

Alejandra Herrera* y Vida Valero**

No resulta ocioso hablar del realismo socialista después de la desaparición de la Unión Soviética, la caída del Muro de Berlín, el triunfo de la economía capitalista y el pujante crecimiento de la globalización. Todo lo criticable que resultó esta corriente artística, en sus orígenes respondió a la necesidad de que el arte se adecuara a una nueva sociedad, al nuevo orden existente producido por la Revolución de Octubre. La discusión, que generó la nueva función social del arte y la literatura, trascendió las fronteras de los antiguos dominios zaristas y al igual que a otros países su influencia y planteamientos llegaron a México. En las siguientes páginas pretendemos acercarnos a la discusión que culminó con la imposición del realismo socialista como corriente artística oficial en la URSS, sus consecuencias y las manifestaciones artísticas que surgieron en México fundadas en dicha corriente.

Antes de hablar de la oficialización del realismo socialista, vale la pena detenerse en los planteamientos de Lenin y del Comisario de Instrucción Pública de su época, Anatoli Lunacharsky, pues estos de alguna manera son los antecedentes de lo que ocurrió ya en la época de Stalin.

* Profesora-investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

** Profesora-investigadora de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

Al triunfo de la revolución bolchevique, muchos problemas tuvieron que enfrentarse, uno de ellos fue el de la falta de cultura e instrucción de los habitantes del vasto territorio soviético. Además se cuestionaba si el artista y sus obras debían cumplir con las mismas tareas que el arte de la Europa occidental. Debe recordarse que en las primeras décadas del siglo XX, el arte se volvió experimentación formal, las vanguardias proliferaron y el público en general se alejó más que nunca de la emoción estética. Según Ortega y Gasset este distanciamiento se debió a que el arte había perdido lo figurativo, y la masa era incapaz de comprender los valores puramente formales de la nueva producción artística. (Cfr. *La deshumanización del arte*.)

En este panorama el arte que debía surgir en la recién creada URSS, debería ser totalmente diferente, pues una de sus tareas más apremiantes era acercarse fundamentalmente a las masas, no sólo para culturizarlas e instruir las, sino para fomentar su sensibilidad estética.

El destino del arte se discutía y los problemas en torno a él exigían solución inmediata. Entre ellos cabe destacar los referentes a la aceptación o no de la herencia cultural, es decir, la cultura y el arte gestados en el seno de la burguesía, el papel del Estado frente al arte, la libertad de creación del artista, la forma y el contenido en el arte contemporáneo; y la función social del arte en el socialismo.

Frente a la postura de algunos intelectuales y grupos de artistas como el de la *Prolet Kult* que rechazaban la herencia cultural generada por la sociedad capitalista, Lenin afirmaba: “La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista [...]” (“Sobre la cultura proletaria”, p. 221.) Con esta afirmación se admitía que era imposible desconocer el arte y la ciencia del pasado, pues no se trataba de empezar de cero, sino de aprovechar los logros de la historia de la humanidad. Lo que sí era claro, es que todos los esfuerzos de la educación y el arte deberían estar encaminados a la construcción del socialismo.

En este contexto, las funciones del Estado frente al arte serían, según Lunacharsky: proporcionar a las masas el conocimiento del arte y la cultura que tanta falta hacían, limitar la producción del arte contrarrevolucionario, aunque aclaraba que sólo se emplearía la represión contra aquellos artistas que plasmaran en sus obras actitudes de traición a la revolución; y satisfacer las necesidades materiales de los artistas, para que estos pudieran tener una vida digna y dedicarse plenamente a la creación de sus obras, en las que convencidos de las conquistas de la revolución plasmaran el alma popular de la nueva sociedad. (Cfr. A. Lunacharsky, *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*.)

De estas tres funciones del Estado en el terreno artístico, surge el problema de la libertad de creación, pues se sabe que el arte es por esencia una actividad libre que no admite límites ni direcciones; sin embargo, dadas las condiciones por las que atravesaba la Unión Soviética, era arriesgado permitir la proliferación de un arte que atentara contra los logros obtenidos por la revolución, así que desde el punto de vista ideológico, el arte se encontraría limitado, pero no se hablaba todavía de la institucionalización de un estilo o corriente. Por otra parte, si la nueva sociedad liberaba al artista de la dependencia de su obra en el mercado, se proponía como deseable que la creación individual pasara a segundo término y cediera su lugar a colectividades de artistas, como en épocas pasadas, lo cual conduciría a una nueva concepción del artista y su libertad.

Otra preocupación central dentro del aspecto interno del arte que aparece en los planteamientos de Lunacharsky, es la referente a la desorientación del arte contemporáneo, básicamente expresada en la pobreza del contenido y en la exaltación de la forma. “De sentimientos especiales, de ideas dignas de expresión artística, carece la sociedad desde hace diez, veinte o treinta años.” (“Arte y revolución”, p. 199.)

Lunacharsky habla de la forma y el contenido como si fuesen entidades separadas, sin embargo, es evidente que no existe forma sin

contenido ni éste sin la otra, pero quizá por razones argumentativas, Lunacharsky hace especial énfasis en el contenido del nuevo arte, pues pretende resaltar la importancia del mensaje de la obra, el cual se traduciría en la anhelada función del arte. Revisemos, pues, sus tesis al respecto.

Hubiese sido deseable, decía Lunacharsky, que el arte de la sociedad socialista fuera diferente del arte de Occidente, sin embargo, la influencia de éste último se dejaba sentir en los nuevos artistas, quienes no obstante haber prestado su apoyo a la causa revolucionaria no habían sabido expresar el intenso cambio social ocurrido, lo cual se debía a la eliminación del contenido en aras de la forma.

El mismo Comisario sostenía que la revolución ofrecía al artista un nuevo contenido mucho más amplio y rico que el que le daba el mundo burgués. La única manera de producir un arte cercano al proletariado sería encontrando un contenido capaz de expresar la nueva realidad. “Encontrar un tema significa encontrar una idea que no es posible dejar de expresar, que atormenta al hombre.” (A. Lunacharsky, *Las artes plásticas y ...*, p. 53.)

Recordando la tesis de Lenin que sostiene que todos los esfuerzos de la educación y el arte deben estar encaminados al fortalecimiento de los objetivos de la dictadura del proletariado, cabe preguntar: ¿de qué manera puede el arte servir a la revolución?

Lunacharsky respondería que si la revolución ofrecía al artista un mundo nuevo y por tanto, un nuevo contenido, el arte podría ser su vocero, es decir, el arte debería cumplir con una función propagandística del nuevo régimen. Es falso que sólo las obras menores sean propaganda. Toda obra de arte es propaganda clara o encubierta al servicio de determinados intereses, y es en estos términos que podríamos resumir la función del arte dentro del socialismo: el arte puede difundir sus valores.

De esta manera el arte de la nueva sociedad evidentemente diferirá en mucho del arte pasado y actual de Occidente, y esto es válido porque

hay que admitir que el arte ha adquirido diversas funciones a lo largo de la historia. Por ejemplo, en la época medieval el arte cumplía con una tarea eminentemente didáctica. Sin embargo, es importante no olvidar que el arte es un fenómeno que trasciende su marco social, y que esta trascendencia sólo se explica por la calidad artística y por los valores humanos plasmados en la obra, lo que le confiere la capacidad de seguir siendo expresiva, aun, para generaciones posteriores.

Para que el arte pudiera cumplir con esta función propagandística, se reconocía que la corriente artística más adecuada era el realismo, dado que a través de ella se podría privilegiar el contenido, y por otra parte sería el camino más directo para llegar a las masas; no obstante, no fue el único terreno explorado por los artistas, prueba de ello fue el futurismo, que no fue bien recibido por el pueblo. En síntesis, existió en la época de Lenin una política abierta en cuanto a cuestiones culturales y artísticas; obviamente dentro de lo posible y condicionada por las necesidades de la revolución.

Esta apertura terminó con Stalin al frente del Partido Comunista. En su libro intitulado *La necesidad del arte*, Ernst Fischer afirma que el desarrollo del arte en la Unión Soviética se ha visto obstaculizado por algunas trabas burocráticas. Estos límites se refieren evidentemente a la imposición de una corriente artística oficial, es decir, el realismo socialista, durante el régimen de Stalin.

La corriente del realismo socialista se hace oficial en dicha época como único camino a seguir por los artistas. Es en esta oficialización donde el arte sufre las trabas que menciona Fischer. Esto condujo a un estancamiento en el campo artístico, ya que en el concepto de realismo socialista se manifestaba, por un lado, la institucionalización de un método, de un estilo, el realismo, y por otro, una limitación ideológica que se encierra en el término socialista, que si bien pudiera haber sido una elección auténtica del artista, perdía su justificación por el hecho de ser impuesta. De este modo la política anterior fue soslayada y se implanta una nueva respaldada por Stalin, cuyo más conocido

exponente es Andrei Zhdánov. Veamos en qué términos se plantea esta nueva perspectiva.

En el año de 1934, Zhdánov propone una política “oficialista” para el arte soviético cuya función principal se formula así: “Extirpar la supervivencia del capitalismo en la conciencia de las gentes significa luchar contra todos los restos de la influencia burguesa en el proletariado [...]” (“El realismo socialista”, p. 236.) Como puede verse existe una diferencia fundamental entre ambas posiciones, pues en la primera época se trataba de hacer propaganda de los logros del socialismo, mientras que en la segunda se propone casi una guerra ideológica contra el capitalismo. Desde luego, el respeto por la herencia cultural en este contexto se pierde y la libertad de creación del artista ya no es objeto de discusión, simplemente se anula.

Tal vez la idea más interesante que aparece en el texto de Zhdánov, por incorrecta, y que no obstante tuvo gran repercusión en el arte y la cultura soviética de esa época, es la referente al determinismo social en el arte. Al hablar sobre la literatura afirma: “[...] los éxitos de la literatura soviética están condicionados por los éxitos de la construcción socialista.” (*Loc. cit.*) Una idea correlativa a ésta se presenta en su análisis del arte burgués, la “decadencia” en que se encuentra tiene su origen en la decadencia del sistema capitalista:

La situación actual de la literatura burguesa es tal, que no puede ya crear grandes obras. La decadencia y la corrupción de la literatura burguesa, que dimanar de la decadencia y la corrupción del régimen capitalista, se presentan como el rasgo característico, como la particularidad característica del estado de la cultura burguesa y de la literatura burguesa en el tiempo presente. (*Ibid.*, p. 237.)

Tales afirmaciones implican, desde luego, un desconocimiento de la Estética y sus problemas, pues de sobra se ha discutido que la genialidad de la obra de arte no tiene correspondencia con el desarrollo económico y social de una sociedad, el propio Marx en su análisis

del arte griego, señala que su grandiosidad no tiene sus bases en las débiles condiciones económicas en que surgió. (Cfr. “Desarrollo desigual de la sociedad y el arte”, pp. 260-261.)

Además, los planteamientos de Zhdánov no tienen fundamento en la realidad, pues califica al arte burgués como “decadente” por generarse en una sociedad en la que efectivamente siguen existiendo enormes contradicciones, pero no por eso pueden negarse los grandes aciertos en el terreno artístico que se lograron durante el siglo XX en esa sociedad. La historia del arte ha demostrado que no hay correspondencia entre el desarrollo social y el florecimiento artístico.

Más ingenua resulta la postura de Zhdánov para definir las características del arte y la literatura soviéticos. A diferencia del arte burgués que toma su temática de una sociedad en decadencia y de ahí su pesimismo y falta de perspectivas, el artista soviético tiene ante sí una realidad plena de oportunidades. Así los héroes de esta literatura, lejos de representar el pesimismo “burgués” debían manifestar el optimismo del nuevo orden:

Aquí los héroes principales de las obras literarias son los constructores activos de la nueva vida: obreros y obreras, koljosianos y koljosianas, miembros del partido, administradores, ingenieros, jóvenes comunistas, pioneros. He aquí los tipos fundamentales y los héroes esenciales de nuestra literatura soviética. (A. Zhdánov, *op.cit.*, p. 238.)

De este modo, uno de los rasgos característicos del arte soviético, deberá ser su optimismo, como si la depresión, la tendencia a la melancolía no formaran parte de la condición humana. En estos términos el mecanicismo de Zhdánov no tiene límite: basta con cambiar la estructura económica de un país para que en sus habitantes se opere un cambio interno.

Por su parte, Stalin manifiesta que los escritores deben ser ingenieros de almas, lo cual significa que los escritores debían ser profundamente “realistas”, es decir, conocer la vida en toda su complejidad

para poderla representar verdídicamente en sus obras. Zhdánov añadía: “Y también, la verdad y el carácter histórico concreto de la representación artística deben aunarse a la tarea de transformación ideológica y de educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo.” (*ibid.*, p. 239.)

En la cita anterior puede notarse el carácter normativo de los planteamientos de Stalin y Zhdánov, en cuanto a estilo, temas y personajes, todo esto impuesto desde fuera a la conciencia del artista. El verbo utilizado por ambos “deben” es revelador de dicho carácter.

Es así como aparece el realismo socialista, como método a seguir por los artistas soviéticos, no sólo como método formal, sino también con sus implicaciones ideológicas.

Decimos que el realismo socialista es el método fundamental de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, pero esto supone que el romanticismo revolucionario debe integrar la creación literaria como una de sus partes constitutivas, porque toda la vida de nuestro partido, toda la vida de la clase obrera y su combate consisten en unir el trabajo práctico más severo, más razonado, al heroísmo y a las perspectivas grandiosas. (*Loc. cit.*)

El resultado de esta esquematización no pudo ser más lamentable. Algunos artistas se exiliaron frente a la ausencia de libertad de creación y persecución política. El arte realista se convirtió en uno de apariencias que lejos de ayudar críticamente a la construcción del socialismo se contentaba con seguir los gustos personales de Stalin como normas estéticas.

Grandes teóricos del arte como fueron Ernst Fischer y Georg Lukács, muy aparte de su ideología claramente de tendencia socialista, no pudieron permanecer ciegos ante los errores que, en el terreno artístico, se cometieron en la época de Stalin.

Ernst Fischer describe así el arte que produjo la época stalinista:

Así, como la obligación del pintor consistía en representar a Stalin de tal forma que ninguna arruga convirtiera su traje en producto terrenal, la fun-

ción del escritor consistía en idealizar absurdamente la vida en la Unión Soviética, en reflejar la situación actual como el resultado inmejorable de una certera dirección, en achacar anomalías oficialmente comprobadas a la labor de zapa de espías, agentes y personas contrarias al régimen. Al artista no se le permitía ninguna espontaneidad, sino que lo mismo él como su obra estaban sometidos a las instrucciones, disposiciones, administración, control e inspección de las autoridades competentes. De esta forma, el “realismo socialista” se convirtió en un arte de lo irreal. En lugar de la realidad apareció un mundo de apariencias planificado. (*El artista y su época*, pp. 112-113.)

Nada más lejos del realismo, pues cuando surge éste como corriente en el siglo XIX, uno de sus rasgos característicos es la actitud objetiva del artista al reproducir la realidad en su obra, de lo que se desprende la crítica y en algunos casos la posibilidad de dibujar una nueva perspectiva. En la cita anterior de Fischer, puede observarse que el realismo socialista se convirtió en un arte que en vez de representar las contradicciones evidentes en una nueva sociedad, simplemente las falseaba. Las situaciones excepcionales que efectivamente alguna vez ocurren, eran presentadas como hechos normales, cuyo objetivo era ilustrar lo fácil que era la vida en una “sociedad modelo” como la stalinista.

Así fue como el realismo socialista perdió su justificación y deformó su naturaleza original, al convertirse en propaganda de una realidad idealizada, cuya causa debe encontrarse en el culto a la personalidad de Stalin. Al respecto Georg Lukács afirma:

En el período de Stalin se planteó muy rara vez el problema fundamental en sus verdaderos términos; por el contrario, conforme al subjetivismo económico, se llegó a exigir dogmáticamente que, mediante los hechos, se probara la justeza de tal o cual decisión política cotidiana. La solución literaria no surgía de la dinámica llena de contradicciones de la vida social, sino que más bien hubo de servir de ilustración a una verdad que resultaba abstracta en comparación con la vida. (*Significación actual del realismo crítico*, p.153.)

El carácter ilustrativo de esta literatura muestra un paralelismo con una tendencia teórica de este periodo: “Ésta consiste en una inversión —muy consecuente, a su manera— de la relación entre investigación, propaganda y agitación.” (*Loc. cit.*) Pero en vez de desenvolverse una propaganda justa y profunda en la cual se revelarían los problemas centrales de la nueva sociedad se hizo de la agitación una mera esquematización, pues aquella consiste en señalar al propio tiempo los logros adquiridos y los problemas que en mucho tiempo y con mucho esfuerzo habrían de resolverse. En la literatura de la época de Stalin, los problemas expuestos superficialmente debían solucionarse de inmediato y completamente dentro del desarrollo de la misma obra. Así pues, el escritor estaba reducido a un agitador superficial.

No obstante este panorama, la influencia del realismo socialista se dejó sentir en otros países, desde luego en los socialistas y, años más tarde, Castro afirmaría en un tono de apertura para los artistas cubanos: “Dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho.” (“La libertad del arte y la revolución”, p.406.) La influencia de esta corriente también llegó a México. Muchos intelectuales y artistas mexicanos, afiliados al Partido Comunista, trataron de revigorizar su trabajo en aras de una nueva perspectiva, la socialista. Habiéndose vivido una revolución, cuyos logros no se consolidaron ni ahora ni en aquellos años, los artistas mexicanos vieron una alternativa para difundir a través de sus obras los valores de una sociedad que parecía realizar la última gran utopía de la historia. Así, la corriente que adoptaron en sus obras fue el realismo crítico, que comparte con el socialista, en teoría, la objetividad, la actitud crítica y la perspectiva socialista. Es importante subrayar que el realismo socialista sólo puede darse en un régimen socialista, así que hablamos de influencia no de la adopción de esta corriente. Por eso se puede ver en la obra plástica de los muralistas —Rivera, Orozco y Siqueiros—, en primer lugar, una crítica al presente, mediante, la reproducción de las contradicciones sociales: la propiedad privada en manos de unos cuantos, la

proliferación de las clases oprimidas, la corrupción de la burguesía y del clero, la impotencia de los trabajadores y los obreros frente a la injusticia de la clase dominante y el futuro plasmado en una sociedad sin clases, educada, sensible al arte y a la cultura.

Basta hacer un breve recorrido por los murales de Diego Rivera en el cubo de la escalera de Palacio Nacional para darse cuenta que el arte y la cultura soviética habían tenido una gran influencia en él. Rivera viaja a la URSS en 1927, para la celebración del décimo aniversario de la revolución, y ahí permanece dos años. Si bien el realismo socialista no se había oficializado durante su estancia, para 1935 ya se había institucionalizado, año en el que el pintor termina su mural. Puede, entonces, verse ya claramente en el muro sur, izquierdo para el espectador, que luego de haber hecho una revisión histórica de México en los muros norte y central, que el futuro del pueblo se vislumbra como el de una sociedad idealizada, presidida por Karl Marx y la frase que sintetiza a la historia como una lucha de clases. Los personajes que dominan la escena son obreros y campesinos, figuras clave de una sociedad comunista; también se hacen presentes los maestros entre los que se distingue el rostro de Frida Kahlo. La lectura que sobresale es *El capital* de Marx, y el mensaje es claro y evidente, se trata de una sociedad ideal fundamentada en las enseñanzas del filósofo alemán.

La influencia del realismo socialista, ya en los años cuarenta también se hace presente en la obra cinematográfica de Emilio Fernández. Su película *Río Escondido* inicia con la descripción del mencionado mural de Diego Rivera y el presidente de la república, en una clara alusión a Miguel Alemán, recibiendo a Rosaura, maestra rural, y alentándola para cumplir con su noble misión educadora en el remoto pueblo cuyo nombre es el de la cinta. Las vicisitudes no se hacen esperar, empiezan desde el propio camino hacia el pueblo, a causa de las precarias condiciones de transporte y continúan con los obstáculos impuestos por el cacique de Río Escondido, enemigo de la instrucción pública, pues ve en ella una amenaza a sus intereses. No obstante, la

escuela se instala y la maestra al defender su honra mata al cacique. El levantamiento de los campesinos es inmediato. Rosaura muere de una antigua afección cardíaca, pero la esperanza de un mundo mejor se personifica en un niño que la maestra ha adoptado y que a la hora de su muerte es identificado por ella como el México del futuro, es decir, instruido, sin caciques, y por tanto, libre: "Salven a ese niño. Ese niño es México".

Esta cinta alcanzó un gran éxito en el extranjero, sólo en la URSS, según Diego Rivera, fue vista por cien millones de personas, e incluso afirmó que antes de la proyección él era conocido sólo en el medio intelectual, y que después de la película de Fernández su obra llegó al gran público.

Testifica este éxito Yuri Papórov, exdiplomático soviético en México por varios años, a través de una crítica publicada en la revista moscovita *Uchitelskaya Gazeta*, traducida y publicada en el Suplemento de *Novedades, México en la Cultura*, 1955:

La película *Río Escondido* tiene gran significación instructiva. Los geniales maestros del cine mexicano muestran con realismo un episodio de la vida del pueblo de México, sus sufrimientos y esperanzas los rasgos originales de su vida y su voluntad de lucha. Esta película, lo mismo que otras producciones del arte mexicano reflejan las sublimes ideas del amor a la patria y del humanismo. Y no es casual que despierte ardiente interés y alta estima en nuestros espectadores. (En, García Riera, *Emilio Fernández, 1904-1986*, p. 120.)

No obstante este éxito, en México las opiniones sobre el film se encontraban divididas. A continuación reproducimos, por su objetividad para señalar los rasgos esquemáticos presentes en ella, la crítica de Emilio García Riera a propósito de esta cinta:

Con una buena dosis de inconsciencia, *El Indio* Fernández interpretó las esperanzas de una izquierda a la que el stalinismo había alejado de la dialéctica. *Río Escondido* no contaba en realidad una historia de contradic-

ciones y enfrentamientos: la cinta era una simple sucesión de situaciones resueltas y juzgadas de antemano conforme a las ideas que la izquierda tenía sobre el papel “positivo” de la burguesía nacional (representada por el presidente Alemán. Bien pudo dividirse la cinta en secuencias subtituladas, como si el cine no descubriera todavía la continuidad del montaje. Cada una de esas secuencias no era sino la ilustración de una situación idealizada, al modo de los cuadros soviéticos en la época del realismo socialista. Paradójicamente, los grabados de Leopoldo Méndez que servían de fondo a los títulos de presentación resultaban más dinámicos que las demasiado bellas imágenes de Figueroa paralizadas en la contemplación de cómo el presidente de la república alienta a una humilde maestra rural, o de cómo la instrucción vence al fanatismo y la arbitrariedad, o de cómo la heroína sucumbe en el cumplimiento de su misión, pero deja sembrada la semilla que fructificará en un México mejor. (*Historia documental del cine mexicano*, t. 4., p. 143.)

En esta cita, además de una crítica formal a los recursos cinematográficos empleados por Fernández, como lo referente a la falta de continuidad del montaje, pues se trata sólo de secuencias, y en la cual menciona la belleza y fuerza expresiva mal aprovechada de los grabados de Méndez, puede verse también una crítica en el plano ideológico que coincide con los planteamientos de Lukács, arriba señalados, es decir, hay una ruptura entre la realidad objetiva y la realidad representada: existe una contradicción entre el cacique y la maestra y los campesinos, que en la vida real habría sido muy difícil de solucionar, sin embargo, en la historia dichas contradicciones sociales, desaparecen, sí, a un alto precio: la muerte de la maestra y el levantamiento campesino. Lo que sorprende en todo esto es la figura del presidente recibiendo a la maestra —lo cual se debe tal vez a la belleza de María Félix, no a la noble tarea—, y más aún la carta del mismo que felicita a Rosaura por su labor. No es creíble que el máximo representante de la burguesía nacional, avale una tarea que culmina con un levantamiento, en un país, cuya revolución paradójicamente no hizo justicia a la causa campesina. Más aún, pensemos en que justamente con Alemán, el campo fue relegado, pues la ciudad y su modernización

cobraron el centro de atención en su periodo. Lo que puede verse entonces es una interpretación esquemática y maniquea de la realidad, que no logra penetrar en una dialéctica histórica que dé lugar a los auténticos cambios sociales, una de las bases sobre las cuales critica Lukács al realismo socialista.

Otra de las artes que se vio influenciada por esta corriente soviética fue la literatura, pues su medio expresivo, la palabra en general, y escrita en particular, no puede soslayar el mensaje que conlleva en sus significados. Un claro ejemplo son algunas obras de José Mancisidor, escritas ya en los años posrevolucionarios. Haremos un breve acercamiento a una de sus más representativas novelas, *La ciudad roja* (1932). El argumento está basado en un hecho real, ocurrido en el puerto de Veracruz y trata sobre el desalojo habitacional de las familias humildes de aquella zona. En estas condiciones aparece casi surgido de la nada un líder, Juan Manuel, quien organiza un sindicato de obreros cuyo objetivo principal es impedir el lanzamiento de aquellos que no podían pagar las rentas. Desde luego, la tendencia es claramente socialista. Forman parte de la acciones, las sesiones, los mítines, manifestaciones, las canciones que unifican a los proletarios y los enfrentamientos con las autoridades a fin de impedir los lanzamientos. Por su parte la burguesía reacciona con sus propias armas: una prensa vendida, difamatoria de los líderes y los “revoltosos”; una corta aprehensión de Juan Manuel, el miedo que genera la división del sindicato, la lucha que algunos continúan y finalmente la masacre con el héroe muriendo y cantando “La Internacional”. Las palabras últimas del narrador son las siguientes:

Los soldados renovaron la marcha cabizbajos como si sus conciencias despertaran presurosas y, en el cielo embustero y tenebroso comenzó a cabrillear el reflejo de un lucero, que se extravió por fin entre las nubes tumultuosas. (Mancisidor, *La ciudad roja*, p. 292.)

Es evidente que el autor en este texto dividido en prácticamente cuadros, lo que entorpece el ritmo narrativo, pretende propagar el valor

de una organización social como puede ser el de un sindicato, pero en este caso tan ingenuo que de un plumazo pretende que en una sociedad de caciques y terratenientes, no se pague renta. Paradójicamente lo que consigue es que después de leer la novela el lector quede profundamente descorazonado en cuanto a toda organización de este tipo, pues si bien puede advertirse que los soldados, después de agredir a sus hermanos, adquieren una superficial conciencia social, cuya metáfora es el lucero, éste se pierde en el infinito como su autor en las palabras y en su intención buena, pero pueril. La tendencia de la novela se puede advertir en las marcadas alusiones a la hoz, al martillo, al color rojo, a los puños en alto, a las palabras “camaradas”, “bolchevique”, etc. Por otra parte, el lenguaje es almidonado, solemne, plano, irreal. Baste una cita:

Las grandes rotativas vomitaron millonadas de denuestos, injurias y desahogos que se esparcieron en el ambiente como mortíferos microbios... La verdad se deformó en un énfasis mezquino. Plumas venales se alquilan para emborronar las columnas insustanciales de los diarios mercantilistas. (*Ibid.*, p. 219.)

Recordemos que en la época de Lenin, Lunacharsky defendía la función propagandística del arte y la literatura, también reconocía que a diferencia de las vanguardias, el realismo sería el camino más apropiado para llegar a las masas. Sin embargo, la obra de Mancisidor no se salva más que por sus buenas intenciones, ya que además de no conseguir su propósito de conscientizar para la lucha socialista, su lenguaje es tan artificial que lejos de acercarlo a los lectores lo aleja.

No sucede lo mismo con un joven escritor de aquellas épocas, de quien el propio Mancisidor reconoce sus méritos literarios, al prologar la primera edición de su libro de cuentos *Dios en la tierra* (1944). Nos referimos desde luego a José Revueltas, en cuya obra se percibe una correcta asimilación de algunos de los planteamientos del realismo socialista, en el contexto de la sociedad mexicana. De sobra es

conocida su participación política en el Partido Comunista y en la vida cotidiana que incluso lo llevó en diferentes épocas de su vida a prisión. Sus divergencias con dicho partido le generaron la expulsión, pues, su compromiso ante todo fue con la crítica y con sus principios. Dentro del realismo él mantiene su propia postura al afirmar en su prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua*:

Considero a los *Muros* como una intención, una tentativa. Intención, tentativa de lo que considero realismo [...] un realismo materialista y dialéctico que nadie ha intentado en México [...] creo, por otra parte, que sólo sobre la línea de este realismo materialista-dialéctico se podrá llegar a escribir la gran novela mexicana. (*apud.* José Agustín, “Epílogo”, en José Revueltas, *Obra literaria*, t. II, p. 631.)

No pretendemos en este espacio analizar una de sus más grandes novelas, *El luto humano*, baste con decir que en esta obra Revueltas logra expresar todos los conflictos de una población azotada por el desbordamiento de un río: la muerte, la miseria, la religión, las luchas irreconciliables entre pueblo y caciques. Todo abordado desde un punto de vista en el que la historia cumple un papel fundamental, pues la revolución y la guerra cristera como movimientos sociales sólo dieron lugar a comunidades apartadas, sin servicios elementales, cuyo logro si bien hubiese sido la construcción de una presa, ésta se revienta por su frágil estructura, metáfora de la revolución.

En las siguientes líneas pretendemos aproximarnos al cuento multielogiado, “Dios en la tierra”. El contexto histórico del relato es la guerra cristera: por un lado, los federales, por el otro, los campesinos. Fuera de esquemas maniqueos, se advierten en los dos bandos un odio tan profundo, que sólo pudo haber sido producido por un Dios tan ausente como presente. La contradicción religiosa se hace evidente en el relato, porque uno de los imperativos cristianos, “dar de beber al sediento” es violado justamente por quienes se unifican al grito de “Viva Cristo Rey”. Los federales, en este caso, han recorrido largos

caminos sin que nadie les dé de beber, la sed los consume y llegan a un indeterminado lugar, esperanzados por la promesa de un maestro de que ahí encontrarían agua. El desenlace es el empalamiento del maestro por traicionar la causa de Cristo Rey.

Todo esto da lugar a Revueltas para crear una atmósfera inaprehensible en la que Dios está y no está, por lo mismo más aterradora y sin salidas. El lirismo de este cuento puede verse en las descripciones que el autor hace del agua, fuerza primigenia, origen y sustento de la vida:

El agua es tierna y llena de gracia. El agua es joven y antigua. Parece una mujer lejana y primera, eternamente leal. El mundo se hizo de agua y de tierra y ambas están unidas como si dos cielos opuestos hubiesen realizado nupcias imponderables [...] y del agua nace todo. Las lágrimas y el cuerpo armonioso del hombre, su corazón, su sudor. (*Ibid.*, p. 369.)

Otra descripción notable es la que Revueltas hace de la sed, necesidad vital que cuando apura hace olvidar ideologías, bandos y parentescos:

¡La sed! Es un anhelo como de sexo. Se siente un deseo inexpresable, un coraje, y los diablos echan lumbre en el estómago y en las orejas para que todo el cuerpo arda, se consuma, reviente. El agua se convierte entonces, en algo más grande que la mujer o que los hijos, más grande que el mundo, y nos dejaríamos cortar una mano o un pie o los testículos por hundirnos en su claridad y respirar su frescura, aunque después muriésemos. (*Ibid.*, p. 370.)

Por otra parte, la gama de emociones que se manejan en el relato va de la desesperación a una leve esperanza, de la alegría generada por el encuentro del agua a la brutalidad del linchamiento, de la convicción religiosa a la más absurda crueldad, con todo lo cual Revueltas construye una tensión que funciona como el eje del texto.

Igual ocurre con la intensidad, nada es gratuito, todo es signo, todo apunta a la consumación de una tragedia desde la primera página:

[...] está en todo lugar: en el silencio siniestro de la calle; en el colérico trabajo; en la sorprendida alcoba matrimonial; en los odios nupciales y en las iglesias, subiendo en anatemas por encima del pavor y de la consternación. Dios se había acumulado en las entrañas de los hombres como sólo puede acumularse la sangre, y salía en gritos, en despaciosa, cuidadosa, ordenada crueldad. (*Ibid.*, p. 367.)

Así, Revueltas construye con estos componentes una obra magistral de la literatura mexicana, cuyos aciertos y significación no hay que buscarlos en métodos ni ideologías, sino sólo en su capacidad para crear a través de la palabra nuevos mundos, plenos de valores y textura estética.

Para concluir diremos que la influencia del realismo socialista tuvo más aciertos en México, que en la propia URSS, lo cual quizá se haya debido a que esta influencia fue libremente elegida por los artistas, pues en el caso de Diego Rivera es innegable que el clasicismo de sus muros se fortaleció con temas y una nueva perspectiva, la socialista. En el caso de Revueltas, no obstante sus revisiones históricas, muy afines al materialismo-dialéctico, no obstaculizan la creación de obras llenas de significado, aciertos formales y una espléndida exploración por la condición humana. Paradójicamente al "optimismo" del arte soviético, el genio de este autor expresa al hombre en el más absoluto desamparo y desesperanza, y no es porque el contexto no sea socialista, sino porque conoce la experiencia en términos vitales y la expresa a través de frases magistrales.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Castro, Fidel. "La libertad del arte y la revolución", en Adolfo Sánchez Vázquez, en *Estética y marxismo*. México, Era, 1970. Tomo II, pp. 404-410. (El hombre y su tiempo)

- Fischer, Ernst. *El artista y su época*. Madrid, Fundamentos, 1972, 170 pp.
- García Riera, Emilio. *Emilio Fernández. 1904-1986*. México, Universidad de Guadalajara/IMER/Cineteca Nacional de México, 1987, pp. 325. (Cineastas de México, 3)
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. 1946-1948*, t. 4. México, Universidad de Guadalajara/Conaculta, 1993, 317 pp.
- Lenin, Vladimir Ilich. "Sobre la cultura proletaria", en Adolfo Sánchez Vázquez. *Estética y marxismo...*, pp. 220-224.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo socialista*. 2a. edición. México, Era, 1967, 182 pp. (Biblioteca Era)
- Lunacharsky, Anatoli. "Arte y revolución", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo...*, pp. 199-201.
- Lunacharsky, Anatoli. *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*. Barcelona, Seix y Barral, 1969, 188 pp. (Biblioteca breve de bolsillo, 48)
- Mancisidor, José. "La ciudad roja", en *Obras completas*, t. II. Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1978, pp. 144-292.
- Revueltas, José. "Dios en la tierra", en *Obra literaria*, t. II. México, Empresas Editoriales, 1967. pp. 367-373.
- Zhdánov, Andrei. "El realismo socialista", *Estética y marxismo...*, pp. 235-240.

COMPLEMENTARIA

- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. 3a. edición. Barcelona, Península, 1973, 270 pp. (Ediciones de bolsillo, 255.)
- Marx, Karl. "Desarrollo desigual de la sociedad y el arte", en Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 1972, pp. 246-249. (Lecturas universitarias, 14)

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1956. (El arquero)

Revueltas, José. "El luto humano", en *Obra literaria*, t. I. México, Empresas Editoriales, 1967, pp. 175-335.