

Realismo y creación artística

Por Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ

Arte y conocimiento

En la estética marxista se ha hablado y sigue hablándose todavía —muy hegelianamente— del arte y la ciencia como modos distintos de conocer la realidad (diferencia de forma, identidad de objeto o contenido). Pero no basta caracterizar el arte como una forma de conocimiento peculiar aunque recurra a nuevos medios cognoscitivos que ya no permitan reducirlo a un “pensamiento en imágenes”; Fischer subraya que una realidad de por sí deformada o grotesca puede ser reflejada mejor —como hace Kafka— recurriendo a lo fantástico, a la parábola o al símbolo. Como señala acertadamente A. I. Burov la forma artística de reflejar la realidad no permite distinguir al arte de otras manifestaciones de la conciencia social. Si caracterizamos el arte exclusivamente por su forma y no por su objeto o contenido, no habremos entendido la peculiaridad del arte como conocimiento. Las diferencias entre arte y ciencia desde el punto de vista formal no logran rebasar la concepción, de raigambre hegeliana, del arte como conocimiento específico, pero sin objeto propio. Ahora bien, si el arte y la ciencia son formas distintas de conocimiento, ¿qué sentido tiene esta duplicación de la función cognoscitiva? ¿A qué viene este nuevo conocimiento que, en verdad, no enriquece el que ya poseemos del objeto, sino pura y simplemente nuestra forma de conocer? ¿O es que el arte tendría la pretensión de rivalizar con la ciencia en su mismo terreno? “La creación artística, lo mismo que la ciencia —dice A. Yegórov— nos lleva al conocimiento de la esencia de los fenómenos, enriquece al hombre con nuevos conocimientos.” Ahora bien, si el arte como forma de conocimiento responde a una necesidad, y no es una mera duplicación —mediante imágenes, parábolas o símbolos —de lo que la ciencia o la filosofía dan ya —mediante conceptos—, sólo se justifica si tiene un objeto propio y específico, como señala Burov, que condiciona, a su vez, la forma específica del reflejo artístico. Este objeto específico, es el hombre, la vida humana.

El hombre es el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de la representación artística. Los objetos no humanos representados artísticamente no son pura y simplemente objetos representados, sino que aparecen en cierta relación con el hombre; es decir, mostrándonos no lo que son en sí, sino lo que son para el hombre, o sea, humanizados. El objeto representado es portador de una significación social, de un mundo humano. Por tanto, al reflejar la realidad objetiva, el artista nos adentra en la realidad humana. Así pues, el arte como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real —no en su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia— sino en su relación con la esencia humana. Hay ciencias que se ocupan de los árboles, que los clasifican, que estudian su morfología y sus funciones; pero ¿dónde está la ciencia que se ocupa de los árboles *humanizados*? Ahora bien, estos son los objetos que interesan precisamente al arte.

¿Pero, qué sucede cuando el objeto de la representación artística es el hombre, no el revelar las cosas, porque éstas se hallan en relación con él, sino el hombre de un modo directo e inmediato? Tampoco, en este caso, duplica el arte el quehacer de las llamadas ciencias humanas o sociales. Dostoiévski no se limita a doblar las verdades del psiquiatra, ni *La comedia humana* de Balzac es una ilustración de los conceptos que sobre las relaciones económicas capitalistas podemos encontrar en *El Capital* de Marx. El arte no ve las relaciones humanas en su mera generalidad, sino en sus manifestaciones individuales. Presenta hombres concretos, vivos, en la unidad y riqueza de sus determinaciones, en los que se funde de un modo peculiar lo general y lo singular. Pero el conocimiento que el arte puede darnos acerca del hombre sólo lo alcanza por una vía específica que no es, en modo alguno, la de la imitación o reproducción de lo concreto real; el arte va de lo concreto real a lo concreto artístico —llamémoslo así—. El artista tiene ante sí lo inmediato, lo dado, lo concreto real, pero no puede quedarse en este plano, limitándose a reproducirlo. La realidad humana sólo le revela sus secretos en la medida en que, partiendo de lo inmediato, de lo individual, se eleva a lo universal, para retornar de nuevo a lo concreto. Pero este nuevo individual, o concreto artístico, es justamente el fruto de un proceso de creación, no de imitación.

El arte sólo puede ser conocimiento —conocimiento específico de una realidad específica: el hombre como un todo único, vivo y concreto— transformando la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una nueva realidad, u obra de arte. El conocer artístico es fruto de un hacer; el artista convierte el arte en medio de conocimiento no copiando una realidad, sino creando otra nueva. El arte sólo es conocimiento en la medida en que es creación. Sólo así puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana.

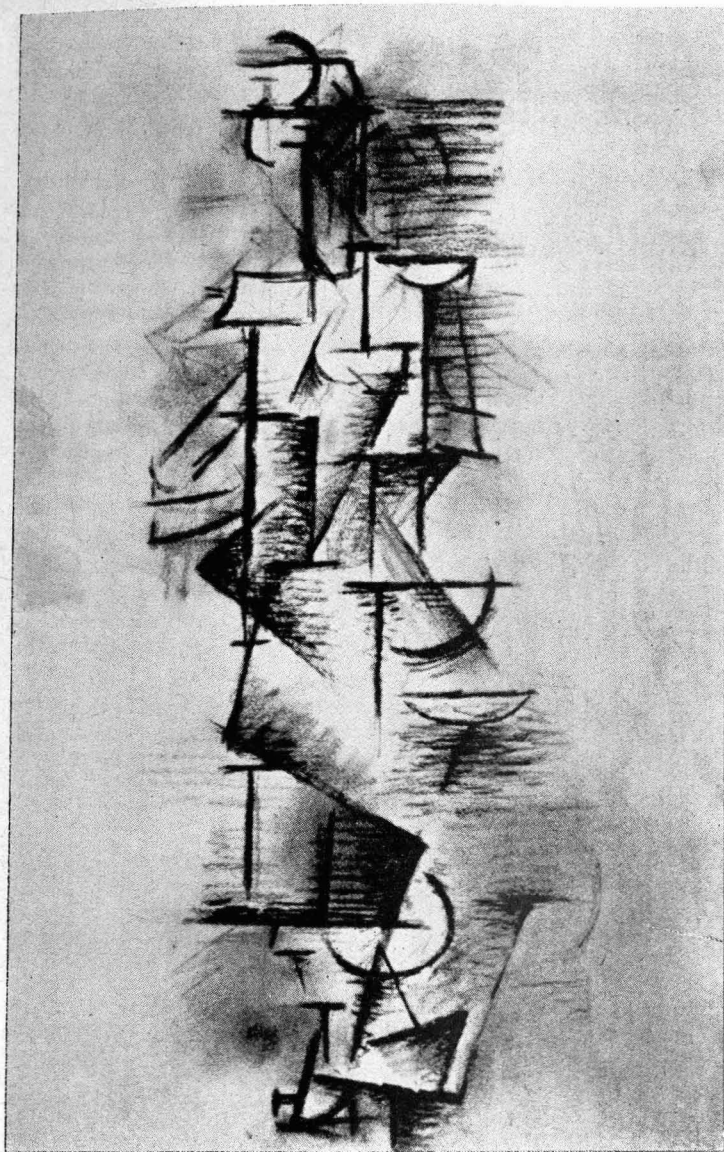
Precisiones sobre el realismo

El arte que sirve así a la verdad, como un medio específico de conocimiento tanto por su forma como por su objeto, es justamente el realismo. Llamamos arte realista a todo arte que, partiendo de la existencia de una realidad objetiva, construye con ella una nueva realidad que nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente y que, en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña.

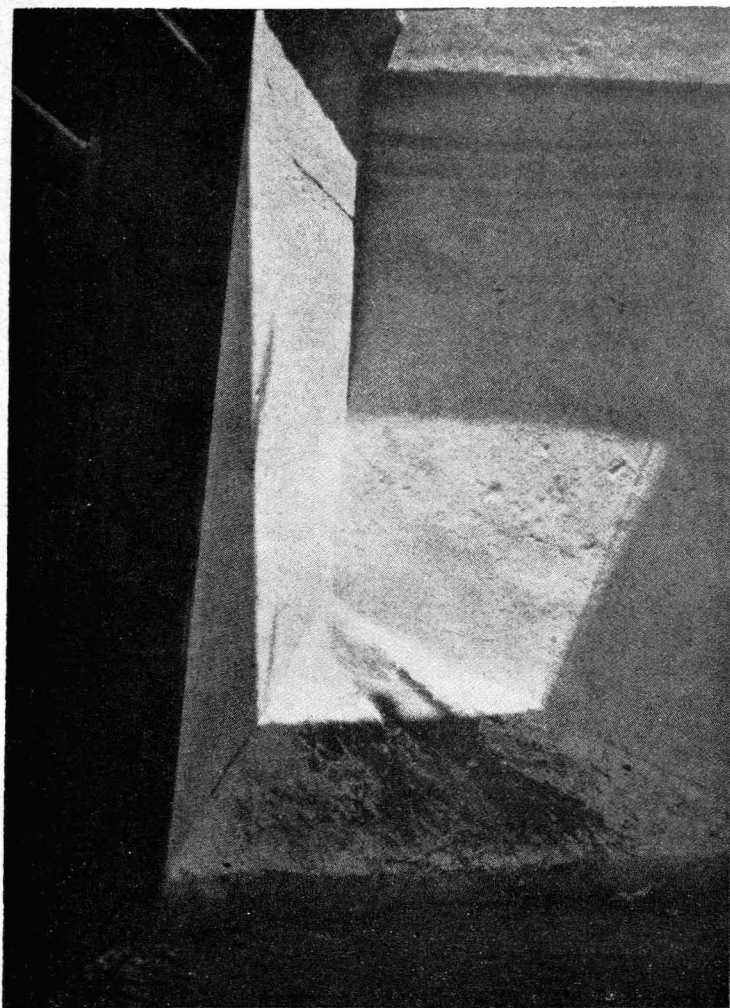
En la definición de realismo que acabamos de formular, el término realidad lo hallamos en tres niveles distintos: realidad exterior, existente al margen del hombre; realidad nueva o humanizada que el hombre hace emerger, trascendiendo o humanizando la anterior y realidad humana que se transparenta en esta realidad creada y en la cual se da cierto conocimiento del hombre. Esta definición nos permite trazar la línea divisoria del realismo como representación de lo real en la cual se refleja la esencia de fenómenos humanos; al otro lado de ella está el arte que no puede o no quiere cumplir una función cognoscitiva. Al otro están, sobre todo, los falsos realismos que por querer atenerse exclusivamente a la realidad exterior o a la realidad interior humana no logran enriquecer nuestro conocimiento del hombre, ya sea porque éste ha dejado de ser el objeto específico del conocimiento artístico, ya sea porque el método artístico empleado no permite penetrar en los aspectos esenciales de la realidad humana.



“objeto creado por el hombre”



Picasso: "La desintegración de la figura humana"



"frialidad y monotonía"

Es un falso realismo el que, en nombre del conocimiento de la realidad —término que algunos marxistas manejan vaporosamente— hace de la representación de las cosas un fin y no un medio al servicio de la verdad. El realismo así entendido no es una forma de conocer la realidad, sino de representarla; es decir, un intento de presentarla de nuevo a la manera como la copia o la imitación presenta al original. Las fronteras de este supuesto realismo son rígidas; acaban, donde acaban las del objeto. Unas veces se pretende reproducir cada detalle, y se cae en el naturalismo, o realismo documental, anecdótico, fotográfico: otras, se presenta a un nivel más elevado con la pretensión de captar la esencia de las cosas, ritmos secretos, no estructuras íntimas en un inútil empeño de rivalizar con la ciencia o la filosofía. Intento fallido: las cosas se quedan con su realidad esencial esperando al hombre de ciencia, mientras que al artista —absorbido por las cosas, por su esencia objetiva— se le escapa la carga humana que podrían soportar.

Falso realismo es también el que teniendo la realidad humana por objeto busca en ella no lo que es sino lo que debe ser, y transforma las cosas para que reflejen una realidad humana hermosada, sin aristas, cayéndose así en un irrealismo o idealismo artísticos. En gran parte, lo que en los años del periodo staliniano se hacía pasar por realismo socialista no era sino su transformación en idealismo "socialista". Por supuesto, no todas las creaciones artísticas y literarias ofrecían esta visión rosada de la nueva realidad, que no podríamos considerar realista ni socialista, y en abono de ello podrían citarse las obras de Shólojov. El verdadero realismo socialista no tiene por qué mistificar la realidad. La mentira lo mata; en cambio, la verdad que puede entregar legítima y justifica su existencia. Por ello, si el arte es una forma de conocimiento que capta la realidad humana en sus aspectos esenciales y desgarrar así el velo de sus mistificaciones, si el arte —sirviendo a la verdad— puede servir al hombre en su construcción de una nueva realidad humana, no hay nada que pueda impedir —a menos que se caiga en un dogmatismo de nuevo tipo— una concepción del arte —ni exclusiva ni sectaria— como la del realismo socialista. La empresa de ofrecer una visión profundamente realista de nuevas realidades sociales, desde la perspectiva ideológica que facilita esa visión —el marxismo-leninismo—, lejos de ser una empresa sin futuro, tiene todavía un largo trecho que recorrer. Sobre esta nueva realidad social que se está gestando (realidad con luces y sombras, con conflictos, con viva, constante, y, a veces, dramática lucha entre lo viejo y lo nuevo) un arte verdaderamente realista y socialista no ha pronunciado aún su última palabra.

La identificación de arte y realismo

Una vez descartada la concepción del realismo como copia o imitación de lo real y admitido que, en nuestros días, no puede dejarse encerrar en los cánones estéticos de otros tiempos, surge el problema de delimitar las relaciones entre arte y realismo. Si, a través de su diversidad de formas de expresión, el realismo es una forma de conocimiento del hombre mediante la creación de una nueva realidad cabe preguntar: ¿El realismo agota la esfera del arte? ¿El realismo es todo el arte, o todo arte es realista? ¿Queda algo más acá o más allá del realismo?

Analicemos esta primera respuesta:

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

Bajo el rubro de formalismo queda prácticamente englobado aquí todo lo que, en nuestra época, no encaja en un realismo de vía estrecha: futurismo, cubismo, expresionismo y surrealismo. Esta posición sectaria y dogmática es insostenible porque angosta la esfera del arte ignorando su naturaleza específica para aplicar a ella exclusivamente criterios ideológicos. Desde el punto de vista de la naturaleza específica del arte, los productos artísticos de estas corrientes a las que se les niega la carta de ciudadanía artística podrían aducir en su favor: a) ser una forma peculiar de presencia u objetivación de lo humano; b) ser una nueva realidad o producto creado por el hombre en el que éste manifiesta libremente su capacidad creadora, aunque en este caso no cumpla propiamente una función cognoscitiva; c) ser una aportación al desarrollo ar-

tístico en cuanto que satisface la necesidad —vital siempre para el arte— de conquistar nuevas formas y medios de expresión. Por otro lado, aplicar criterios exclusivamente ideológicos o políticos a las obras artísticas y, basándose en ellos negarles su carácter artístico, sólo puede servir a dichos criterios como tales —según decía muy acertadamente Antonio Gramsci— “para demostrar que alguien como artista no pertenece a aquel determinado mundo político y —ya que su personalidad es esencialmente artística— que en su vida íntima, en la vida que le es propia, el mundo en cuestión no actúa, no existe”. Y, aún así, la eficacia de esos criterios es dudosa, como lo demuestran estos dos hechos: a) el arte moderno ha surgido, en gran parte, en oposición a los gustos, ideales y valores de la burguesía; b) después de la Revolución de Octubre, grandes figuras del arte nuevo o de vanguardia estuvieron vinculadas ideológica y políticamente a la vanguardia revolucionaria, a los partidos marxista-leninistas. Así, pues, reiterando lo que decíamos anteriormente con respecto a la aplicación mecánica del concepto de decadencia al arte que simplifica las verdaderas relaciones entre arte e ideología, creemos que no se puede establecer sin más un signo de igualdad entre las corrientes no realistas de nuestro tiempo y la ideología reaccionaria, decadente, de la burguesía imperialista, ni tampoco entre el realismo y la ideología de las clases progresistas y revolucionarias. Por otra parte, entre el realismo y el llamado arte de vanguardia no puede haber —ni hay— una absoluta incomunicación. Recursos formales de la novelística moderna como el monólogo interior y el tratamiento discontinuo o reversible del tiempo, se integran cada vez más en la novela realista construida hasta hace unos años conforme a los cánones clásicos. No se trata de innovaciones meramente formales, sino de cambios en la forma impuestos por los cambios de contenido dictados por la transformación de la propia realidad humana. Así lo reconoce el teórico marxista italiano Carlos Salinari para deducir de ello que “la forma también se vuelve irregular, más rápida, menos melodiosa, sin que pueda ignorar los descubrimientos técnicos de la prosa... efectuados por las vanguardias europeas.” Y esta misma necesidad la experimenta también el joven novelista soviético Daniel Granin cuando dice: “Debo reconocer que, con frecuencia, uno se da cuenta de su propia impotencia para que la creación encuentre un curso más profundo con los métodos de la novela tradicional. Hay que descubrir métodos nuevos, y creo que esto no es sino un proceso natural...” Sin esta asimilación fecunda de nuevos métodos de expresión, no se habría forjado la personalidad artística de grandes figuras del arte socialista tal como hoy la conocemos Maiakovski no existiría sin el futurismo; Siqueiros, sin la pintura moderna; Brecht, sin el expresionismo; Neruda, Aragón o Eluard, sin el surrealismo, etcétera. Así, pues, el realismo no agota la esfera del arte y, por tanto, no pueden excluirse de éste los fenómenos artísticos que caen, efectivamente, fuera de un arte realista.

La estética de Lukács

Una formulación menos tajante de la tesis que identifica arte y realismo se encuentra reiteradamente a lo largo de las investigaciones estéticas de Lukács. El arte es para él una de las formas posibles de que dispone el hombre para reflejar o captar lo real. Ciertamente es que Lukács insiste en la necesidad de no confundir el reflejo artístico y el científico. El carácter peculiar del primero lo encuentra Lukács en la categoría de particularidad como punto medio en el que se superan, dentro del proceso de reflejo de la realidad, tanto lo singular como lo universal. Se pone de manifiesto, asimismo, en las relaciones entre el fenómeno y la esencia; mientras que en el conocimiento científico la esencia puede ser separada conceptualmente del fenómeno, en el arte no puede conservar su autonomía fuera de éste. El arte es, pues, una de las formas por las cuales el mundo, la realidad se descubre al hombre. Esta realidad, por supuesto, se halla en proceso constante de cambio y de ahí la necesidad de que varíen los medios de expresión. La historicidad de la realidad objetiva impone, a su vez, una historicidad de los medios expresivos, y, con ello, determina el movimiento mismo del arte. Sin embargo, lo que permite diferenciar al gran arte del que no lo es y, al mismo tiempo, lo que explica la supervivencia de la verdadera obra artística es su capacidad de reflejar la realidad, la fuerza y profundidad con que capta la esencia de lo real. De aquí se deduce inequívocamente que el verdadero arte es, para Lukács el arte realista y que el realismo es la vara, el criterio para valorar toda realización artística cualquiera que sea el periodo en que surja o concepción del mundo que exprese. Y así lo reconoce Lukács, en su entrevista con el periodista checo Antonín Liehm, a comienzos de 1964: “Todo gran arte es realista; lo es desde Homero, por el hecho

mismo de que refleja la realidad, y éste es el criterio irrecusable de todo gran periodo artístico, incluso aunque los medios de expresión varíen infinitamente”. Así, pues, Lukács ha definido de una vez y para siempre los límites del gran arte.

Partiendo de esta definición, Lukács se opone al realismo desnaturalizado de los años del periodo staliniano y se enfrenta, sobre todo, al arte de vanguardia (decadente) que ejemplifica especialmente con Kafka, “paradigma de todo el vanguardismo moderno”. Lukács no es tan miope o dogmático como para negar la existencia de fenómenos que caen dentro del arte, aunque no quepan entre las márgenes del realismo. Reconoce, tratándose de la novela de vanguardia sus logros formales, e incluso, tratándose de Kafka, por ejemplo, admite cierta penetración suya en la realidad, aunque en definitiva, a juicio suyo, no sea sino una penetración unilateral, “en una sola dimensión”. En suma, aunque se acepte la existencia de un arte o de una literatura no realista (en el sentido lukácsiano), el arte verdadero, el arte auténtico, el que perdura, es el realista. Sus preferencias por el realismo crítico —con sus grandes modelos, Balzac, Goethe, Tolstoi— y por el realismo socialista —una vez liberado de sus deformaciones subjetivistas y naturalistas— estriba precisamente en su superioridad para captar lo real.

La estética lukácsiana representa, en el campo marxista, el logro más fecundo de la concepción del arte como forma de conocimiento. Como estética del realismo cautiva con sus penetrantes análisis y sugerentes hallazgos, pero, al erigir en criterio de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa.

Del realismo de vía estrecha a un realismo sin riberas

Ahora bien, el arte se deja encerrar en las fronteras del realismo, y menos aún en un realismo que no va más allá de los cánones pictóricos renacentistas, o de los criterios formales realistas que en la literatura ejemplifican Goethe, Balzac o Tolstoi. El realismo como categoría artística rebasa el marco de una tendencia realista particular; por ello, sus riberas tienen que abrirse porque, como dice Garaudy, “el desarrollo de la realidad del hombre no tiene término”. Y para desarrollarse, para extenderse es preciso que no se quede en el objeto, en la realidad objetiva o en la figura real. Ciertamente, no se pueden identificar, en la creación pictórica, realismo y pintura figurativa. No basta apelar a las formas visibles de la realidad exterior, a la figura, para que podamos hablar de pintura realista. El verdadero realismo comienza cuando esas formas o figuras visibles son transformadas para hacer de ellas una clave del mundo humano que se quiere reflejar y expresar. Debemos decir, por ello, que el realismo necesita rebasar la barrera de la figuración, en una superación dialéctica que reabsorba las figuras y formas reales para elevarse a una síntesis superior. La figura real, exterior, es un obstáculo que tiene que ser superado para que el realismo no sea propiamente figuración, sino transfiguración. *Transfigurar es poner la figura en estado humano.*

El realismo debe abrirse para poder reflejar no la apariencia de realidad, que se alimenta de la fidelidad al detalle y a la figura exterior, sino la realidad profunda y esencial que solamente se alcanza poniendo en estado humano a las figuras reales. La fidelidad del pintor figurativo a secas, es decir, del pintor que se queda en la figura, sin rebasarla, no es sino una infidelidad a lo real, pues es justamente su transfiguración lo que acerca el verdadero realismo a la realidad.

Pasando la barrera de la figuración, pero un pasar que no es un abandono de la figura, sino una transformación de ella, el realismo, lejos de perderse, se afirma, y surge así como un realismo desarrollado hasta el infinito, que no exige a la vez la necesidad de englobar la totalidad de los fenómenos artísticos. Para defender un verdadero realismo sin riberas, como el que propugna R. Garaudy, no es preciso entregarle el arte entero, incluso el arte abstracto. ¿Qué ganamos con subsumir en la categoría de realismo a todos los fenómenos artísticos, y establecer, desde ese nuevo ángulo, la igualdad entre arte y realismo? Para reconocer el hecho innegable de la existencia de un arte que desde la famosa acuarela de Kandinsky, de 1910, no apela a la figura ni cumple una función cognoscitiva, y que aporta, sobre todo, una peculiar presencia de lo humano —como la aporta todo fenómeno artístico, incluso el decorativo—, no es preciso desdibujar ciertas características del realismo que como ya señalábamos anteriormente, consiste en un triple modo de darse la realidad: como *realidad exterior* representada (formas, figuras reales) con la cual se crea una *nueva realidad* (obra de arte) que refleja y expresa esencialmente la *realidad humana*.

El realismo es un hecho artístico como lo es también el arte

no realista de nuestro tiempo. Uno y otro arte cumplen funciones diversas, entre ellas ideológicas, satisfacen necesidades humanas distintas y recurren, a su vez, a diversos medios de expresión. Cada uno de ellos tiene, a su vez, sus peligros; si la apelación a las formas reales, puede conducir al desierto del frío e inexpressivo figurativismo, la ruptura con las formas y figuras del mundo real puede llevar a la frialdad y monotonía que ya hemos padecido con el abstractismo geométrico. Un pintor de las últimas hornadas, Jean Bazaine, que merodea cerca de lo abstracto, ha subrayado los peligros mortales de una ruptura total con el mundo exterior: "No podemos desembarazarnos del mundo exterior como de un manto demasiado pesado... Negar sistemáticamente el mundo exterior equivale a negarse a sí mismo: una especie de suicidio." Pero los peligros que acechan tanto al realismo como al arte abstracto no invalidan su condición común de prueba de la existencia creadora del hombre, sin que esto implique la disolución de un arte en otro.

El arte como creación

Dejemos, pues, que el realismo extienda sus riberas sin que ello signifique excluir ni absorber otros fenómenos artísticos,

que la obra artística es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre. Y en esto radican las limitaciones de las concepciones del arte que hemos examinado anteriormente.

Desde un punto de vista verdaderamente estético, la obra de arte no vive de la ideología que la inspira ni de su condición de reflejo de la realidad. Vive por sí misma con una realidad propia, en la que se integran lo que expresa o refleja. Una obra de arte, es ante todo, una creación del hombre, y vive por la potencia creadora que encarna. Este punto de vista permite ver el desarrollo histórico del arte como un proceso infinito que no se deja encerrar en los límites de una corriente determinada. El criterio ideológico o sociológico ignora la ley del desarrollo desigual del arte y la sociedad, cuya ideología dominante expresa. Por ello, habla de arte superior e inferior, o de arte progresista y decadente, ignorando la naturaleza específica de la actividad artística como manifestación del poder creador del hombre. El criterio realista subraya la función cognoscitiva del arte, convirtiéndola en su función exclusiva, pasando por alto que el arte puede cumplir —y ha cumplido históricamente— otras funciones, y, sobre todo, ignorando que, como producto humano, el hombre no sólo está en él represen-



Van Gogh: "cumplir una función cognoscitiva creando una nueva realidad"

y busquemos un estrato más profundo y originario del arte, el único que impide identificarlo con determinada tendencia particular —realista, simbólica, abstracta, etcétera—, y trazar una ribera rígida a su desarrollo, a la vez que puede dar razón del arte en su conjunto como una actividad esencial humana. Sólo así escaparemos también, desde un punto de vista marxista, a las limitaciones de una concepción meramente ideológica, sociológica o cognoscitiva.

Ciertamente, el arte tiene un contenido ideológico, pero sólo lo tiene en la medida en que la ideología pierde su sustantividad para integrarse en esa nueva realidad que es la obra de arte. Es decir, los problemas ideológicos que el artista se plantea tienen que ser resueltos *artísticamente*. El arte, a su vez, puede cumplir una función cognoscitiva, la de reflejar la esencia de lo real; pero esta función sólo puede cumplirla *creando* una nueva realidad no copiando o imitando lo ya existente. O sea, los problemas cognoscitivos que el artista se plantea ha de resolverlos *artísticamente*. Olvidar esto —es decir, reducir el arte a ideología o a mera forma de conocimiento— es olvidar

tado o reflejado, sino presenciado, objetivado. El arte no sólo expresa o refleja al hombre, lo hace presente. Ciertamente es que la presencia de lo humano no es exclusiva de los productos artísticos; menos aún, no puede serlo de una tendencia artística determinada. Si la industria es —como dice Marx— el libro abierto de las fuerzas esenciales del hombre, con mayor razón aún lo es el arte —ya sea ornamental, simbólico, realista o abstracto—. Justamente, por ser una forma superior de creación, por ser un testimonio excepcional de la existencia creadora, lo humano está siempre presente en todo producto artístico. En este sentido, el hombre está tan presente en la *Coatlicue* precortesiana como en los zapatos del labriego de Van Gogh, en un Cristo de Rouault, o en una manzana de Cézanne. La organización de los colores y las formas no deja de ser una manifestación de la capacidad creadora del hombre por el hecho de que estructuren un rostro humano, una piedra o un árbol, o porque su referencia a la realidad exterior sea mínima. El hombre no se pierde en el tránsito de lo representado a lo no figurativo; lo que ocurre es que el proceso de humanización,

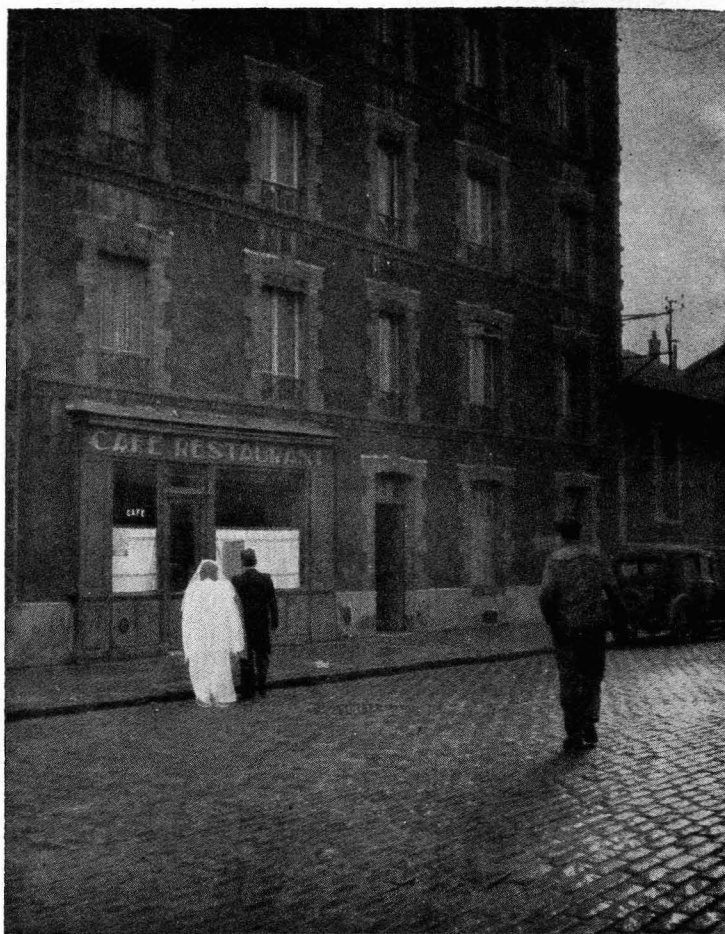
característico del arte, sigue una vía distinta. Por ello, no cabe hablar en rigor, cuando hay verdadera creación, de un arte deshumanizado. La deshumanización del arte —su enajenación— sería propiamente su negación, la exclusión de toda objetivación o presencia de lo humano. Subrayando la presencia de lo humano en el arte —realista o no— destacamos su estrato más profundo y originario: el ser una forma peculiar del trabajo creador.

Las raíces de esta concepción se encuentran ya en una obra de juventud de Marx, los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Para llegar a ella había que superar, como lo hizo Marx, la concepción del arte y el trabajo como actividades antagónicas, ya fuera porque no se veía el carácter creador del trabajo humano (actividad forzosa, mercenaria, según Kant) y se le excluía, por tanto, de la esfera de la libertad, o porque, reducido a una categoría meramente económica, no se advertía su entronque con el hombre, con la esencia humana (actividad encaminada a la producción de bienes materiales y fundamento de toda riqueza material, según Adam Smith y David Ricardo).

La comunidad del arte y el trabajo fue ya advertida por Hegel aunque en forma idealista (tesis de la *Fenomenología del Espíritu* sobre el papel del trabajo en la formación del hombre, o tesis del hombre como producto de su propio trabajo); sin embargo, fue Marx quien vio claramente la relación entre el arte y el trabajo a través de su naturaleza creadora común y, en consecuencia, concibió este último no sólo como una categoría económica (fuente de riqueza material) sino como categoría filosófica ambivalente (fuente de riqueza y de miseria humanas).

La concepción del arte como actividad que, al prolongar el lado positivo del trabajo, pone de manifiesto la capacidad creadora del hombre, permite extender sus riberas hasta el infinito, sin que el arte se deje apresar, en definitiva, por ningún *ismo* en particular. Aunque el objeto artístico puede cumplir —y ha cumplido a lo largo de la historia del arte— las funciones más diversas: ideológica, educativa, social, expresiva, cognoscitiva, decorativa, etcétera, sólo puede cumplir estas funciones como objeto creado por el hombre. Cualquiera que sea su referencia a una realidad exterior o interior ya existente, la obra artística es, ante todo, una creación del hombre, una *nueva* realidad. La función esencial del arte es ensanchar y enriquecer con sus creaciones, la realidad ya humanizada por el trabajo humano.

La concepción del arte como creación impide establecer criterios formales a un arte futuro cuyo contorno, en modo alguno, podemos trazar de antemano. Pisando firmemente en ese estrato radical y originario del arte podemos evitar el caer en una concepción cerrada, es decir, dogmática. Si la creación es



"reformular de nuevo lo concreto"

la sustancia de todo arte verdadero no podemos considerarla privativa de ninguna tendencia artística en particular; el realismo, por tanto, no tiene el monopolio de la creación. Pero daríamos pruebas de un nuevo dogmatismo si sólo viéramos la garantía del impulso creador en la ruptura con lo real. La tesis según la cual la creciente infidelidad de la pintura, desde el impresionismo, a la realidad exterior, sería un avance en la conquista de la verdadera naturaleza creadora del arte, olvida que un cuadro verdaderamente realista es siempre creación. El arte realista lo es, ante todo, no por su apelación a la realidad exterior, sino por su capacidad de estructurar las formas y figuras reales para ponerlas en relación con el hombre. La verdadera creación que se opone tanto a la expresión informe directa e inmediata, como a la imitación o copia; no excluye, en cambio, una expresión —ideológica, por ejemplo— formada, estructurada, ni tampoco la apelación a las figuras reales. No basta la figura para que haya creación; pero tampoco su abolición es condición o garantía indispensable de la actividad creadora. Quien así discurriera se encontraría en una situación semejante a la de la famosa paloma kantiana que se imaginaba que, sin la resistencia del aire, podría volar con toda libertad.

La concepción del arte como creación no exige una actitud unívoca ante lo real (acercamiento a sus formas y figuras, o distanciamiento de ellas); subraya, ante todo, el entronque del arte con la esencia humana. El hombre se eleva, se afirma, transformando la realidad, humanizándola, y el arte con sus productos satisface esta necesidad de humanización. Por ello no hay —ni puede haber— "arte por el arte", sino arte por y para el hombre. Puesto que éste es, por esencia, un ser creador, crea los productos artísticos porque en ellos se siente más afirmado, más creador, es decir, más humano.

Esta fecunda concepción que cada vez gana más terreno en la estética marxista actual sólo se ha hecho posible a partir de una revaloración de la concepción de Marx del trabajo y del arte, como esferas esenciales de la vida humana. La concepción del arte, como forma peculiar del trabajo creador, no excluye su reconocimiento como forma ideológica ni ignora tampoco la función cognoscitiva que puede cumplir, pero no lo reduce a su contenido ideológico ni a su valor cognoscitivo. Quien reduce lo artístico a lo ideológico, pierde de vista su dimensión esencial, creadora; quien ve sólo en él una forma de reflejo de la realidad, olvida aún más este plano fundamental, es decir, olvida que el producto artístico es una nueva realidad que testimonia, ante todo, la presencia del hombre como ser creador.

* Del libro *Las ideas estéticas de Marx* (Ensayos de estética marxista) que publicará próximamente Ediciones ERA.

En el presente texto no se incluyen las notas de pie de página.



"no sólo en lo representado o reflejado"