de conocimientos y (lo más importante) les da a conocer los conceptos que la ciencia elabora. De ahí la formidable importancia de la poesía para la vida.

La misma idea se expresa en su famosa disertación *Las relaciones estéticas entre el arte y la realidad*. De acuerdo a la tesis XVII, 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”.

Para Chernishevski y su discípulo Dobroliúbov, la principal significación del arte consiste en reproducir la vida y juzgar sus fenómenos.⁹³ Los críticos literarios y los teóricos del arte no eran los únicos que sostenían esta opinión. No en vano Nekrásov decía que su musa era “la musa de la venganza y del dolor”. En uno de sus poemas, el ciudadano se dirige al poeta con estas palabras:

Y tú, poeta, elegido de los dioses,
heraldo de las verdades eternas:
No creas que quien no tiene pan

93. Esta opinión repite en parte y en parte desarrolla del punto de vista que adoptara Belinski en sus últimos años. En su artículo *Visión de la literatura rusa de 1847*, éste decía: “El interés supremo y más sagrado de la sociedad reside en su propio bienestar, distribuido equitativamente entre todos sus miembros. El camino que conduce a este bienestar es la conciencia, a la que 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 sólo el arte puede desarrollar la conciencia de los hombres “juzgando los fenómenos de la vida”. Así es como la disertación de Chernyshevski viene a enlazar con la última opinión de Belinski sobre la literatura rusa.

es indigno de tu lira profética;
no creas que los hombres han caído para siempre:
no ha muerto Dios en el alma de los hombres,
y siempre escuchará los sollozos
de un corazón creyente.
Sé un ciudadano, y sirviendo al arte,
vive para el bien de tu prójimo,
somete tu genio a un sentimiento
de amor a todo el universo.

Con estas palabras, el ciudadano Nakrásov expresaba su propia interpretación de la misión del arte. Y era así como la entendían también las más figuras destacadas 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, “juzgaban en sus obras los fenómenos de la vida.”⁹⁴

El punto de vista opuesto sobre la misión de la creación artística tuvo un poderoso defensor en el Pushkin de la época de Nicolás I. Todo el mundo conoce, naturalmente, sus poemas “La plebe” y “Al poeta”. El pueblo, que le exige al poeta mejorar con sus cantos las costumbres de la sociedad, recibe de él una reprimenda despectiva y hasta insolente:

94. La carta que Kramskói escribió desde Menton a V.V. Stásov el 30 de abril de 1884 muestra la gran influencia que ejercían sobre él las ideas de Belinski, Gógol, Fedótov, Ivánov, Chernyshevski, Dobroliúbov y Perov. (*Iván Nikoláevich Kramskói, su vida, su correspondencia y sus artículos de crítica de arte*, San Petersburgo, 1888, pág. 487). Por otra parte, debe señalarse 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.

¡Fuera! Al pacífico poeta
nada pueden importarles ustedes.
Quédense petrificados en el vicio,
la voz de la lira no los despertará.
Son repulsivos como una tumba;
por su estulticia y maldad
han tenido ustedes hasta ahora
azotes, mazmorras y cadalsos.
¿Qué más quieren, 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.

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 tanto agrado y tan frecuentemente.

¿Cuál de estas dos opiniones opuestas sobre la misión del arte es la correcta?

Antes de intentar resolver esta cuestión, hay que decir que está mal planteada. Este problema, lo mismo que todos los problemas análogos, no puede considerarse 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, no es porque alguien les imponga desde fuera distintas obligaciones (“deberes”) en épocas diferentes, sino porque en determinadas condiciones sociales, tienen cierto estado de ánimo, y en otras condiciones, otro. Por consiguiente, para plantear 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 ha sido y de lo que es. Así, pues, plantearemos la cuestión de esta manera: ¿Qué condiciones sociales determinan en los artistas y en los espectadores la aparición y arraigo de la tendencia al arte por el arte?

Cuando nos hayamos acercado a la solución de este problema, no nos será difícil resolver este otro, estrechamente relacionado y no menos interesante: ¿Qué condiciones sociales determinan en los artistas y los espectadores la aparición y arraigo de la llamada concepción utilitaria del arte, es decir, la tendencia a atribuir a sus obras “la significación de juzgar los fenómenos de la vida”?

La primera cuestión nos obliga a recordar una vez más a Pushkin. Éste no siempre defendió 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 azotes, las

mazmorras 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...

Luego sus ideas habrían de sufrir un cambio radical. En la época de Nicolás I, adoptaría la teoría del arte por el arte. ¿A qué se debió ese cambio tan profundo?

El comienzo del reinado de Nicolás I estuvo marcado por el fracaso de la rebelión del 14 de diciembre, que influyó enormemente en el desarrollo ulterior de nuestra “sociedad” y sobre el destino del propio Pushkin. Con los “decembristas” derrotados desaparecieron de la escena los representantes más cultos y avanzados de la “sociedad” de entonces, lo que no podía sino rebajar considerablemente su nivel moral e intelectual.

Aunque yo entonces era muy joven –dice Herzen–, recuerdo que con acenso de Nicolás al trono, la alta sociedad cayó visiblemente 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.

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 además todo era extraordinariamente chato, necio, mezquino. Si una mirada buscaba simpatía, no encontraba más que la amenaza lacayuna o el temor; la gente la rehuía o la agraviaba.

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

En Rusia está muy difundida la enternecedora leyenda de que, en 1826, Nicolás I le "perdonó" generosamente a Pushkin sus "devaneos juveniles" en política y lo acogió bajo su protección. Pero las cosas no fueron 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 le "perdonaron" nada a Pushkin, y su "protección" se manifestó en una larga serie de humillaciones insoportables.

Después de haber hablado conmigo -informaba Benkendorf a Nicolás en 1827-, Push-

kin expresó en el club inglés un gran entusiasmo por Vuestra Majestad y obligó a las personas que comían con él a brindar a Vuestra salud. No por eso deja de ser un pícaro redomado, pero si logramos dirigir su pluma y sus palabras, nos será de utilidad.

La última frase de este pasaje nos revela el secreto de la “protección” que se le dispensaba a Pushkin. Se le quiso convertir en un cantor del régimen. Nicolás I y Benkendorf se habían propuesto conducir a su musa, rebelde en otros tiempos, por el 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 que en él lloramos el futuro y no el pasado.”⁹⁵ Con esto, el inolvidable emperador quería decir que no apreciaba al poeta fallecido por las grandes obras que había escrito durante su corta vida, sino por las que podía haber escrito bajo la oportuna vigilancia y dirección de la policía. Nicolás esperaba de Pushkin obras “patrióticas” al estilo de la pieza *La mano del Altísimo ha salvado a la patria* de Kúnolnik. Incluso V. A. Zhukovski, poeta extraterrenal y buen cortesano, trató de hacerle entrar en razón e infundirle el respeto por la moral. En una carta fechada el 12 de abril de 1826, dice:

95. P. E. Schógolev, *Pushkin, Ensayos*, San Petersburgo, 1912, pág. 357.

Dada su mala educación, que no les ofrece ningún apoyo ante la vida, nuestros jóvenes (es decir, la generación que está madurando) conocen tus ideas rebeldes, envueltas en el encanto de la poesía; a muchos les has ocasionado ya un daño irreparable. Eso debería sobrecogerte. El talento no es nada. Lo esencial es la grandeza moral.⁹⁶

Convendrán ustedes en que, en semejante situación, llevando a cuestras las cadenas de semejante tutela y obligado a escuchar semejantes recomendaciones, era perfectamente natural odiar la “grandeza moral”, sentir profunda repugnancia por toda la “utilidad” que podía reportar el arte, y lanzarle a la cara de los consejeros y protectores estas palabras:

¡Fuera! Nada pueden ustedes importarle
al pacífico poeta...

En otras palabras, dada su situación, era completamente 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 objetaría que el poeta de Pushkin no dirige esas duras palabras a sus protectores, sino al “pueblo”. Pero el verdadero pueblo se hallaba completamente fuera del campo visual de la literatura de aquel entonces. La palabra “pueblo” tenía para Pushkin el mismo significado que la palabra “muchedumbre”, que empleaba frecuentemente y que, obviamente, no se refería 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 la cabeza ante los ídolos
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 no basta para fundamentar esa conclusión. No lo objeto ni lo discuto. Citaré otros ejemplos, tomados 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 vasta simpatía en todo el continente europeo.

Salvo contadas excepciones, los románticos franceses de la época de Pushkin también eran ardientes partidarios del arte por el arte. Théophile Gautier, tal vez el más consecuente de ellos, imprecaba con estas palabras a los defensores de la concepción utilitarista del arte:

No, imbéciles; no, cretinos y ociosos: 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 superfluo es lo necesario; mi amor por las cosas y las personas es inversamente proporcional a los servicios que me prestan.⁹⁷

En una nota biográfica sobre Baudelaire, el mismo Gautier hacía grandes elogios del autor de *Las flores del mal* por haber defendido “la autonomía absoluta del arte y no haber admitido que la poesía tuviera 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.”

En la siguiente declaración de Gautier vemos lo mal que se avenía en su espíritu la “idea de lo bello” con las ideas sociales y políticas: “Renunciaría gustoso a mis derechos de francés y de ciudadano por ver un cuadro auténtico de Rafael o a una mujer hermosa desnuda.”

97. Prefacio a la novela *La señorita de Maupin*.

No se puede ir más lejos. Y, sin embargo, seguramente todos los parnasianos habrían estado de acuerdo con Gautier, aun cuando 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 sobre el reestreno del *Chatterton* de Vigny en el Teatro Francés, 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 adolescentes pálidos de cabello largo, 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’ de Heidelberg y Jena sentían por los filisteos.⁹⁸

¿Quiénes eran esos “burgueses” despreciables? Los burgueses –responde Gautier– eran casi todo el mundo: los banqueros, los corredores de bolsa, los notarios, los hombres de negocios, los tenderos,

98. *Histoire du romantisme*, París, 1895, pp. 153-154.

etc., todos los que no formaban parte del misterioso cenáculo y se ganaban la vida prosaicamente.⁹⁹

He aquí otro testimonio. En su comentario a una de sus *Odas funambulescas*, Theodore de Banville reconoce que él compartía también ese odio al “burgués” y explica a quiénes daban ese nombre los románticos: en su lenguaje, “burgués” era “el hombre que no rendía culto más que a las monedas de cinco francos, que no tenía más ideal que conservar el pellejo y que, en poesía, amaba sólo la romanza sentimental y, en las artes plásticas, la litografía en colores.”¹⁰⁰

Al recordar esto, Banville rogaba a sus lectores que no se asombrasen de que en sus *Odas funambulescas* (las cuales, miren ustedes, se publicaron en el último período del romanticismo) trata de canallas a personas cuyo único crimen era llevar una vida burguesa y no inclinarse ante los genios románticos.

Estos testimonios muestran de la forma más convincente que los románticos se hallaban realmente divorciados de la sociedad burguesa que les rodeaba. Ciertamente, tal divorcio no implicaba peligro alguno para las relaciones sociales burguesas. Los jóvenes burgueses que integraban los círculos románticos no se oponían en absoluto a dichas relaciones sociales... sólo se indignaban ante

99. *Ibid.* p. 154.

100. *Les odes funambulesques*, París, 1858, pp. 294-295.

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 reinado 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, cuanto que Francia acababa de pasar por las terribles tormentas de la Gran Revolución y de la época napoleónica, que habían agitado tan profundamente todas las pasiones humanas.¹⁰¹ Cuando la burguesía pasó a ocupar la 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 porte. Ya hemos oído decir a Gautier que los jóvenes que llenaban la platea en la primera representación del *Chatterton* llevaban el cabello largo. ¿Quién no ha oído hablar del cha-

101. "Desde entonces se formaron, por así decirlo, dos campos: por un lado, los espíritus exaltados, doloridos, todas las almas expansivas que anhelan el infinito inclinaron la cabeza 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 siècle*, p. 10).

leco rojo del propio Gautier, motivo de escándalo entre la “gente de bien”? Los trajes fantásticos y el cabello largo eran los recursos con que los jóvenes románticos se contraponían 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 semblante pálido, lívido, verduzco, a ser posible, un poco cadavérico. Ello daba un aire fatal, byroniano, como de persona atormentada por pasiones y remordimientos. Las mujeres sensibles lo encontraban interesante.¹⁰²

Gautier también nos dice que a los románticos les costaba perdonarle a Víctor Hugo su atildamiento, y en las conversaciones íntimas, solían lamentar esta debilidad del genial poeta, que lo “ligaba a la humanidad e incluso a la burguesía.”¹⁰³ En general, debe señalarse que los esfuerzos de la gente por adquirir ésta o aquella apariencia externa reflejan siempre las relaciones sociales de su época. Sobre este tema podría escribirse un interesante estudio sociológico.

Dada su actitud frente a la burguesía, los jóvenes románticos no podían sino indignarse ante la idea de un “arte utilitario”. Convertir el arte en

102. Op. cit., pág. 31.

103. Id. pág. 32.

algo útil era para ellos obligarlo a servir a aquellos mismos burgueses que tanto despreciaban. Esto explica los insolentes arranques que acabo de citar de Gautier contra los partidarios del arte utilitario, a los que tilda de “imbéciles, cretinos, ociosos”, etc. Esto explica también la paradoja de que el valor que le atribuía a las personas y a las cosas fuese inversamente proporcional a su utilidad. Todas estos arranques y paradojas tienen exactamente la misma significación que las palabras de Pushkin:

¡Fuera! nada pueden ustedes importarle
al pacífico poeta...

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 ciertos “amigos ignorados”, como decía Flaubert en una de sus cartas. Según ellos, sólo un escritor mediocre podía agradar al gran público. Leconte de Lisle creía que el gran éxito de un escritor era un signo de 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 está 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 de aquel entonces. Louis David y sus amigos estaban contra el “viejo régimen”. Y el divorcio era evidentemente irremediable, pues la conciliación entre ellos y el viejo régimen era de todo punto imposible. Más aún, este divorcio era incomparablemente más profundo que el que separaría a los románticos de la sociedad burguesa: David y sus amigos querían suprimir el viejo régimen, mientras Théophile Gautier y sus correligionarios, como ya he dicho, 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 burguesas.¹⁰⁴

104. Theodor 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*). Algunos “teóricos” rusos contemporáneos (como Ivanov-Razúmnik) han interpretado esta sublevación *conservadora* contra los “burgueses”, típica de los románticos y que en modo alguno se hacía extensiva a los fundamentos del régimen burgués, como una lucha contra el espíritu burgués, que por su amplitud rebasaba la lucha social y política del proletariado contra la burguesía. Dejo que el lector juzgue por sí mismo la profundidad de tal interpretación. Esta 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.

Sin embargo, al alzarse contra el viejo régimen, David y sus amigos sabían perfectamente que tras ellos marchaba, en nutridas columnas, aquel tercer estado que muy pronto, según la célebre expresión del abate Sieyès, habría de “serlo todo”. Por consiguiente, su sentimiento de divorcio con el régimen imperante iba acompañado de un sentimiento de simpatía hacia la nueva sociedad que se estaba gestando en las entrañas de la vieja y se disponía a sustituirla. En los románticos y los parnasianos vemos algo bien distinto: ellos no esperaban ni deseaban cambios en el régimen social de la Francia de su época. Por eso, su divorcio de la sociedad que les rodea era absolutamente irremediable.¹⁰⁵ Nuestro Pushkin tampoco esperaba ningún cambio en la Rusia de entonces y puede decirse que en la época de Nicolás I incluso dejó de desearlo. De ahí el pesimismo que coloreaba sus ideas sobre la vida social.

Me parece que ahora puedo completar mi anterior conclusión y decir: La tendencia al arte por el arte en los artistas y de los espectadores, 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”, que creían firme-

105. 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*.

mente 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 juzgar los fenómenos de la vida, y el deseo jubiloso (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 siguiente hecho demuestra sin lugar a dudas hasta qué punto esto es cierto.

Cuando estalló la tormenta vivificadora de la revolución de febrero de 1848, muchos de los artistas franceses que habían sido partidarios de la teoría del arte por el arte la rechazaron decididamente. Hasta Baudelaire, a quien 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*. Es verdad que la revista no duraría mucho, pero todavía en 1852, en su prefacio a las *Chansons* de Pierre 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 Baudelaire y otros artistas de ideas análogas volvieran

definitivamente a la “pueril” teoría del arte por el arte. Leconte de Lisle, 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 enseñarle nada al hombre.¹⁰⁶ Dirigiéndose a los poetas, Leconte de Lisle les dice que el género humano sabe ahora más que ellos, que en un tiempo fueron sus maestros.¹⁰⁷ Según el futuro parnasiano, el papel de la poesía consistía ahora en “darle una vida ideal a quien ya no tiene vida real,”¹⁰⁸ 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 Lisle.

Para terminar con este aspecto de la cuestión, añadiré que cualquier poder político prefiere la concepción utilitaria del arte... siempre y cuando, claro está, se interese por esta materia. Ello se comprende fácilmente: al poder político le convie-

106. *Poèmes antiques*, París, 1852, préface, p. VII.

107. Lugar citado, pág. IX.

108. Lugar citado, pág. XI.

ne poner todas las ideologías al servicio de la causa que él mismo sirve. Y como el poder político, aunque puede ser revolucionario, suele ser conservador e incluso francamente reaccionario, este solo hecho demuestra que no debemos creer que la concepción utilitaria del arte la sostienen sobre todo los revolucionarios o, en general, las personas de ideas avanzadas. La historia de la literatura rusa muestra con gran elocuencia que nuestros conservadores no le hacían ascos. He aquí unos cuantos ejemplos. En 1814, cuando aparecieron las tres primeras partes de la novela de T. Narezhi *El Gil Blas ruso o las aventuras del príncipe Gavrila Simiónovich Chistiakov*, el ministro de Instrucción Pública, el conde de Razumovski, las prohibió inmediatamente, y como argumento ofreció 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 ven ustedes que Razumovski consideraba que el arte no puede ser un objetivo en sí. Y lo mismo opinaban los servidores de Nicolás

I cuyo puesto oficial los obligaba a pronunciarse respecto al arte. Recordarán ustedes que Benkendorf trataba de llevar a Pushkin al buen camino. Las autoridades tampoco dejaron en paz a Ostrovski. En marzo de 1850, cuando fue publicada su comedia *Los de casa nos entendemos* y ciertos amantes ilustrados de la literatura (y del comercio) empezaron a temer que la obra ofendiese a los mercaderes, el ministro de Instrucción Pública, príncipe P.A. Shirinski-Shijmátov, ordenó al director de enseñanza de la circunscripción académica de Moscú que llamase al joven dramaturgo y

...le hiciese ver que la noble y útil misión del talento no consiste 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 sentimientos morales elevados. 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 justo castigo *aun en la tierra*.

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* (que Ostrovski escribió en la época en que, influenciado por los eslavófilos, decía en alegres francachelas que con ayuda de unos cuantos amigos “revertiría toda la obra de Pedro”), pieza hasta cierto punto edificante, el zar decía con elogio: “No es una obra, es una lección”. Para no multiplicar inútilmente los ejemplos, me limitaré a añadir dos hechos más: cuando la revista *El Telégrafo Moscovita* de N. Polevói publicó una crítica desfavorable de la obra “patriótica” de Kúkolnik, *La mano del Altísimo ha salvado a la patria*, se ganó las iras del gobierno de Nicolás y fue prohibida. Pero cuando el mismo 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 su talento dramático: “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.”¹⁰⁹

Y no crean ustedes que los gobernantes rusos constituían una excepción en lo que a esto se refiere. 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 contribuir a la educación moral de los hombres. Esta convicción había calado hasta lo más hondo en toda la litera-

109. *Memorias de Xenofont Polevói*, San Petersburgo, edic. Suvorin, 1888, pág. 445.

tura y el arte de su época. Análogamente, Napoleón I también habría considerado la teoría del arte por el arte una invención dañina de “ideólogos” molestos. Él también quería que la literatura y el arte se pusieran 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 el imperio. Su sobrino, Napoleón III, “el pequeño”, 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 él llamaba moralidad. En noviembre de 1852, el profesor Laprade, de Lyon, escribió una sátira titulada *Las musas del Estado*, en la que ridiculizaba mordazmente esta tendencia bonapartista al arte edificante, prediciendo el advenimiento 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.

Siempre hay que estar contento, llueva o haga sol, haga frío o haga calor: “Tened buenos colores, detesto a la gente delgada y pálida; el que no se ría merece ser empalado...”

Diré de paso que esta ingeniosa sátira le valió al autor la pérdida de su cátedra. El gobierno de Na-

poleón III no toleraba burlas a costa de las “musas del Estado”.

II

Pero abandonemos las esferas gubernamentales. Entre los escritores franceses del segundo imperio que rechazaron la teoría del arte por el arte, no todos lo hicieron basados en consideraciones progresistas. Así, Alexandre Dumas hijo afirmaba categóricamente que las palabras “el arte por el arte” no tenían para él ningún sentido. Al escribir *El hijo natural* y *El padre pródigo*, perseguía determinados objetivos sociales, pues estimaba necesario reforzar con sus obras a la “vieja sociedad”, que, según sus propias palabras, se resquebrajaba por todos los costados.

En 1857, Lamartine evaluaba la obra literaria de Alfredo de Musset, que acababa de morir, y lamentaba que ésta no hubiese servido para expresar una fe religiosa, social, política o patriótica, y reprochaba 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, Maxime Du Camp, quien, condenando el apego exclusivo a la forma, exclamaba:

La forma es bella cuando en el fondo hay una idea.
¿De qué vale una frente bella si no guarda un cerebro?

Y también atacaba al jefe de la escuela romántica en la pintura, porque...

...así como ciertos literatos han creado el 'arte por el arte', así el señor 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 habían pasado para siempre.¹¹⁰

Lamartine y Du Camp son tan poco sospechosos de tendencias subversivas como Dumas hijo. Si rechazaban la teoría del arte por el arte no era porque quisieran sustituir el orden burgués por un régimen social distinto, 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.

De todo esto se desprende claramente que la concepción utilitaria del arte se compagina tan

110. Véase al respecto el excelente libro de A. Cassagne *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906, pp. 96-105.

bien con el espíritu conservador como con el 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.

Ahora veamos cuál de estas dos concepciones opuestas favorece más al progreso del arte.

Al igual que los demás problemas de la vida y del pensamiento sociales, éste no admite una solución absoluta. Todo depende de las condiciones de tiempo y lugar. Recordemos que Nicolás I y sus lacayos querían 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 lo hubieran logrado. ¿Qué habrían conseguido? La respuesta no es difícil. Sometidas a su influencia, las musas de los artistas 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.

El poema 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 ninguna maravilla. Y eso que en ella Ostrovski apenas da unos pasos en el sentido del ideal al que aspiraban los

Benkendorf, los Shirinski-Shijmátov y demás partidarios por el estilo del arte utilitario.

Supongamos ahora que Théophile Gautier, Theodore de Banville, Leconte de Lisle, 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, adoraban por sobre todas las cosas la moneda 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 señor Poirier* de Augier? La pregunta me parece ociosa. Aquí no se trata únicamente de una diferencia de talento. La vulgaridad dramática de Augier, verdadera apoteosis de la moderación y la escrupulosidad burguesas, exigió recursos creadores distintos que los de 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? 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 Théophile 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 ideas por medio de imágenes, mientras que el publicista las demuestra 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 la obra artística. Más aún: no es posible una obra artística sin contenido ideológico. Incluso las obras de los 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 esta-

ba dispuesto a sacrificar sus derechos políticos de ciudadano francés por el placer de ver un cuadro auténtico de Rafael o a una mujer hermosa 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. Los autores que sólo se preocupan de la forma, siempre expresan en sus obras determinada actitud (irremediablemente negativa, como lo he explicado antes) ante el medio social que les rodea. Y allí es donde reside la idea común a todos ellos y que cada uno expresa a su modo. Pero si 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 objeto del canto de 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 un medio de comunicación espiritual entre los seres humanos.

Y cuanto más elevado es el sentimiento que expresa 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 cantarle al dinero perdido? Simplemente, porque si lo hiciese, su canción no conmovería a nadie, es decir, no serviría de medio de comunicación entre él y los demás.

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 la patria, por el 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 que haya alcanzado la humanidad o, más exactamente, esa parte concreta de la humanidad.

I. S. Turguénev, 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 toda la razón. Pero, ¿qué se deduce de esto? Algo muy distinto de lo que quería demostrar Turguénev.

En el mundo hay muchas personas que no sólo "discuten" los principios de 1789, sino que ni

siquiera los conocen. Pregunten a un hotentote, que no ha pasado por la escuela europea, lo que opina 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 que la antropología conoce 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),¹¹¹ mientras que la Venus de Milo representa un ideal de belleza femenina que abarca *muchas* fases de ese mismo desarrollo. Muchas, pero no todas. Los cristianos tenían su ideal de la belleza femenina, que podemos ver en los íconos bizan-

111. 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: “El objetivo 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” muestra 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.

tinios. Es claro que los adoradores de esos iconos consideran muy “discutibles” la Venus de Milo y otras Venus, a las que calificaban de demoníacas 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. Y lo que preparó el advenimiento de esta época fue 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 1789. No se trata de una paradoja, sino de un hecho histórico puro y simple. Desde el punto de vista de la noción de belleza, la aportación del arte renacentista consistió en haber relegado el ideal monástico cristiano de la belleza humana a segundo plano, a favor de 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 diabólicas Venus de la antigüedad. Sin embargo, incluso 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 en ninguna parte”, admitía 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.¹¹²

Y citaba como ejemplo "la Madona de Rafael, obra maestra de la pintura italiana del siglo XVI", es decir, la Madona Sixtina, que se conserva en la galería de Dresde. Pero las escuelas italianas del siglo XVI fueron 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,¹¹³ 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 las madonas que Rafael pintaba cuando aun se hallaba bajo la influencia de su maestro el Perugino y cuyos rostros buscan reflejar sentimientos puramente religiosos. Tras su apariencia religiosa, se trasluce tanto vigor y una alegría de vivir tan sana y tan puramente terrenal, que en ellas ya no queda nada que recuerde a las

112. Dicho por Belinski en su artículo "Una ojeada sobre la literatura rusa del año 1847".

113. Su carácter exclusivo, que no puede negarse, 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, al arte por el arte. En épocas anteriores, por ejemplo en tiempos de Giotto, no existieron ni ese divorcio ni esa tendencia.

piadosas vírgenes de los maestros bizantinos.¹¹⁴ 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 Buoninsegna. Semejante arte no ha existido en realidad jamás ni en ninguna parte. Y si 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 belleza que impera en un momento dado en determinada sociedad o en determinada clase social 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, precisamente por eso, 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 histórico-sociales que han determinado sus gustos estéticos. Lo único que hace es cerrar los ojos, más o menos conscientemente, ante esas condiciones. Eso es lo que les ocurrió, entre otros, a los románticos como

114. Es significativo que el propio Perugino resultara sospechoso de ateísmo para sus contemporáneos.

Theóphile Gautier. Ya he dicho que su interés exclusivo por la forma de la obra poética dependía de su indiferencia social y política.

Esa indiferencia suya elevaba el valor de sus obras poéticas, por cuanto le preservaba de la vulgaridad, la moderación y la escrupulosidad burguesas. Pero, al mismo tiempo, rebajaba su valor, en tanto 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.¹¹⁵

Para demostrar que no es así, Gautier recuerda al mariscal Bassompierre, 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 Cro-

115. *Mademoiselle de Maupin*, prefacio, pág. 23.

tona, 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.

¿Quiénes, cabe preguntar, aturdían los oídos de Gautier con la supuesta 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 reflexiones acerca de la dificultad de superar al Mariscal Bassompierre en embriaguez y a Milón de Crotona en voracidad. Pero estas reflexiones, muy justas por sí mismas, quedan totalmente fuera de lugar cuando se las dirige contra los sansimonianos. La perfectibilidad del género humano de la que éstos hablaban no tenía nada que ver con el aumento 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 mostrar esa misma limitación burguesa que sacaba de sus casillas a los jóvenes románticos. ¿Cómo ha podido ocurrir tal cosa? ¿Cómo consiguió la limitación burguesa filtrarse en los razonamientos de un escritor para quien todo el sentido

de la 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. Ya he dicho que los románticos, si bien 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.

Algunos románticos, como George Sand (en la época de su amistad con Pierre 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 predicaban la necesidad de una reforma social. Los románticos querían cambiar las costumbres de la sociedad, pero sin tocar en absoluto 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 al cabo, condujo al hundi-

miento de su escuela. El carácter irreal y artificioso de los personajes no puede aceptarse en modo alguno como un mérito de la 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 vacuidad práctica de esa insurrección.

Los primeros realistas franceses se esforzaron 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 imágenes artísticas fieles de esos mismos seres adocenados. Flaubert consideraba que su deber era tratar el medio social que describía con la misma objetividad con que un científico 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 formol y nada más. Pero no lancen condenas morales, pues ¿quiénes son ustedes, sino ranas minúsculas?

En la medida en que Flaubert lograba ser objetivo, los tipos que presentaba en sus obras adquirirían el valor de “documentos” cuyo estudio es absolutamente indispensable para todo el que quiera estudiar científicamente 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. Al igual que Gautier, despreciaba profundamente a los “burgueses”, pero al mismo tiempo era un enemigo acérrimo de todo aquel que atentara, de un modo u otro, contra las relaciones sociales burguesas. Y Flaubert incluso más que Gautier. Flaubert se oponía resueltamente al 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 mons-

truo enorme que devorará toda acción individual, toda personalidad, todo pensamiento, que todo lo dirigirá y todo lo hará". Vemos, pues, que en su actitud negativa ante la democracia y el socialismo este detractor de los "burgueses" coincidía totalmente 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 Allan Poe, Baudelaire, que ya había olvidado desde hacía tiempo su revolucionario *Le 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". Ese espíritu ya no es sólo conservador, es reaccionario. Y 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 se hubiese decidido a pisotear el ateísmo y la democracia, esas dos deshonras del pensamiento"¹¹⁶.

Desde la época en que Théophile Gautier escribió su prefacio a *La señorita de Maupin* (mayo de 1835) había corrido mucha agua. Los sansimonianos, que según él le aturdían los oídos con la supuesta perfectibilidad del género humano, proclamaban a gritos la necesidad de una reforma so-

116. Lugar citado, MDCCCXCIII, pág. 260.

cial. Pero, al igual que la mayoría de los socialistas utópicos, eran partidarios decididos 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 mejorar la suerte de los desposeídos, sino de quién, si los poseedores o los desposeídos, habría de triunfar en la lucha entre unos y otros. Las relaciones entre las clases de la nueva sociedad se habían simplificado extraordinariamente. Todos los ideólogos de la burguesía comprendieron que de lo que se trataba era de saber si esa clase conseguiría mantener a las masas trabajadoras económicamente sojuzgadas. La conciencia de este hecho había calado en la mente de los partidarios del arte para los poseedores. Ernest Renán, uno de los más notables entre ellos por su significación en la ciencia, exigía en su obra *La reforma intelectual y moral* un gobierno fuerte “que obligase a los buenos rústicos a realizar nuestra parte del trabajo, mientras nosotros nos entregamos a la reflexión.”¹¹⁷

117. Citado por Cassagne en su libro *La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, pp. 194-195.

Los ideólogos burgueses comprendieron con mucha más claridad que antes el significado de la lucha entre la burguesía y el proletariado, lo que no podía por menos de influir en la naturaleza de sus “reflexiones”. 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 imparcialmente 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 producir un gigante del pensamiento como David Ricardo, ahora los que daban el tono entre sus representantes eran enanos parlanchines como Frédéric 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 laboratorio con el oratorio.¹¹⁸ El arte tampoco pudo evitar esa suerte. Ya veremos más adelante a qué absurdos tan ridículos ha llevado la influen-

118. “Uno puede, sin contradicción, acudir sucesivamente a su laboratorio y a su oratorio”, decía hace unos diez años Grasset, profesor de medicina clínica de Montpellier. Esta sentencia suya fue recogida con entusiasmo por teóricos del tipo de Jules Soury, autor del *Breviario de historia del materialismo*, 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 nationalistes*, Paris, 1902, pp. 233-266, 267). Véase en la misma recopilación el artículo *Science et Religion*, cuya idea clave halla su expresión en las célebres palabras de Du Bois Reymond: *ignoramus et ignorabimus*.

cia de la actual reacción idealista a ciertos pintores ultramodernos. Por ahora me limitaré a decir lo siguiente.

El modo de pensar conservador, y hasta reaccionario, de los primeros realistas, no les impidió estudiar a fondo el medio que los reodeaba 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” que estudiaban los ejemplares más interesantes y de vida interior más pletórica. Su actitud objetiva ante el medio que estudiaban 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” de la vida cotidiana burguesa.¹¹⁹ Pero esa falta de simpatía por los objetos que observaban y representaban ocasionó muy pronto, como no podía por menos de suceder, una pérdida de interés por esa existencia. El naturalismo, que habían fundado con obras magníficas, se halló al poco tiempo, según la expresión de Huysmans, “en un callejón sin salida, en un túnel tapado”. Todo podía llegar a ser objeto de su estudio, hasta

119. Las palabras entrecuilladas pertenecen a la poesía de N A Nekrásov “Caballero por una hora”.

la sífilis.¹²⁰ Sin embargo, el movimiento obrero contemporáneo le era inaccesible. Ya sé que Zola escribió *Germinál*. Pero, dejando a un lado los aspectos débiles de esta novela, no se debe olvidar que, si bien Zola empezó a inclinarse, como él 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 estrechamente ligado a ese materialismo que Marx llamaba “naturalista”, que no comprende que las acciones, las tendencias, los gustos y las costumbres de la mente del hombre *social* no pueden hallar una explicación satisfactoria en la *fisiología* o la *patología*, ya que dependen de 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.¹²¹ 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. Sin embargo, a los realistas franceses no les

120. Huysmans aludía en este caso a la novela *Les virus d'amour* del belga Tabarant.

121. V. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 176-177.

interesa lo social. De ahí que su 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 *Las hermanas Vatard*, pero pronto 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 *Adiós*, novela extraña, de pasajes extraordinariamente aburridos, pero cuyos defectos la hacen sumamente instructiva, Huysmans presenta, o mejor dicho *inventa*, en el personaje de 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 la “tendera”. La creación de semejantes tipos confirma, una vez más, la idea de Leconte de Lisle de que, cuando no hay vida real, la misión de la poesía es crear la vida ideal. Pero la vida ideal de Des Esseintes carecía hasta tal punto de contenido humano, que su creación no ofrece 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 esas 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 par-

ticular. El misticismo también es una idea, aunque 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 toma como punto de partida para sus demostraciones 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, el valor intrínseco de las ideas que expresan en sus obras se reduce considerablemente, lo que inevitablemente redundará en su perjuicio.

Este hecho tiene tanta importancia para la historia del arte y de la literatura que debemos examinarlo desde distintos ángulos. Pero antes de hacerlo hagamos un balance de las conclusiones a que hemos llegado hasta ahora.

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. 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, mientras se sublevaban contra la vulgaridad de las costumbres del medio social que les rodeaba, los románticos, los parnasianos y los realistas no tenían nada que objetar a las relaciones sociales que constituían la base de esas costumbres vulgares. Por el contrario, mientras maldecían a los “burgueses”, tenían en gran aprecio al régimen burgués, primero instintivamente, y después con plena conciencia. Y cuanto más fuerza iba cobrando en Europa el movimiento de emancipación dirigido contra el régimen burgués, más consciente se iba haciendo el apego de los partidarios franceses del “arte por el arte” a 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 que sus obras expresaban. Todo esto llevó al realismo francés a una situación desesperada en la que los escritores que habían pasado por la escuela realista (naturalista) se entregaron a arrebatos decadentes o tendieron al misticismo. Comprobaremos con más detalle la conclusión en el apartado siguiente.

Y como ya es hora de concluir, 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 nada de esa vulgaridad que le atribuye D. I. Písarev. 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 la estrechez de su 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. Es, sin embargo, una ventaja relativa. Pushkin no se burlaba de los sansimonianos, pero es dudoso que hubiese oído hablar de ellos. Era un hombre honrado y generoso, pero había asimilado desde su infancia ciertos prejuicios de clase. Suprimir la explotación de una clase por otra debía parecerle una utopía irrealizable y hasta ridícula. Si hubiese oído hablar de 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 epigramas irónicos. Sus observaciones (en el artículo *Pensamientos en el camino*) sobre lo ventajoso de la situación

del campesino servil ruso frente a la del obrero de Europa occidental hacen pensar que, en llegado el caso, 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.

Es una historia vieja que siempre se renueva. Cuando una clase vive de explotar a otra, 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.

III

Ya he dicho 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 potenciales de esa comunicación no los determina el artista, sino el nivel de cultura del conjunto social al que pertenece. Sin embargo, en una sociedad dividida en clases, esto depende también de las relaciones entre dichas clases y del grado de su respectivo desarrollo en cada momento dado. Cuando la burguesía apenas empezaba a liberarse del yugo de la aristocracia seglar y eclesiástica, es decir, cuando ella misma era una clase revolucionaria, arrastraba tras de sí a toda la masa trabajadora, que constituía con ella un mismo estamento: el estado llano. Entonces los ideólogos avanzados de la burguesía eran, a la vez, los ideólogos avanzados “de toda la nación, a excepción de los privilegiados”. En otras palabras: en aquella época, los límites de la comunicación humana a la que servían los artistas que adoptaban el punto de vista de la burguesía eran relativamente amplios; pero cuando los intereses de la burguesía dejaron de ser los 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, entonces llegó 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 sufre ante la amenaza de una pérdida futura. La calumnia –como dice el Eclesiastés– conturba aun al sabio. Ese mismo efecto nefasto habrá de ejercer sobre el 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 responde a sus emociones decae. En el presente artículo quiero completar lo que dije sobre esta cuestión en el artículo anterior, 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 que no es posible 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 conciencia y esa incapacidad trajeron consigo otras muchas consecuencias que, tanto como el misticismo, disminuyen el valor intrínseco de las obras de arte.

El misticismo es enemigo irreconciliable de la razón. Pero no es el único. También son hostiles

a ella los que por una u otra causa, de un modo u otro, defienden una idea falsa. Y cuando una obra de arte se basa en una idea falsa, ésta le trasmite contradicciones internas que inevitablemente menoscaban su valor estético.

Ya he hablado de la pieza de Knut Hamsun *A las puertas del reino* como ejemplo de una obra de arte minada por la falsedad de su idea fundamental.¹²² El lector me perdonará que vuelva a hablar de ella. Como héroe de esta pieza se nos presenta Ivar Kareno, joven escritor que tal vez no tiene talento, pero al que, en cambio, sobra arrogancia. Dice ser un hombre de “ideas libres como las aves”. ¿Sobre qué temas escribe este pensador libre como las aves? Sobre la “resistencia”. Sobre el “odio”. ¿A quién se debe resistir? ¿A quién se debe a odiar? Se debe resistir al proletariado. Se debe odiar al proletariado. ¿No es acaso un héroe totalmente nuevo? Hasta ahora, habíamos encontrado en la literatura 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. Y este ideólogo de la burguesía, Ivar Kareno, se considera a sí mismo un gran revolucionario, y su creador, Knut Hamsun, está de acuerdo con él. Ya hemos visto en el ejemplo de los primeros románticos franceses que hay tendencias

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

“revolucionarias” cuyo principal característica es el conservadorismo. Théophile Gautier odiaba a los “burgueses” y al mismo 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. Él odia conscientemente lo que en su antepasado despertaba tan sólo una desconfianza instintiva.¹²³

Si los románticos eran conservadores, Ivar Koreno es un reaccionario de pura cepa. Y además un utopista del tipo de aquel salvaje terrateniente de Schedrín. Quiere exterminar al proletariado

123. Me refiero a la época en que Gautier aún no había desgastado su famoso chaleco rojo. Después (por ejemplo, en los días de la Comuna de París), fue 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 razón. En uno de sus cuadernos de notas se encuentran estas líneas notables: “No es contra Dios contra quien se rebelaría hoy Prometeo, sino contra el Pueblo, que es el nuevo dios. Las viejas tiranías sacerdotales, feudales y monárquicas han sido reemplazadas por otra, más sutil, inextricable e imperiosa, que dentro de algún tiempo no dejará en la tierra ni un solo rincón libre”. Véase el capítulo *Les carnets de Gustave Flaubert* en el libro de Luis Bertrand *Gustave Flaubert*, París, MCMXII, p. 255.

Es la misma idea, libre como las aves, que inspira a Ivar Kareno. En su carta a George Sand, del 8 de septiembre de 1871, Flaubert dice: “Creo que la muchedumbre, la turba, será siempre odiosa. Lo único que importa es un pequeño número de espíritus, siempre los mismos, que se pasan la antorcha unos a otros”. En esta misma carta se encuentran las líneas, citadas arriba, acerca del sufragio universal, calificado de vergüenza del espíritu humano, pues gracias a él el número domina “¡hasta al dinero!” (Véase Flaubert, *Correspondance*, quatrième série (1869-1880), huitième mille, París, 1910). Ivar Kareno habría reconocido seguramente en estos conceptos sus ideas libres como un pájaro. Sin embargo, éstos no hallaron expresión *directa* en las novelas de Flaubert. La lucha de clases en la sociedad contemporánea debió dar un gran paso antes de expresar directamente en la literatura su odio a los anhelos 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.

como éste quería exterminar a los *mujiks*. Esta utopía llega al colmo de la comicidad. Por lo demás, todas las ideas “libres como las aves” 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 las aves, de Kareno. Y la desgracia consiste en que, al parecer, Knut Hamsun comparte los errores de su héroe. Kareno padece todas las desventuras precisamente porque odia al proletariado y se le “resiste”. Por eso no puede obtener la cátedra y ni siquiera editar su libro. En una palabra, se atrae toda una serie de persecuciones por parte de los burgueses entre quienes vive y actúa. Pero, ¿en qué parte del mundo, en qué utopía vive esa burguesía que castiga tan implacablemente la “resistencia” al proletariado? Semejante burguesía no ha existido ni puede existir jamás ni en ninguna parte. Knut Hamsun apoya su obra en una idea que contradice irreconciliablemente la realidad. Y eso perjudica 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.

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 se debe a la incapacidad del autor de comprender el sentido de la lucha de clases en la sociedad contemporánea, de la que su drama es un eco literario.

Knut Hamsun no es francés. Pero ello no cambia para nada la cuestión. Ya el *Manifiesto del Partido Comunista* señalaba con acierto que, en los países civilizados y en virtud del desarrollo del capitalismo, "la estrechez y el exclusivismo nacionales resultan cada día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal". Ciertamente, Hamsun nació y se educó en un país de Europa occidental que dista mucho de estar entre los más desarrollados en lo económico. Así se explica la ingenuidad verdaderamente pueril de sus ideas acerca de la 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 entre la intelectualidad burguesa de los países más avanzados. Ivar Kareno no es más que una variedad del tipo nietzscheano. ¿Y 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: esa lucha contra los "burgueses" que resultaba perfectamente compatible con una inquebrantable

simpatía por el régimen burgués. Y el ejemplo de Hamsun puede muy bien sustituirse por otros tomados de la literatura francesa contemporánea.

François de Curel es sin duda uno de los dramaturgos de mayor talento y de ideas más profundas (cosa que en este caso es aún más importante) de la Francia actual. Su drama en cinco actos *El alimento del león*, claramente la más destacada de sus obras, ha llamado muy poco la atención de la crítica rusa. A causa de ciertas circunstancias excepcionales de su infancia, el personaje central de la obra, Jean de Sancy, se siente en un momento dado atraído por el socialismo cristiano. Después rompe resueltamente con él y se convierte en un elocuente defensor de la gran producción capitalista. En la tercera escena del cuarto acto, pronuncia un largo discurso para demostrarle a los obreros que “el egoísmo productivo 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.

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 al-

canzar 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 los chacales contemplan contemplado con atención y respeto. Cuando el león está ahíto, los chacales comen. ¿Creen ustedes que estarían mejor alimentados si el león compartiese con ellos su presa a partes iguales reservándose un pequeño trozo? ¡En absoluto! Ese buen león ya no sería un león, sino, 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, de una forma u otra, su actitud ante tales discursos, lo que nos permite juzgar sus opiniones. Todo el curso ulterior

de *El alimento del león* nos muestra que el propio de Curel considera totalmente justa la comparación de 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 las sobras 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, a 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. ¿Y quién puede 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 en

esa medida, él mismo es un trabajador. Pero todo el mundo sabe que el salario del administrador de una fábrica y la ganancia de su dueño son dos cosas bien distintas. Si descontamos de las ganancias 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. Pero para entender este problema no encontramos ni el más mínimo atisbo en 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, es justamente el accionista, cuyo trabajo se reduce exclusivamente a poseer 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 Curel 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 explotados.

¿Y qué es la *La barricada*, del conocido escritor Bourget, también de indudable talento, sino un

llamamiento a todos los miembros de la burguesía 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 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 Curel 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 dase. 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 escritores como de Curel, Bourget y Hamsun? Unas relaciones sociales que constituyen para la burguesía una fuente de muchísimas monedas de cinco francos. ¡Qué lejos están estos escritores del viejo romanticismo! ¿Y qué es lo que los ha alejado de él? Nada más que la marcha implacable del desarrollo social. Conforme las contradicciones internas inherentes al modo de producción capitalista se agudizaban, más difícil les era a los artistas que

permanecían fieles al pensamiento burgués sostener la teoría del arte por el arte y vivir encerrados en su torre de marfil.

En el mundo civilizado contemporáneo no existe, al parecer, un país cuya juventud burguesa no simpatice con las ideas de Friedrich Nietzsche. Éste despreciaba a sus “somnolientos” (*schläfrigen*) contemporáneos aún más que Théophile Gautier a los “burgueses” de su tiempo. ¿Cuál era, para Nietzsche, el pecado de sus “somnolientos” contemporáneos? ¿Cuál era su principal defecto, del que se derivaban todos los demás? El no saber pensar, sentir y, sobre todo, actuar como corresponde a hombres que ocupan la posición dominante en la sociedad. 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 Nietzsche 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” el apreciar demasiado la olla, los inspiradores de los actuales neo-románticos le reprochaban el no defenderla con suficiente energía, es decir, el no tenerle suficiente aprecio. Y, sin embargo, los neo-románticos, al igual que los románticos de los viejos tiempos, 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. Ese arte es, sin duda, utilitario. Y si sus representantes desprecian la creación que se guía por consideraciones de tipo utilitario, es simplemente por un malentendido. En realidad, las únicas consideraciones que 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, pues el beneficio de la minoría explotadora es para ellos ley suprema. Vemos, pues, que la actitud, digamos, de Knut Hamsun o de François de Curel ante el principio del utilitarismo en el arte se opone, en realidad, a la que mantenían ante el mismo problema Gautier o Flaubert, pese a que éstos, como ya hemos visto, no eran ajenos a las veleidades conservadoras. Y es que, desde los tiempos de Gautier y Flaubert, y debido a la agudización 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 grave 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.

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 de bien y mal surgidos 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 contradecían los conceptos de bien y mal que se habían formado sobre la base del viejo régimen, cuyos días ya habían pasado. Esa contradicción, siempre profundamente trágica, sólo se justifica porque 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 por el momento, inevitablemente, más allá del bien y del mal. Son embargo, como la toma de la Bastilla ponía fin a un estado de arbitrariedad por el cual se podía encarcelar a la gente “por placer” (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 hacer realidad sus ideas “libres como las aves”. Pero, como ya sabemos, todas sus ideas 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 representan para esa lucha los pocos derechos que la clase obrera ha conquistado en la sociedad burguesa. Y si su lucha tuviera éxito, no reduciría el mal en la vida de la sociedad sino que lo aumentaría. 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 objetar 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 debe ser 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 mí una garantía de que el número de estos últimos habrá de crecer forzosa e ininterrumpidamente.

Los neo-románticos odian a los “somnolientos” porque quieren que las cosas se muevan. Pero el movimiento al que aspiran 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 ni aun los más talentosos de ellos puedan crear obras tan importantes como las que crearían si 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 *El alimento del león*. 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 Sancy, el héroe principal de esta obra, pero ello me obligaría a una digresión más larga de que permite el plan de mi artículo. Recurriré a otro ejemplo que me permitirá ser más breve.

La idea fundamental de *La barricada* es que en la actual lucha de clases cada uno debe actuar

al lado de su clase. Ahora bien, ¿a quién considera Bourget como la “figura más simpática” de su obra? Al viejo obrero Gaucherond,¹²⁴ 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. Sin embargo, ya desde los tiempos del conde Alekséi Tolstói sabemos lo difícil que es despertar simpatía por la abnegación del esclavo en quien no haya sido educado en el espíritu de la esclavitud. Recuérdese a Vasili Shibánov, que tan asombrosamente guarda su “fidelidad servil”. 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 actuales, que difícilmente podrán comprender cómo puede un “instrumento parlante” ser abnegadamente fiel a su dueño. Pues bien, el viejo Gaucherond de Bourget es una especie de Shibánov transformado de campesino servil en proletario moderno. Se necesita estar muy ciego para decir que es la “figura más simpática”

124. Son sus propias palabras. Véase *La barricade*, Paris, 1910, Préface, p. XIX.

de la obra. En todo caso, una cosa es indudable: si Gaucherond resulta simpático, eso muestra, diga lo que diga Bourget, que nadie debe ir con *su* clase, sino con aquella cuya causa le parezca más justa.

Con su obra, Bourget contradice 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 ningún artista contemporáneo puede inspirarse en una idea justa si quiere defender a la burguesía en su lucha contra el proletariado.

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 del arte por el arte. Así lo reconoce también, entre otros, Bourget, quien se expresa de un modo todavía más categórico:

El papel de testigo indiferente –dice– no es compatible con un espíritu que piensa, con una sensibilidad que se conmueve ante esas terribles guerras intestinas en las que a veces parece jugarse todo el porvenir de la patria y de la civilización.¹²⁵

Aquí, sin embargo, hay que hacer una salvedad. En efecto, la persona dotada de “un espíritu que piensa” y de un corazón sensible no puede ser un

125. *La barricade*, prefacio, p. XXIV.

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 de un lado de la “barricada”; si no, se encontrará del otro. Es verdad. 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 imposible, ni aun ahora, ser consecuentes partidarios de la teoría del arte por el arte, pues es la que corresponde mejor a la indiferencia por todos los intereses sociales, aun por los mezquinos 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 sí mismos y no se interesan más que por sí 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: Maurice Barrès.

Nuestra moral, nuestra religión, nuestro sentimiento nacional –dice– se han venido abajo y ya no podemos tomar de ellos las normas de vida. Y mientras esperamos a que nues-

tros maestros nos preparen otras verdades fidedignas, conviene que nos atengamos a la única realidad: nuestro yo.¹²⁶

Cuando alguien ve que todo se desmorona excepto su “yo”, nada le impedirá registrar con neutralidad la gran guerra que se libra en el seno de la sociedad contemporánea. Sin embargo, no es lo que hace. Aun en ese caso, algo le impide desempeñar ese papel. Y es precisamente esa ausencia de todo interés social que con tanta brillantez define Barrès. ¿Para que se ocuparía alguien que no se interesa en lo más mínimo por la lucha ni por la sociedad en registrar 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 aburrirse si no tiene más compañía que él mismo, le inventará un mundo fantástico, del “más allá”, situado muy por encima de la tierra y todos sus problemas. 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:

Considero que la oración es una necesidad imperiosa de la naturaleza humana. Cada

126. *Sous l'oeil des barbares*, edición de 1901, página 18.

hombre reza o tiende a rezar, tenga conciencia de ello o no, rece de un modo o de otro, se dirija a un dios o a otro. La forma depende de la capacidad y de las inclinaciones de cada quien. La poesía en general y la versificación en particular, la música de las palabras, no son sino una de las formas que adopta la oración en nuestra alma.¹²⁷

Evidentemente, esa identificación de la “música de las palabras” con la oración no tiene ningún fundamento. En la historia de la poesía ha habido períodos muy largos en los que ésta no ha tenido nada que ver con la oración. No hay necesidad de discutir ese punto. Lo 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, que nos importa citar por su contenido.

¿Es acaso culpa nuestra –continúa la señora Hippius– que cada ‘yo’ sea ahora algo particular, solitario, desligado de los otros y, por lo tanto, incomprensible e innecesario para ellos? Todos necesitamos imperiosamente comprendernos y apreciamos nuestra oración, todos necesitamos nuestra poesía, reflejo de la plenitud fugaz de nuestro corazón. Pero los otros, que tienen un ‘yo’ sagrado, distinto al mío, no comprenden mi oración, que les resulta ajena. La conciencia de la sole-

127. *Poemas*, prefacio, página II.

dad 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 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.¹²⁸

Cuando el individualismo llega a tales extremos, como dice muy acertadamente la señora Hippius, “se hace imposible comunicarse por la oración [es decir, por la poesía], 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 seres humanos. Ya el Jehová bíblico dijo con toda razón que no es bueno que el hombre esté solo. El ejemplo de la señora Hippius lo confirma muy bien. En uno de sus poemas leemos:

Implacable es mi camino,
que a la muerte me conduce,
pero me amo a mí misma como a un dios,
y el amor salvará mi alma.

...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

128. Lugar citado, página II.

el alma de nadie. Pero no se trata 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 a los poetas que se aman a sí mismos de ese modo no puede interesarles lo que ocurre en la sociedad que les rodea. Sus aspiraciones tendrán, necesariamente, un carácter muy indefinido. En su poema *La canción*, la señora Hippius “canta”:

¡Ay! En demencial tristeza muero,
muero,
aspiro a algo que ignoro,
que ignoro...
No sé de dónde procede el deseo,
de dónde procede,
pero mi corazón anhela y pide un milagro,
un milagro.
¡Oh! Que 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 él mundo no existe,
lo que en el mundo no existe.

Al parecer, no está mal dicho. A una persona que se ama a sí misma “como a un dios” y que ha perdido la capacidad de comunicarse con los demás no le queda más que “pedir un milagro” y anhelar

“lo que en el mundo no existe”, pues lo que existe no puede interesarle. Serguéiev-Tsenki hace decir al teniente Babáiev que “la anemia ha inventado el arte.”¹²⁹ Este filosofante hijo de Marte se equivoca completamente al suponer que todo arte es obra de la anemia. Pero es indiscutible que un arte que tiende “a lo que en el mundo no existe” sí lo es. Semejante arte representa la decadencia de todo un sistema de relaciones sociales, por lo que, con toda razón, se le denomina “arte decadente”.

Es verdad que ese sistema de relaciones sociales (es decir, el sistema de las relaciones capitalistas de producción), cuya decadencia se expresa en dicho arte, 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, desde los tiempos de Pedro I, la literatura rusa se halla fuertemente influenciada por las literaturas de Europa occidental. Por eso suelen penetrar en ella tendencias que, si bien no coinciden del todo a las relaciones sociales existentes en Europa occidental, mucho menos concuerdan con las relativamente atrasadas relaciones sociales de Rusia. Hubo una época en que algunos de nuestros aristócratas se apasionaban por las teorías de los enciclopedistas,¹³⁰ que corresponden a una de

129. Babáiev: personaje de la novela *Homo sapiens*, una de las más conocidas de Przybyszewski. *Cuentos*, t. II, pág. 128.

130. Es sabido, por ejemplo, que fue uno de los príncipes Golítsin quien en 1772 editó en La Haya la obra de Helvecio *Del hombre*.

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. Esta pasión, igual que la de los hombres del siglo XVIII por las teorías de los enciclopedistas, se anticipa al curso de nuestro desarrollo social.¹³¹

Pero el que las causas, digamos, “domésticas” no basten para explicar la aparición del decadentismo ruso 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 “anemia” que acompaña la decadencia de la clase que actualmente domina en Europa occidental.

La señora Hippus podrá decir que le atribuyo injustificadamente una indiferencia absoluta por los problemas sociales, pero, en primer lugar, yo no le atribuyo nada, me limito a citar sus expansiones líricas y a definir su sentido. Dejo que el lector decida si lo he entendido bien. En segundo

131. La pasión de los aristócratas rusos por los enciclopedistas franceses no tuvo ninguna consecuencia seria. Sin embargo, fue útil en tanto que contribuyó a depurar la mente de algunos aristócratas de ciertos prejuicios aristocráticos. En cambio, la actual pasión de algunos sectores de nuestra intelectualidad por las ideas filosóficas y los gustos estéticos de la decadente burguesía es *perjudicial*, en tanto que llena las cabezas de nuestros “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.

lugar, ya sé que la señora Hippus no tiene ahora ningún inconveniente en hablar también del movimiento social. Así, el libro que escribió en colaboración con D. Merezhkovski y D. Filosofov, 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 es, presumiblemente, para dar a conocer a Europa el alma de la revolución rusa, que los autores cuentan a los europeos lo siguiente:

Nos parecemos a ustedes como la mano izquierda a la 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. A nosotros nos cuesta empezar a movernos, pero una vez puestos en movimiento, ya no podemos detenernos. No caminamos, corremos. No corremos, volamos. No volamos, nos precipitamos. A ustedes les gusta el áureo

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 del futuro. Ustedes, a 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 estemos sometidos a 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.¹³²

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.¹³³ Los autores terminan diciendo que no se dirigen a los burgueses europeos sino a... ¿al proletariado, pensará el lector? ¡Pues se equivoca! "...Solamente a algunas mentes de cultura universal, a las personas que comparten la idea nietzscheana de que el Estado es el más frío de todos los fríos", etcétera.¹³⁴

132. Dimitri Mereschkovski, Zinaída Hippus, Dimitri Filosofov, *Der Zar und die Revolution*, München, K Piper und C° Verlag, 1908, Seite 1-2.

133. *Ibid.*, pág. 5.

134. *Ibid.*, pág. 6.

Al citar estos pasajes no persigo en modo alguno fines polémicos. Aquí no polemizo, únicamente trato de definir y explicar ciertos estados de ánimo de determinadas capas sociales. Confío en que estos pasajes muestren con suficiente claridad que, al interesarse (¡por fin!) por las cuestiones sociales, la señora Hippus sigue siendo lo que era en los versos citados más arriba: una consumada individualista de corte decadente, que ansía un “milagro” simplemente porque no tiene ninguna relación seria con la verdadera vida social. El lector no habrá olvidado la idea de Leconte de Lisle de que la poesía le da una 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 Hippus por las cuestiones sociales, penetrado hasta la médula de misticismo, es completamente estéril.¹³⁵ En vano piensa con sus colaboradores que su ansia de un “milagro” y su negación “mística” de la “política como ciencia” son rasgos distintivos de los decadentistas rusos.¹³⁶ El “sobrio” Occidente ha dado

135. La señora Hippus y los señores Merezhkovski y Filósofov no rechazan en absoluto en su libro alemán el título de “decadentistas”. Se limitan a anunciar modestamente a Europa que los decadentes rusos “han alcanzado las cumbres más altas de la cultura universal” (“haben die höchsten Gipfel der Weikultur erreicht”). Obra citada, página 151.

136. 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. Maurice Ba-

antes que la “ebria” Rusia hombres que se alzan contra la razón en nombre de la grandeza irrazonable. El Eric Falk 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 supuesto exceso de confianza en la razón.

Todos ellos –proclama este decadentista no ruso– predicán 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.

Esta referencia de Falk a la “estupidez” y a la “absurda casualidad”, tiene la misma naturaleza que el ansia de “milagro” de que está tan penetrado el libro alemán de la señora Hippus y los señores Merezkovski y Filósofov. Es la misma idea con nombres distintos. Su origen se explica por el extremo subjetivismo de gran parte de la intelectua-

rès 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 *conscientemente* con el anarquismo, pues ya hace tiempo que han cesado todos los impulsos supuestamente tumultuosos del individualismo barresiano. Para él ya han sido “restablecidas” aquellas “verdades fidedignas” que en su tiempo proclamó “destruidas”. El proceso de restablecimiento se efectuó al adoptar Barrès el punto de vista reaccionario 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. Hippus y a los Sres. Merezkovski y Filósofov.

lidad 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 parecerle totalmente irreal, o real 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.¹³⁷ Pero si quien 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 leyes discernibles. Al contrario; ese mundo le parecerá 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 atribuirse al curso regular

137. Podemos citar a Kant como ejemplo de un pensador que limita los derechos de la razón en interés de la religión: “Así, pues, tuve que suprimir la *ciencia* para dejar lugar a la fe”. *Crítica de la razón pura*, prefacio a la segunda edición, pág. 26. Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam, segunda edición mejorada.

del desarrollo social, sino únicamente a la “estupidez” humana o, lo que es lo mismo, a la “absurda casualidad” histórica. Sin embargo, como ya he dicho, la idea mística que la señora Hippius y sus dos correligionarios tienen del movimiento de liberación ruso 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 muestran 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 lo que he deducido de las expansiones líricas de la señora Hippius.

Y 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 1948-1949 produjeron en los románticos franceses. Despertaron en ellos el interés por la vida social. Pero ese interés correspondía todavía menos al espíritu de los decadentistas que al de los románticos, por lo que entre aquéllos fue todavía 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 que la señora Hippus, se amará a sí mismo “como a un dios”. Ello se comprende perfectamente y es 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 precioso “yo”. En la interesantísima obra de Sudermann *Das Blumenboot*, la baronesa de Erfflingen dice a su hija Thea:

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.

Esas palabras expresan inmejorablemente la razón de vivir de quienes pertenecen a la categoría de la señora Erfflingen y que con plena convicción pueden repetir las palabras de Barrès: “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 u otra forma 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 subjetivismo extremo.

Veamos lo que ocurre en la pintura. Ya los impresionistas habían mostrado la más completa indiferencia por el contenido ideológico de sus obras. Uno de ellos, expresando con gran acierto la convicción de todos, 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, no es aún una idea. El artista cuya atención se limita a las sensaciones permanece indiferente a los sentimientos y las ideas. Puede pintar un buen paisaje¹³⁸ y, en efecto, los impresionistas han pintado muchos paisajes excelentes. Pero la pintura no se reduce al paisaje. Recordemos *La última cena* de Leonardo da Vinci y preguntémosnos si la luz es el personaje principal de este famoso fresco. Es sabido que en él se representa el momento de las relaciones entre Jesús y sus discípulos, lle-

138. Entre los primeros impresionistas había muchos artistas de gran talento. Pero es significativo que entre ellos 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 de los grandes maestros del impresionismo son bellos porque transmiten con acierto los caprichosos y variados juegos de luz, pero tienen poca "alma". Feuerbach decía muy bien: "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 escuela, 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 que pintaron sus numerosísimos seguidores parecen caricaturas.

no de conmovedor dramatismo, en que el maestro les dice: “Uno de ustedes me traicionará”. El objetivo de Leonardo 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 hubiera 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 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.

Algunos críticos franceses comparaban el impresionismo con el realismo en la literatura. La comparación no carece de fundamento. Sin embargo, si los impresionistas han sido realistas, debemos reconocer que su realismo era completamen-

te superficial, que no iba más allá de la “corteza de los fenómenos”. Y cuando este realismo llegó a conquistar un lugar importante 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.”¹³⁹ 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, darle un contenido ideológico a una obra no es tan fácil como suena. La idea no es algo que exista independientemente del mundo real. La reserva de ideas de una persona depende

139. Véase el artículo de Camille Mauclair *La crise de la laideur en peinture* en su interesante recopilación *Trois crises de l'art actuel*, Paris, 1906.

de sus relaciones con ese mundo. Y quien, en sus relaciones con el mundo real, considera a su “yo” la única realidad, inevitablemente queda sumido en la más completa pobreza de ideas, pues no sólo carece de ellas, sino que tampoco puede adquirirlas. Y como “a falta de pan, buenas son tortillas”, la falta de ideas lo 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 y triunfa la reacción idealista.

El idealismo subjetivo siempre se ha basado en la idea de que la única realidad es nuestro “yo”. Pero se necesitó 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 personas, que “se aman a sí mismas como a un dios” (la burguesía nunca se ha distinguido por un exceso de altruismo), sino también la base teórica de una nueva estética.

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, sus obras no despiertan nada que se asemeje a un placer estético. “¡El absurdo elevado

al cubo!”, exclama quien contempla los ejercicios pseudoartísticos de los cubistas. Pero el cubismo tiene su razón de ser. Calificarle de absurdo elevado a la tercera potencia no explica su origen. No es éste, naturalmente, el lugar indicado para buscar su explicación, pero sí podemos indicar la dirección en que debe buscarse. Tengo ante mí el interesante libro de Albert Gleizes y Jean Metzinger *Du cubisme*. Los dos son pintores y pertenecen a la escuela cubista. Fieles a la regla del *audiatur et altera pars*¹⁴⁰ veamos lo que dicen. ¿Cómo justifican sus demenciales métodos de creación?

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.¹⁴¹

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

140. [Oigamos también a la otra parte. N. del t.]

141. Obra citada, pág. 30.

trabajosamente elaborada por los matemáticos y los filósofos.”¹⁴²

Como ve el lector, en estas disquisiciones encontramos, aunque en forma atenuada, la ya conocida idea 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, a renglón seguido, proclaman que es incognoscible, 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: conocemos el mundo gracias precisamente a esa acción. Gleizes y Metzinger se equivocan. Sus razonamientos acerca de las formas en sí cojean de los dos pies. Pero no se les puede imputar la falta de sus errores, pues personas incomparablemente más versadas en filosofía han cometido errores análogos. Sin embargo, no podemos pasar por alto el que, de la pretendida incognoscibilidad del mundo exterior, nuestros autores deducen que lo esencial debe buscarse en “nuestra personalidad”. Esa deducción puede interpretarse de dos maneras: por “personalidad” se puede entender, en primer lugar, la de todo el género humano, o bien la de un individuo aislado cualquiera. En el

142. Id., pág. 31.

primer caso, llegaremos al idealismo trascendental de Kant; en el segundo, a reconocer de un modo sofisticado que el individuo es la medida de todas las cosas. Nuestros autores tienden precisamente a la interpretación sofisticada.

Sin embargo, cuando se acepta esta segunda interpretación,¹⁴³ uno puede permitirse cuanto le venga en gana, lo mismo en la pintura que en todo lo demás. Si 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."¹⁴⁴ Y mientras espera que esa fuerza se acumule, no queda más que pintar figuras estereométricas.

143. Véase la obra citada, en particular las páginas 43 y 44.

144. Obra citada, pág. 42.

Resulta, pues, una especie de parodia del poema de Pushkin *Al poeta*:

¿Estás satisfecho 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 esta parodia reside en que el “exigente artista” está satisfecho con la estupidez más evidente. Su aparición 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 que crearon sus predecesores. Nada malo hay en ello. Al contrario: el afán de lo nuevo es a menudo fuente de progreso. Pero no todos los que buscan lo verdaderamente nuevo lo hallan. 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 fuen-

tes de verdadera inspiración del artista, le impide ver lo que ocurre en la vida social y lo condena a estériles manipulaciones con sus insubstantiales emociones personales y fantasías mórbidas. El resultado final 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 defenderse mediante una desfiguración sofisticada de la teoría idealista del conocimiento.

Para Pushkin, el “pueblo frío y altivo” escucha “sin comprender” al poeta que canta. Ya he dicho que, en la pluma de Pushkin, esa oposición tenía su razón histórica. Para comprenderla basta con tener en cuenta que los epítetos “frío y altivo” no podían aplicarse en modo alguno al labrador servil de la Rusia de entonces. En cambio, sí eran perfectamente aplicables a cualquier representante de aquella “turba” mundana que con su estupidez perdió a nuestro gran poeta. Sus integrantes 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 entendió que era ridículo darle lecciones “audaces” a esa muchedumbre mundana sin alma,

que no las comprendería. Tuvo razón al volverle orgullosamente la espalda. Y si en algo se equivocó 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 de Pushkin. Ahora, a quien se puede acusar de necedad no es al “pueblo”, al verdadero pueblo, cuya parte más avanzada adquiere cada vez más conciencia, sino a los artistas que escuchan sus nobles llamados “sin comprenderlos”. En el mejor de los casos, la culpa de estos artistas consiste en que su reloj se atrasó ochenta años. Rechazan las mejores aspiraciones de su época y creen ingenuamente que son los continuadores de la lucha que los románticos emprendieron contra el espíritu burgués.

Los estetas de 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! Richard Wagner demostró hace ya tiempo que las acusaciones de “espíritu pequeñoburgués” que esos señores dirigen al movimiento liberador del proletariado no tienen ningún fundamento. Wagner señala con razón que un examen atento 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". 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 dedicar todas las fuerzas vitales a la búsqueda de medios materiales de existencia está hoy precisamente en el origen de los sentimientos "pequeñoburgueses". La constante preocupación por conseguir 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". El movimiento liberador del proletariado conduce a la supresión de esa inquietud que humilla y pervierte al ser humano. Wagner consideraba que sólo su supresión, que sólo la realización de los anhelos emancipadores del proletariado, podría hacer realidad las palabras de Jesús: "no os acongojéis por el cuidado de hallar qué comer..."¹⁴⁵ Y podría añadir con todo derecho que sólo entonces quedaría privada de todo fundamento serio la oposición entre la estética y la ética que encontramos en los parti-

145. *Die Kunst und die Revolution* (R. Wagner, *Gesammelte Schriften*, B II, Leipzig, 1872, pp. 40-41)

darios del arte por el arte, como Flaubert.¹⁴⁶ Éste decía que “los libros virtuosos son aburridos y falsos”. 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 distinguía de la virtud burguesa es que no tiene nada que ver con el individualismo burgués. Como ministro de Instrucción Pública de Nicolás I, Shirinski-Shijmátov consideraba 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,”¹⁴⁷ 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 idea-

146. *Les carnet de Gustave Flaubert* (L Bertrand, *Gustave Flaubert*, p. 260).

147. Lugar citado.

lizar 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 ideas sociales y políticas 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: “El arte es la búsqueda de lo inútil”. No es difícil reconocer en estas palabras la idea fundamental del poema de Pushkin en *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 o, para no ir tan lejos, el monumento de Harmodio y Aristogitón en Atenas.

Ya los pensadores de la antigüedad, como Platón y Aristóteles, habían comprendido hasta qué punto se rebaja el ser humano cuando la preocupación por la existencia material absorbe toda su fuerza vital. También lo comprenden en la actualidad los ideólogos de la burguesía. Ellos también consideran necesario liberar al hombre de la humillante carga de las eternas dificultades económicas. Pero el hombre que tienen en mente es sólo el de la clase más elevada de la sociedad, que vive de la explotación de los trabajadores. Enfocan la solución del problema del mismo modo que 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 esa idea era conservadora ya 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 apologistas 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, apunte 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 obligara a los “buenos rústicos” a hacer su trabajo mientras él se dedicaba a la reflexión, 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. Mientras combaten (de palabra) 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 arte. Lo que existe en realidad es un movimiento en el mercado de cuadros, donde también se especula con los genios inéditos.”¹⁴⁸ Añadiré, de paso, que esta especulación con los genios inéditos obedece, entre otras cosas, a la búsqueda febril de “novedad”, a la que se entrega la mayoría de los artis-

148. Obra citada, págs. 319-320.

tas 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 conforme con ello, su propio genio permanecerá “inédito”. Lo que les impulsa a rebelarse contra lo viejo no es el amor a una idea nueva, sino a esa “única realidad”, su 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 –continúa Mauclair– se entrelaza de tal modo con la del arte, que la crítica artística se ve avasallada. Los mejores críticos no pueden decir todo lo que piensan, y los demás sólo dicen lo que es oportuno, pues deben vivir de su oficio. No digo que haya que indignarse, pero no está de más comprender la complejidad del problema.¹⁴⁹

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 el porqué, lo cual no es tan difícil.

En otros tiempos, por ejemplo en la Edad Media, no se cambiaba más que lo superfluo,

149. Obra citada, pág. 321.

la parte de la producción que sobrepasaba el consumo.

Luego vino un tiempo en que no solamente lo superfluo, sino todos los productos, toda la vida industrial, pasaron a la esfera del comercio, un tiempo en que la producción entera obedecía al intercambio...

Por último, llegó un tiempo en que todo lo que los hombres consideraban inalienable se hizo objeto de intercambio, de compraventa, y pudo 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 podían transmitirse, pero nunca intercambiarse; que podían donarse, pero nunca venderse; que podían conseguirse, pero nunca comprarse, 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, se lleva al mercado para ser apreciada en su más justo valor.¹⁵⁰

¿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 deseo juzgar este fenómeno desde el punto de vista de la moralidad. Según la frase célebre, no quiero llorar ni reír, sino comprender. No digo: los artistas contemporáneos *deben* inspirarse

150. C. Marx, *Miseria de la filosofía*, San Petersburgo, 1906, págs. 3-4.

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 oponerse a contra esos anhelos. El arte de la época de la decadencia *debe* ser 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 y 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. Nos referimos en particular a ese sector de los ideólogos burgueses que se ha elevado teóricamente hasta la comprensión del conjunto del movimiento histórico.

Entre los intelectuales burgueses que se pasan al proletariado vemos muy pocos artistas. Tal vez ello se deba 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 Renacimiento, piensan muy

poco.¹⁵¹ Pero, en cualquier caso, puede decirse con toda justificación que el talento de cualquier artista de talla aumenta considerablemente cuando éste se penetra de las grandes ideas emancipadoras de su época. Sólo se requiere que esas ideas lleguen a fundirse con su carne y su sangre para que pueda expresarlas como artista.¹⁵² También debe saber valorar correctamente el modernismo artístico de los actuales ideólogos de la burguesía. La clase dominante se halla ahora en una situación en la que cualquier avance suyo 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 Lunacharski me hizo varias objeciones. Examinaré ahora las más importantes. En primer lugar, se extrañó de que, al parecer, yo admitiera la

151. "Aquí nos encontramos con la falta 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 ellas; crean con gran esfuerzo, al margen de toda agitación intelectual y social, confinados en los conflictos de técnica, absorbidos más por la apariencia material de la pintura que por su significación general y su influencia intelectual". Holl, *La jeune peinture contemporaine*, págs. 14-15, París, 1912.

152. Aquí me remitiré gustoso a Flaubert. En una carta a George Sand dice: "Considero la forma y el fondo... como dos entidades que jamás existen separadas"), *Correspondance*, quatrième série, p. 225. Quien crea posible sacrificar la forma "a la idea", si alguna vez ha sido artista, deja de serlo.

existencia de un criterio absoluto de belleza. Pero tal criterio no existe. Todo fluye, todo cambia. Y también cambian, por cierto, las nociones que los seres humanos 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 que, en mi opinión, no existe ni puede existir un criterio absoluto de la belleza.¹⁵³ Indudablemente, los conceptos que el ser humano tiene de la belleza cambian en el curso del proceso histórico. Pero, si no existe un criterio *absoluto* de la belleza; si todos los criterios con que se la juzga son *relativos*, ello no significa que no se pueda juzgar si una obra artística está *objetivamente* 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

153 “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 al mundo’, iluminando y regenerando a los descarriados y a los caídos, se nutre en la exigencia imprescriptible del espíritu humano de penetrar en los profundos arcanos de lo absoluto.” (V. I. Speranski, *El papel social de la filosofía*, introducción, pág. XI, fasc. 1. San Petersburgo, edición *Shipóvnik*, fechada en 1913). Quienes razonan de este modo están obligados por 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 pueden tener esas palabras. 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.

manchas azules más o menos densas y más o menos burdas, 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 su idea, más afortunada es esa obra. Ahí tiene usted una medida objetiva. Y sólo porque esa medida existe podemos afirmar que los dibujos de Leonardo da Vinci, pongamos por caso, son mejores que los del pequeño Temístoclus, que emborriona papeles para distraerse. Cuando Leonardo dibujaba a un viejo con barba, le salía un viejo con barba. ¡Y cómo le salía! Al contemplarlo no podemos menos que exclamar: ¡parece vivo! Pero cuando a Temístoclus se le ocurre pintar a un viejo barbudo, lo mejor que podemos hacer para evitar malentendidos es anotar debajo: esto es un viejo barbudo y no otra cosa. Al afirmar que no puede haber una medida objetiva de belleza, el señor Lunacharski peca de lo mismo que tantos ideólogos burgueses, incluidos los cubistas: de extremo subjetivismo. No comprendo en absoluto cómo un hombre que se llama a sí mismo marxista puede caer en semejante error.

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 de 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 *El alimento del león*, basada, como sabemos, en la falsa idea de que las relaciones entre el patrón y sus obreros son las mismas que las existentes entre el león y los chacaes que se alimentan de las migas que caen de su regia mesa. ¿Podría De Curel haber reflejado con fidelidad en su drama esta falsa idea? ¡De ningún modo! La idea es falsa porque contradice las verdaderas relaciones entre el patrón 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, *El alimento del león* está muy por debajo del talento de De Curel, y por la misma razón *A las puertas del reino* está muy debajo del talento de Hamsun.

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

A mí, este reproche me resulta menos comprensible que el primero. En mi conferencia dije y demostré (quiero creer) que el arte contemporáneo se halla en decadencia.¹⁵⁴ Como causa de este fenómeno, ante el cual no puede permanecer 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 nuestra época. ¿Qué influencia, pregunto yo, puede tener esta indicación sobre los vacilantes? Si es convincente, 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.

Last, but not least, 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 pare-

154. Me temo que también aquí pueda producirse un malentendido. Utilizo la expresión "en decadencia", *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 destacadas. Tales obras, como es natural, siguen siendo posibles. Pero las posibilidades de que aparezcan disminuyen fatalmente. Además, hasta las obras destacadas llevan el sello de la época de decadencia. Tomemos por ejemplo la citada trinidad rusa: si el señor Filósofov no tiene nada de talento para nada, la señora Hippus tiene, en cambio, cierto talento artístico, y el señor Merezkovski es incluso un artista de gran talento. Pero es fácil comprobar que su última novela (*Alejandro I*), por ejemplo, quedó definitivamente arruinada 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.

ce que ésa fue la expresión que usó) de conceptos contrarios. Y comunicó a su auditorio que ese sistema será elaborado con el tiempo. Esa objeción rebasa ya definitivamente mi capacidad de comprensión. Si ese sistema “ha de ser elaborado”, es evidente que aún no existe. Y si no existe, ¿cómo podía oponerle yo a las concepciones burguesas? El socialismo científico moderno constituye, sin duda, una teoría perfectamente armónica, con la ventaja, además, 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 conceptos” el señor Lunacharski entendiese las consideraciones sobre la cultura proletaria que el señor Bogdánov, uno de sus más afines correligionarios, expuso no hace mucho en la prensa. En tal caso, su última objeción se reduce a decirme que mucho ganaría si aprendiese de Bogdánov. Gracias por el consejo, pero no tengo la intención de seguirlo. Y al inexperto que mostrase interés por el folleto de Bogdánov, *De la cultura proletaria*, le diré que el señor Alexinski, otro de los correligionarios más afines del señor Lunacharski, lo ha ridiculizado con bastante acierto en *Sovremenni mir* (*El mundo contemporáneo*).

Impreso en la CDMX.
Todos los derechos reservados.