

# *Creación artística, realismo socialista y marxismo*

## *Artistic creation, socialist realism and Marxisms*

ROBERTO GARCÉS MARRERO

*Universidad Iberoamericana (México)*

recibido: 17.11.2018

aceptado: 08.02.2019

### RESUMEN

La cuestión de la creación artística ha sido motivo de reflexiones desde hace siglos: si es un fin en sí misma o si es medio de lograr otros fines, políticos e ideológicos. El presente trabajo se encamina a estudiar cuáles son las ideas al respecto planteadas en el marxismo y cuál ha sido el origen teórico del realismo socialista, considerado como un añadido posterior, ajeno a las concepciones de Marx.

### PALABRAS CLAVE

ARTE; REALISMO SOCIALISTA; MARXISMO; SOCIEDAD

### ABSTRACT

Artistic creation has been an inspiration of reflection for centuries: if it is a target itself or if it is a mean to achieve other political and ideological targets. This paper aims to study some related ideas from Marxism basis and the theoretical origin of the socialistic realism, considered as a post-added element far from classical conceptions of Marx.

### KEYWORDS

ART; SOCIALIST REALISM; MARXISM; SOCIETY

### I. INTRODUCCIÓN

LA CUESTIÓN DEL ARTE en tanto fin en sí mismo o mera forma estética de contenidos didácticos, ideológicos y políticos es un antiguo debate todavía no cerrado. En el caso del marxismo ha sido presentado muchas veces el realismo socialista como el deber ser de la cuestión artística comprometida con la transformación social. Sin embargo, ¿cuáles fueron las ideas de los clásicos del marxismo al respecto? ¿Es en verdad marxista la fuente genésica del realismo socialista? ¿Cómo se conforma el discurso teórico que acompaña a este estilo, con un resultado de productos bastante pobres

Claridades. Revista de filosofía 11 (2019), pp. 57-78

ISSN: 1889-6855 ISSN-e: 1989-3787 Dl.: PM 1131-2009

Asociación para la promoción de la Filosofía y la Cultura (FICUM)

en cuanto a su variedad temática y estilística? A esbozar unas respuestas a estas preguntas es que se aventura el presente texto, dada la escasa información que al respecto se ha encontrado. Pero, sobre todo, la razón principal de abordar este tema es que el realismo socialista en Cuba no es una mera exotividad estética de Europa del Este y la Unión Soviética, sino el protagonista de muchos de los conflictos que existieron en el campo de la cultura cubana durante varias décadas. Comprender la raigambre teórica de este asunto y las diversas posiciones al respecto puede ayudar a comprender mejor nuestra propia historia.

La función social del arte no es una discusión reciente. En el espíritu griego se entendió la producción artística toda como un instrumento de la *παιδεία*, en tanto educación de finalidad política (Jaeger, 2008). Por ejemplo, Aristófanes, en su comedia *Las ranas*, evidencia la preocupación, existente en la Atenas del siglo V a. n.e., por el efecto que el arte, en este caso, las obras teatrales, podían tener en el pueblo, preocupación a la que no eran ajenos los más grandes pensadores de la época, como podemos ver en los libros tercero y décimo de *La República* platónica y en los capítulos quinto, sexto y séptimo de la *Política* aristotélica. Es esta la primera reflexión filosófica propiamente dicha sobre esta cuestión del papel del arte. Durante siglos de alguna manera sería abordada de una forma u otra, pero su máxima elaboración en dos ideas bien diferenciadas se va a encontrar en la filosofía clásica alemana. Kant en la *Crítica del juicio*, publicada en 1790, había presentado la idea de que la satisfacción determinante del juicio de gusto es totalmente desinteresada, puesto que lo bello es independiente tanto de la utilidad como de la perfección, es decir de cualquier manera del bien —el juicio que se funda en lo bello es una finalidad meramente formal, una «finalidad sin fin» (Kant, 2013). Con esto sienta las bases filosóficas para la concepción futura del *ars gratia artis*. Por su parte, en Hegel el objetivo del arte es el mismo que el de la religión y la filosofía: la expresión de la Idea Absoluta. Solo que el arte, como forma de autodesarrollo de la Idea todavía apegado a lo sensible, queda en un nivel más bajo cuyo verdadero clímax está el autoconocimiento conceptual filosófico. Así, mientras que en Kant se prefigura la tendencia del arte por el arte, en Hegel se entiende como vehículo de algo que va más allá de sí mismo y que solo se diferencia de otras formas de conocimiento por su forma y no por su contenido. Fue esta la fuente principal de la que, en el ámbito filosófico, bebió Marx.

## II. MARX, ENGELS, LENIN Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Es importante señalar que, a diferencia de otros autores, Marx no dedicó alguna obra al tema específico del arte. En su obra se encuentran referencias dispersas que facilitan tomar sus ideas fuera de contexto, además de que por regla general son obras menores, cartas, etcétera. En este punto no se puede encontrar con facilidad una distinción entre la posición de Marx y la de Engels, pues muchos de los textos que tratan este tópico los escribieron juntos. En la obra de Marx y Engels, el escritor y el artista son trabajadores improductivos dentro del sistema capitalista y por ende hasta cierto punto toman una posición intermedia, a menudo indeterminada, cuasi flotante, en las cuestiones políticas. Sin embargo, en cuanto se sometan a la dinámica sistémica sirviendo a un empresario, por ejemplo, se convierten en obreros «asalariados» (Marx; Engels, 1972: 142), viviendo de esta manera en una dualidad que los caracteriza y los identifica con la pequeña burguesía (Marx; Engels, 1972: 240), a pesar de sus posibles intentos de diferenciarse. Necesariamente, entonces, como el resto de la intelectualidad son portadores de una conciencia de clase, en este caso pequeño- burguesa, que es un reflejo sesgado, ideológico de la realidad. ¿Cómo pueden insertarse entonces en la creación de una sociedad socialista? ¿Puede subordinarse la creación artística a una labor política? ¿Están diferenciadas?

En la obra temprana de Marx se pueden encontrar unas primeras ideas sobre el arte y lo estético y su necesidad para humanizar el trabajo humano y evitar la enajenación. En los *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844*, plantea que la naturaleza es también producida por el ser humano, diferenciándose este de la producción animal en que es capaz de hacerlo imponiendo su medida al producto y creando «según las leyes de la belleza». (Marx, 2007) En este texto el joven Marx refiere que tanto la belleza como los sentidos físicos y espirituales para disfrutarla son «naturaleza humanizada», y han sido fruto de la historia universal. (Marx, 2007) Sin embargo, estas reflexiones, aún muy permeadas de hegelianismo, no abordan el difícil problema de la relación que debería existir entre arte y política en la lucha por la construcción de la sociedad socialista, además de que fueron conocidas y publicadas tardíamente en la primera mitad de la década del treinta, cuando la concepción de «realismo socialista» ya estaba consolidada por motivos políticos.

La comprensión materialista de la historia, desarrollada por Marx, ya con más madurez y eje central de su concepción del mundo, tomada de manera unilateral y esquemática, parecería decir que el arte se supedita a las condiciones económicas existentes y que refleja inmediatamente el estado de la sociedad. Sin embargo, en su obra hay pistas de que su concepción no es tan reduccionista. En la Introducción a los *Grundrisse* (1859) apunta: «(6) The uneven development of material production relative to e.g. artistic development. In general, the concept of progress not to be conceived in the usual abstractness. Modern art etc. This disproportion not as important or so difficult to grasp as within practical-social relations themselves.» (Marx, 2019: 42) Sin embargo, estas anotaciones son fragmentarias y se encuentran en textos que fueron conocidos y divulgados muchos años después. La intención de Marx nunca fue crear una estética, sino analizar al capitalismo y las condiciones para lograr una revolución proletaria, por esto sus ideas sobre el arte aparecen de manera oblicua y prácticamente en sus obras canónicas ni se mencionan.

En la selección de Jean Freville, Carlos Marx y Federico Engels, *Sobre la literatura y el arte*, podemos encontrar una compilación bastante completa, a pesar de que los títulos otorgados a cada párrafo son ya una interpretación del compilador sobre fragmentos a menudo descontextualizados de la obra de los autores y no siempre directamente relacionados con el tema en cuestión. Así podemos ver que como Marx afirma: «El escritor no considera de ningún modo sus trabajos como un *medio*. Son *fines en sí* (...) *La primera libertad para la prensa consiste en no ser una industria*. El escritor que la rebaja hasta hacerla un medio material merece, como castigo de esta cautividad interior, la cautividad exterior, la censura; o más bien: su existencia es ya su castigo» (Marx; Engels, 1972: 147).

Es válido aclarar que aquí Marx ve el problema desde una perspectiva económica, desde la posibilidad de que el escritor, y el artista en general, podríamos añadir, convierta sus obras en mercancía. Pero el carácter de que la obra de arte es un fin en sí es extensivo a cualquier otro planteamiento de la cuestión y así lo atestigua Engels al explicitar que es mejor las opiniones políticas del autor permanezcan ocultas en la obra. (Engels, 1972: 291) Es Engels, quien desarrolla con más precisión ideas sobre el arte, luego de la muerte de Marx en 1883 y estas son las concepciones que serán presentadas como marxistas. En 1886, en una carta a Minna Kauts-

ky, fechada el 26 de septiembre, Engels escribe sobre la poesía, tomando esta en su sentido original de acto creador, de «tendencia» o sea como la explicitación de las concepciones políticas y sociales del autor, y citamos *in extenso*:

«No soy adversario de la poesía de tendencia como tal. El padre de la tragedia; Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, fueron los dos vigorosamente poetas de tendencia, lo mismo que Dante y Cervantes, y lo que hay de mejor en *Las intrigas y el amor* de Schiller, es que se trata del primer drama político alemán de tendencia. Los rusos y noruegos modernos, que escriben novelas excelentes, son todos poetas de tendencia. Mas creo que la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formuladas, y el poeta no está obligado a dar al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe. Tanto más cuando en las circunstancias actuales la novela se dirige, sobre todo, a los lectores de los medios burgueses, es decir, a medios que no son directamente los nuestros, y entonces, a mi juicio, una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si el autor no indica directamente la solución, incluso si dado el caso, no toma ostensiblemente partido» (Engels, 1972: 288).

De esto se desprenden varias ideas importantes, en primer lugar, la necesidad de que el creador tenga un conocimiento preciso del público al que está destinada la obra y en segundo lugar a que la función crítica de la misma depende de la calidad con la que el autor plasme las condiciones concretas de la realidad. Por supuesto que estamos hablando de puro realismo, de la cual Engels, al menos, fue abierto partidario, o sea una concepción «que no admite que se olvide lo real por lo ideal y Shakespeare por Schiller» (Engels, 1972: 283), en la cual se presupone la exactitud de los detalles y la representación *exacta* de caracteres típicos en circunstancias típicas (Engels, 1972: 291). Esta idea será retomada por Lukács luego, en su lucha contra el fantasma maniqueo que intentó enarbolarse en nombre del marxismo. También es Engels el que luego de la muerte de Marx trata de enfatizar el carácter no unilateral de la comprensión materialista de la historia, explicando que lo económico es lo determinante solo en última instancia, pues diversos factores, incluida la tradición influyen en los procesos sociales, como afirma en la carta destinada a J. Bloch, fechada el 21 de septiembre de 1890. (Engels, 1986) En la carta a W. Borgius, fechada el 25 de enero de 1894 afirma: «El desarrollo político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., descansa en el desarrollo económico. Pero todos ellos repercuten también los unos sobre los otros y sobre su base

económica. No es que la situación económica sea la *causa, lo único activo*, y todo lo demás efectos puramente pasivos. Hay un juego de acciones y reacciones, sobre la base de la necesidad económica, que se impone siempre, *en última instancia*» (Engels, 1986: 530- 531). No obstante, Engels en *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana* (1886) concibe a la religión y al arte como ideologías aisladas que no están directamente relacionadas con las condiciones materiales de existencia. Según obras anteriores de Marx y el propio Engels la ideología es «falsa conciencia» deformada por intereses de clase, por tanto, entender al arte y la religión como ideología, los presupone falseados por cierta conciencia de clase, abriendo así el camino para desarrollos posteriores que dieron al traste con el realismo socialista, como se verá más adelante.

En general podemos afirmar con Jean Freville que «Marx y Engels se abstuvieron siempre de promulgar reglas estéticas y regentar a los artistas». (Freville, 1972: 467) aunque es cierto que condenaron la evasión y el formalismo y, al menos en el caso de Engels se mostró una abierta preferencia por el realismo, quizás fruto de la época. Pero no abogan por un arte propagandista, que en realidad solo sea un pretexto para la apologetica.

En el caso de las concepciones de Vladimir Ilich Lenin, quizás el pasaje de su obra más llevado y traído ha sido el que se publicó en noviembre de 1905, en la revista *Novaia Zhizn*, «La organización del Partido y la literatura del Partido». En este texto solicita que la literatura tenga un carácter partidista, sea *literatura del Partido*, o sea:

«...la literatura no puede ser para el proletariado socialista un medio de lucro de individuos o grupos, ni puede ser obra individual, independiente de la causa proletaria común. ¡Abajo los literatos apolíticos! ¡Abajo los literatos superhombres! La literatura debe ser una parte de la causa proletaria, debe ser «rueda y tornillo» de un solo y gran mecanismo socialdemócrata, puesto en movimiento por la vanguardia consciente de toda la clase obrera. La labor literaria debe pasar a ser una parte integrante del trabajo organizado, coordinado y unificado del Partido socialdemócrata» (Lenin; 1974: 25).

Esto, dicho en circunstancias muy concretas, fue luego despojado de su contexto e intentado aplicar mecánicamente a situaciones distintas, a pesar de que Lenin reconoce unos párrafos después que esta labor literaria «es la que menos se presta a la igualación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría» (Lenin; 1974: 25), por lo que precisa de mayor espacio a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, etc. Claro que esto para Lenin solo demuestra que esta labor no es una función más

del Partido, sino que ha de ser atendida de manera diferenciada (Lenin; 1974: 25).

La posible respuesta, enarbolando la libertad, era fácilmente previsible y Lenin, autoritariamente, riposta de antemano que la libertad de expresión ha de ser completa dentro del Partido en tanto no atente contra los límites de este mismo, señalando además que en el marco del capitalismo, una sociedad esclavizada por el dinero, es imposible hablar de libertad, al menos en un plano concreto: «Los socialistas desenmascaramos esa hipocresía –dice– y arrancamos falsos rótulos, no para conseguir una literatura y un arte independiente de las clases sociales (esto será posible únicamente en la sociedad socialista sin clases), sino para oponer a la literatura hipócritamente libre, pero de hecho vinculada con la burguesía, una literatura libre y abiertamente vinculada con el proletariado.» (Lenin; 1974: 29)

Como podemos observar la intención de Lenin era, básicamente, emplear todos los medios posibles para el apoyo a la causa proletaria, en un momento en que la lucha de clases en Rusia estaba alcanzando el clímax; sin embargo, la traslación literal de este artículo a otros momentos, descontextualizándolo fungió como una égida para las concepciones de algunas de las corrientes más dogmáticas, que ya venían gestándose desde la II Internacional.

### III. MARXISMOS. II INTERNACIONAL. CREACIÓN ARTÍSTICA EN LA UNIÓN DE REPÚBLICAS SOCIALISTAS SOVIÉTICAS (URSS)

El marxismo fue introducido en Rusia sobre todo a través de Gueorgui V. Plejánov y su lucha contra el populismo, por tanto, una buena parte de la concepción soviética posterior sobre el marxismo tiene un viso plejanoviano. A Plejánov, Lenin en su *Materialismo y empiriocriticismo* le critica las versiones que hace al traducir a Marx y a Engels y las confusiones de términos, pero sobre todo le impugna su asunción del «materialismo jeroglífico», es decir la teoría que considera que las sensaciones y las representaciones del hombre no son copias de las cosas y de los procesos reales de la naturaleza, no son sus imágenes, sino signos convencionales, símbolos, jeroglíficos. El marxismo plejanoviano asume la fraseología de Engels que presenta al arte, la moral y la filosofía como ideologías y que introduce la teoría del reflejo en la resolución de la relación entre el ser y el pensar, llamada «problema fundamental de la filosofía» por Engels.

Estas interpretaciones tendrían implicaciones importantes en el terreno de las concepciones sobre el arte pues son la base para sostener que el arte de las épocas de decadencia, como el capitalismo, ha de ser decadente, condenando de antemano cualquier manifestación artística producida en condiciones capitalistas.

En la II Internacional el eclecticismo y el «revisiónismo» que le fueron característicos también se manifestaron en cuanto a las concepciones sobre la creación artística, así según Jean Freville, Karl Kautsky, uno de los principales representantes del ala socialdemócrata y revisionista plantea que un arte nuevo solo podría aparecer en el seno de una sociedad sin clases, sociedad que a su vez estaría apoyada en una técnica y una mecanización altamente desarrollada los cuales harían al arte imposible, es decir innecesario. (Freville, 1972: 474) Por su parte, Lazar Koprinarov afirma que Kautsky, a quien considera uno de los padres del revisionismo en cuestiones referidas al arte, concibe que la centralización estatal necesaria después de la revolución amenaza la vida espiritual con la uniformidad y el estancamiento; pero como la producción intelectual está exenta de la ley del valor dejar *ad liberum arbitrium* a la misma no tiene repercusiones para la sociedad (Koprinarov, 1980: 109). Sánchez Vázquez afirma que los teóricos de la socialdemocracia de la II Internacional limitan al marxismo a una doctrina política y económica, sin tener en cuenta su carácter total y de esta manera dejan a extramuros de las concepciones marxistas los problemas referentes al arte, llenando este vacío con explicaciones provenientes por lo general del kantismo; el aporte marxista se limita entonces a la explicación del arte a partir de sus condicionamientos económicos de manera unilateral y esquemática (Sánchez Vázquez, 2005).

Esta tendencia continuará desarrollándose, disfrazada de marxismo «oficial», teniendo nefastos efectos posteriores, manifestándose tanto en el plano teórico como en el práctico artístico y político. Así vemos que en la cuarta de las *Tesis del informe a la Primera Conferencia de Organizaciones de Cultura Proletaria -Proletkult- de toda Rusia*, realizada en Moscú, del 15 al 20 de septiembre de 1918, Lunacharski afirma: «El arte es, o bien expresión pura de la ideología de tal o cual clase, o bien experimenta sobre sí las influencias cruzadas de varias clases; pero el análisis clasista de la obra de arte es el método más fructífero para su investigación». (Lunacharski, 2018:1) Lunacharski parte de que si el arte debe servir a la revolución ha



de cumplir con una clara función ideológica, movilizándolo a las masas; por tanto, ha de ser claro para ellas. Esta es la base de la conclusión de que es el realismo el estilo que puede ser más adecuado a los tiempos que corrían, dando así el paso hacia el umbral del futuro realismo socialista.

De esta manera resume el arte a su contenido ideológico, limitando además el papel de la intelectualidad a facilitar el nacimiento del arte proletario, el cual reconoce que debe nutrirse de lo mejor de la cultura anterior<sup>1</sup>, mediante la creación de una serie de obras de arte transitorias. Por su parte, Bogdánov radicalizaba esta tendencia al sostener que la cultura proletaria debía condenar en bloque y sustituir a la cultura burguesa, como parte de la vía cultural, una de las tres (la económica, la política y la cultural) que consideraba que había que transitar independientemente para llegar al socialismo, desestimando además al arte como fruto de la conciencia individual que en la sociedad socialista debe disolverse en la conciencia colectiva (de Micheli, 2014). Esta manera de concebir las cosas se institucionalizaría en el ya citado Proletkult, que respondía a la idea de que el proletariado no debía contar solo con su propia organización política, el partido, sino también con su organización cultural propia, paralela y autónoma (Sánchez Vázquez, 2005: 101), es decir al margen del Estado y del Partido, lo cual señalaba sus intenciones hegemónicas en el plano artístico.

Una vez más esta visión fragmentaria, positivista en el fondo, tendría grandes repercusiones, en este caso en los movimientos vanguardistas que iban floreciendo en la recién creada URSS<sup>2</sup>, verbigracia, Malevitch con el suprematismo como movimiento artístico explícitamente contrario a la objetividad, entendiendo al arte como supremacía del «sentimiento puro», concebido en sí y por sí mismo e independiente de su contexto, encontrándonos entonces con una representación no objetiva, un «arte puro» (Malevitch, 1986: 335- 336); pero esta tendencia se va a manifestar sobre todo con Tatlin y Gabo en el constructivismo, cuyo documento fundamental, *Manifiesto del realismo*, de 1920, escrito por Nahum Gabo y Antoine Pevsner hace pública la renuncia a todos los elementos plásticos, color, línea, volumen, ritmo, tal y como habían sido concebidos tradicionalmente<sup>3</sup>, buscando manera de expresar lo único que consideraban real: la vida, más allá de medidas morales y verdades racionales, desdeñando al pasado y al futuro, acercándose así a una concepción irracionalista no solo del arte, sino también del mundo (de Micheli, 2014).

Es en el *Programa del grupo productivista*, el ala más radical de estas tendencias constructivistas, donde mejor se pueden apreciar hasta dónde llegaron estas ideas que ya se proponen como tareas ideológicas el demostrar la incompatibilidad existente entre la actividad artística y la producción intelectual, entendiendo a esta última como participación en la edificación de la cultura comunista (o sea estableciendo una distinción artificial entre elementos indisolubles de la realidad). Para esto contaban con utilizar la prensa, elaborar planes, organizar exposiciones y contactos con los centros productivos y órganos estatales. Las consignas de este *Programa* eran de «Abajo el arte, viva la técnica» y «La religión es mentira, el arte es mentira» (de Micheli, 2014). Con esto se inaugura una nueva corriente de desprecio al arte que, si bien no se solidificó en el plano teórico suficientemente, aún pueden respirarse sus efectos y la cual terminó siendo un catalizador de la concepción dogmática del realismo socialista.

Por otra parte el LEF, *Levii Front Iskusstva*, Frente Izquierdista del Arte, donde se agruparon los artistas futuristas, encabezados por Maiakovskii, cuyo futurismo era muy lejano del que preconizaba Marinetti, al menos en su aspecto político, consideraba que el arte, en este caso la poesía debía tener como propósito la construcción del socialismo e incluso la renovación del que se estaba construyendo aún, lo cual como afirma Juan Manuel Aragüés, tenía una fuerte influencia de la concepción trostkista de la «revolución permanente», que no debía ser bien recibido por la oficialidad stalinista (Aragüés, 2019: 4). Con Maiakovski y el LEF, el arte nuevo debía ir en contra del gusto ya estandarizado, pequeñoburgués, del público, tal y como lo sugiere el título de su manifiesto *Una bofetada al gusto del público* (1912), renunciando así a toda la tradición anterior, como parte de un pasado estrecho que debe ser superado, pero comprendiendo que esto solo podía lograrse a partir de un lenguaje nuevo y auténtico, basándose en las invenciones más originales de la vanguardia (de Micheli, 2014). En *¿Por qué se bate el LEF?* reconocen incluso el carácter artístico-propagandístico de su obra, pero sin la pretensión de monopolizar el espíritu revolucionario del arte, sino demostrando su eficiencia en la emulación. (de Micheli, 2014)

De esta manera podemos contemplar el panorama de la vanguardia artística soviética. Por una parte, el arte desvinculado de la revolución, usándola como contexto para transformar el arte, como el suprematismo; por la otra, el LEF, poniendo el arte en servicio de la revolución y

finalmente, el constructivismo con su concepción de integrar el arte a la producción de un mundo nuevo. A esto se suma el Proletkult. La influencia de Bogdánov y Lunacharski también se siente con fuerza en Máximo Gorki, quien como autoridad literaria legitimó esas concepciones machistas y otzovistas; resulta entonces muy interesante que sea considerado el eximio antecesor del realismo socialista, o sea de esta manera Gorki se nos presenta como una de las figuras de transición entre el empiriomonismo preconizado por Bogdánov y el realismo socialista.

En general el problema planteado por la época es el siguiente: por una parte, estaba la vanguardia con un lenguaje artístico incomprensible para las masas atrasadas culturalmente, a las cuales era necesario culturizar: el medio más fácil para esta labor —directamente relacionada con la aceptación del nuevo mensaje ideológico— era comenzar con códigos claros y bien conocidos: el realismo. Esta fue la posición de buena parte de la oficialidad soviética mientras la mayor parte de las asociaciones compartían con el Proletkult sus intenciones apocalípticas respecto a la cultura anterior; este conflicto muy pronto sería resuelto a la manera de la navaja de Okcham. En la década del treinta también, como señala Sánchez Vázquez, la teoría del reflejo, tomada de su origen que fue en función de explicar el conocimiento científico, se transplantó como base a los predios de las concepciones soviéticas sobre arte y estética (Sánchez Vázquez, 2005: 9).

#### IV. REALISMOS SOCIALISTAS

El 23 de abril de 1932 una disposición del Comité Central del PCUS, «Sobre la renovación de las organizaciones artístico- literarias» disolvía todas las asociaciones en las cuales se había agrupado la vanguardia, sustituyéndolas por otras de carácter oficial, puestas bajo la supervisión del Partido mismo. Este primer paso de centralización a nivel institucional sería seguido por otro, pocos años después, de centralización a nivel estilístico con la imposición del realismo socialista como estilo soviético oficial.

Sin detenernos en el aspecto puramente estético del estilo del realismo socialista, a menudo academicista, etcétera, podemos comprobar que, desde su reconocimiento oficial por Andrei Zhdanov en el I Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, se consideró como una manera de superar, desde el arte, las reminiscencias capitalistas en la conciencia proletaria, como una forma de propaganda más sofisticada. (Zhdanov, 2018: 2) Por

otra parte se considera al arte burgués en relación de directa proporcionalidad con la sociedad capitalista de manera que si declina uno ocurre lo mismo exactamente con el otro, por tanto, el arte de veras vanguardista ha de ser el surgido en el socialismo, que opone a una serie de personajes corrompidos, atmósferas sórdidas y pesimistas, considerado como típico del arte capitalista, la representación generalmente idealizada de un nuevo mundo floreciente:

«En nuestro país, los héroes principales de las obras literarias son los activos constructores de una vida nueva: los obreros y las obreras, los hombres y las mujeres de las granjas colectivas, los miembros del partido, los administradores, los ingenieros, los miembros de la Liga de Jóvenes Comunistas, los pioneros. Éstos son los caracteres básicos y los héroes básicos de nuestra literatura soviética. Nuestra literatura destila entusiasmo y heroicidad. Es optimista y no debido a algún instinto interno de origen biológico. Es optimista en esencia puesto que es la literatura de la clase emergente del proletariado, la única clase avanzada y progresista. Nuestra literatura soviética es fuerte porque sirve a una nueva causa, la causa de la construcción socialista.» (Zhdanov, 2018: 4)

Como es evidente la posibilidad de que el arte representara contradicciones reales dentro del proceso socialista no estaba contemplada, pues el optimismo prácticamente era una denominación eufemística para la apologetica. El artista, en este caso el escritor, es considerado según la denominación stalinista «ingeniero del alma»<sup>4</sup> para de esta forma dejar claro el papel que se le atribuye en la formación ideológica de las masas: «(...) la veracidad y la concreción histórica de la representación artística deben combinarse con el deber ideológico de reformar y educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo. Este método aplicado a la literatura y la crítica literaria es lo que nosotros llamamos método del realismo socialista.» (Zhdanov, 2018: 5) Lo cual equivale a excluir de golpe todo arte no realista –considerado como puro reflejo, ni siquiera de lo que es, sino *de lo que debe ser*– y que carezca de una clara función educativa, que no se circunscriba a la más rígida y convencional armonía e incluso normas morales típicamente pequeñoburguesas, dando el espacio a concepciones rígidas contrarias, como ya hemos visto, a las ideas de los clásicos al respecto. También es importante señalar que, como afirma Juan Manuel Aragués, la acusación de formalismo comenzará a ser dada a cualquier tipo de arte que rebase las más elementales normas comunes al gusto de cualquier público porque si el realismo socialista debe fungir como un método de propaganda ideológica cualquier alambicamiento formal ha de ser tergiversador po-

sible de su mensaje esencial, con lo cual se regresa no solo al arte burgués sino también mucho más atrás. (Aragüés, 2019: 6)

Esto conllevará a la aseveración de que el destino exclusivo del arte bajo el capitalismo es la corrupción (Konstantinov, 1964: 649) y bajo el socialismo su función es la educación estética del pueblo para la consecución de la personalidad comunista<sup>5</sup>. (Konstantinov, 1964: 663) Así Kelle y Kovalzon difunden:

«En la sociedad socialista el arte sirve a la noble causa de la construcción del socialismo y a la formación de los rasgos espirituales del hombre de la nueva sociedad. El arte canta en ella la alegría del trabajo creador, liberado de la explotación del hombre por el hombre, y exalta al trabajador. El héroe positivo es el hombre con elevada conciencia de su deber ante el pueblo, que supera las dificultades y contradicciones en el camino hacia el gran objetivo: el comunismo». (Kelle; Kovalzon, 1962: 179)

De esta manera, junto a una visión idílica de la sociedad socialista, a la cual se despojó de contradicciones, se une la concepción de que el ideal estético es «verdadero» en tanto se vincule con la expresión de las aspiraciones de las clases progresistas es decir cuando se preste a la divulgación de la misma visión irreal que mencionamos; aunque reconoce que ni el momento ideológico ni el cognoscitivo –en los cuales se dividió la conciencia social de antemano– pueden intervenir de manera directa en la base estética del arte. (Kelle; Kovalzon, 1962: 190-199) De forma general en este tipo de concepciones sobre el arte podemos encontrar una abigarrada mezcla contradictoria de nociones ciertas con dogmatismos inflexibles e inutilizables, como la afirmación del carácter valorativo del arte y confundir el arte «verdadero» –de por sí paradójico en el sentido planteado– con un populismo cuasi folclórico (Kelle; Kovalzon, 1962: 197), destinado a desarrollar los gustos del pueblo, «a fustigar audazmente los vestigios del capitalismo en la conciencia de los hombres, a glorificar los trabajadores y a los constructores del comunismo.» (Kelle; Kovalzon, 1962: 200) Fue precisamente el producto de estos manuales algunas de las ideas que se consumieron en Cuba e incluso se tomaron como verdades absolutas en ciertos sectores.

Sin embargo, es en China donde este dogmatismo alcanza su mayor apogeo con Mao Tse-tung, para quien el arte ha de estar en función de los intereses de las masas, dentro de las cuales concibe a obreros, campesinos, el ejército y las capas intelectuales de la pequeña burguesía afectas al régimen, estableciendo una absoluta dicotomía entre el arte proletario

y el burgués del cual solo se puede tomar los aportes formales, superando el resto. (Mao; 2018: 75-76) Las obras artísticas y literarias anteriores no son consideradas una fuente sino corrientes, entendiendo el arte como propaganda política, y por ende, priorizando la popularización de las obras por encima de su «elevación» en cuanto a su calidad, incluso en cuanto a lenguaje, poniendo esta en segundo plano; pero además Mao reconoce en las obras artísticas una esencia exclusivamente ideológica, afirmando: «Las obras artísticas y literarias, como formas ideológicas, son producto del reflejo en el cerebro del hombre de una existencia social determinada. El arte y la literatura revolucionarios son producto del reflejo de la vida del pueblo en el cerebro de los artistas y escritores revolucionarios.» (Mao; 2018: 80) El evidente criterio utilitarista es asumido con plena claridad por Mao, tomando al carácter proletario como una justificación para el evidente pragmatismo demagógico que preconizaba. Como tales, estos «productos del reflejo en el cerebro» deben subordinarse completamente a la lucha política que se establece en esa existencia social determinada, pero además, para restar cualquier margen de equivocación, Mao instaura una doble dimensión de la crítica, la artística y la política, como un regulador para ajustar la creación a la tarea encomendada: desarrollar un arte para las masas, con el criterio político en un primer lugar, lo cual se revierte en realidad en pura propaganda, sin calidad creativa.

En otras posiciones de autores marxistas europeos la cuestión del arte se amplía a considerar, como en Roger Garaudy –concebido como un «renegado» por los más ortodoxos-, que no hay arte que no sea realista, que no se remita a una realidad exterior e independiente de él; a partir de la negación de la teoría del reflejo, el arte entonces no es un calco o doble de las cosas, no tiene que imitar el aspecto de la realidad sino su actividad, el participar en «el acto creador de un mundo que se está haciendo»; por tanto exigir, en nombre del realismo, que la obra artística refleje la totalidad de una realidad es una exigencia filosófica y no estética. Es que lo real, cuando incluye al hombre, va más allá de lo meramente actual para englobar lo potencial, «todo lo que le falta, todo lo que tiene que alcanzar», que se fermenta en los sueños y en los mitos de los hombres: este es para Garaudy el papel del arte, ser un creador de mitos. (Garaudy, 1964: 209- 215)

Esta perspectiva fue duramente atacada por parte de teóricos ortodoxos que la juzgaron revisionista; por ejemplo A. Zis lo critica por renun-

ciar a la teoría del reflejo y por ende negar el contenido cognoscitivo de la obra artística, por evadir la cuestión de la ideología y el arte, del realismo socialista y la política artística de los partidos comunistas en los países constructores del socialismo. (Zis, 2006: 335-339)

Como se puede constatar, no solo se creó una concepción del arte como instrumento de propaganda ideológica, sino que también se conformó un corpus estético para que actuara de manera cuasi policial, atacando duramente cualquier posición que no se plegara a sus ideas, so pena de ser considerado revisionista, esto es, desleal al «verdadero» marxismo, es decir, el soviético, por supuesto. Las características que los teóricos soviéticos prefijaron para reconocer al revisionismo podemos encontrarla en los escritos de Lazar Kropinarov. Consisten en la negación de una concepción estética en Marx, Engels y Lenin; la negación de la doctrina del reflejo –considerada por ellos como leninista- y de su aplicación en el arte; la defensa de la autonomía del arte, desligándolo de la lucha política y justificando «la postura anarcoindividualista» por parte del artista; la negación del realismo socialista como método rector en el arte contemporáneo y la apología de diferentes formas de la vanguardia. (Koprinarov, 1980: 109-110). Según estas concepciones era muy fácil reunir las condiciones para ser considerado revisionista, bastaba un poco de crítica a lo establecido.

Sin dudas fue en Lukács donde la verdadera concepción marxista originaria sobre la creación artística fue desarrollada en su mayor pureza, sobre todo en su libro *Significación actual del realismo crítico*, donde explica las peculiaridades del realismo socialista respecto al realismo crítico del siglo XIX, del cual se considera heredero y de hasta qué punto puede ser considerado un obstáculo a la verdadera creación no decadente. Así previene:

«Cuando la presión dogmática trae por consecuencia una esquematización que aplasta todo estímulo artístico original, a menudo ganará el juego el colorido «interesante» de la decadencia contra el «todo gris» de una pseudo literatura vulgar –lo que es lógico subjetivamente, aunque en el aspecto objetivo sea injusto-; y se concebirá la teoría del realismo socialista como un obstáculo a la libertad artística.» (Lukács, 1977: 62)

Queda claro entonces que la verdadera esencia del arte que Lukács considera vivo en verdad no es ser coercitivo ni tampoco apologético: el realismo socialista se diferencia del realismo crítico no solo en afirmar la posibilidad de la sociedad socialista– esto puede ser extensivo a ambos– sino en que el socialismo es visto en sí mismo y no como una alternativa, un «ser otro» del capitalismo, siendo esta su característica esencial:

«Así como el socialismo utópico y el científico se diferencian en que este último descubre en la evolución misma de la sociedad las tendencias que objetivamente pueden fundar el socialismo, así el realismo socialista examina las cualidades del hombre sus facultades, etc., en todo cuanto en ellas existe de voluntad y aptitud para crear esta nueva realidad positiva. La protesta contra lo viejo, contra el capitalismo – es decir, el principal lazo de unión entre el realismo crítico y la perspectiva socialista-, es en el realismo socialista un elemento subordinado a la orientación principal de esa amplia positividad.» (Lukács, 1977: 114)

Pero esto, tal y como está dicho en la obra de los clásicos, no es un superobjetivo impuesto externamente, sino que debe surgir del propio talento del artista para captar las contradicciones de la realidad. Podemos observar, respecto a cuestiones de esta índole, que el mérito fundamental de Lukács no está tanto dado por su originalidad, sino por actualizar el pensamiento, sobre todo de Engels, en medio de un maremágnum de concepciones ajenas que se presentaban como marxistas y que aún continuaban haciéndolo. No obstante, debemos hacer notar que Lukács mantiene una imagen vejatoria de casi toda la vanguardia pues sostiene como «decadente» cualquier estilo artístico que rompa con la «normalidad», es decir cualquier representación de la realidad del capitalismo ya periclitado, según su concepción, lo cual a la postre resulta una postura en exceso conservadora que también será óbice para el desarrollo posterior de estas cuestiones.

#### V. CUBA, SOCIALISMOS Y CREACIÓN ARTÍSTICA

La influencia de estas ideas en Cuba ya existía antes de 1959, sobre todo entre los miembros del Partido Socialista Popular, nombre eufemístico dado al Partido Comunista para evitar persecuciones. Luego de la Revolución, la primera polémica importante sobre cuál arte era el necesario para el pueblo en ese período ocurrió en 1961, a partir de la prohibición del recién creado Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) de proyectar el documental PM (Garcés Marrero, 2013). Este fue el detonante de una fuerte discusión que concluyó con una reunión en la Biblioteca Nacional, donde se creó la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, (UNEAC) una primera manera de asociar y controlar a los artistas en Cuba. La consecuencia más conocida fue el discurso de Fidel Castro denominado comúnmente *Palabras a los intelectuales*, donde, como un eco de las palabras leninistas el entonces Comandante en Jefe dijo: «Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución, ningún derecho» (Castro, 2018),



marcando así un rígido límite a la creación artística e inaugurando lo que se considera la base de la política cultural cubana, aún en la actualidad.

A partir de aquí surgieron otro grupo de polémicas sobre el papel del artista en el socialismo y qué tipo de arte era el conveniente en la primera mitad de la década de los sesenta (Pogolotti, 2006). Ya en la segunda mitad de esa década comenzó una fuerte censura que condenó al ostracismo a muchos de los creadores más importantes del país, como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Antonia Eiriz y Dulce María Loynaz por el hecho de no ser artistas proletarios. En el caso de Virgilio Piñera, por ejemplo, su abierta homosexualidad, en el de Dulce María Loynaz su catolicismo, los hacían sospechosos de conciencia de clase burguesa y, por ende, un mal precedente para futuras generaciones. En 1968 el llamado «caso Padilla» significó un hito en la censura en la Isla, al punto que significaría la crítica del proceso revolucionario por parte de brillantes intelectuales como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz y otros. No volverían a ser publicados en Cuba. Esta cacería de brujas tuvo su cúspide en 1971, con el I Congreso de Educación y Cultura, donde se inauguró un período denominado por Ambrosio Fornet como el «quinquenio gris» (Fornet, 2019), aunque algunos lo llaman el decenio negro. La directiva de las instituciones culturales cubanas no estaba en manos de intelectuales, sino de funcionarios conocidos por su lealtad a la Revolución, no por su experticia en el ámbito artístico. En los setenta, con la cercanía y dependencia cubana a la Gran Madre Patria Soviética, aunque nunca se declaró al realismo socialista como estilo artístico oficial, se condenó a cualquier obra que supusiera una búsqueda formal o conceptual, fuera de los cánones establecidos. Esta década se caracteriza por una aridez y falta de calidad casi absolutas, sobre todo en el caso de la literatura, exceptuando a algunos casos muy reconocidas, como Alejo Carpentier. Esto abocaría a algunos al exilio, como a Reynaldo Arenas. Otros cesarían forzosamente de crear, hasta bien entrados los ochenta. En los noventa, la fuerte crisis económica impidió continuar siendo tan estrictos. Sin embargo, de vez en cuando la censura aún hace acto de presencia y se justifica con estas antiguas razones preguntando aún cuál es el papel del arte en la sociedad socialista, como ocurrió en fecha tan reciente como en 2015 con el director de cine y teatro Juan Carlos Cremata Malberti, la cancelación de su obra «El rey se muere» y la posterior disolución de la compañía.

## VI. CONCLUSIONES

El pensamiento marxista original considera al arte como integrado a la producción espiritual de una totalidad social concreta, que por supuesto incluye a la ideología, de la cual no se sustrae, pero a la que tampoco se limita; por tanto se puede afirmar que aquellas corrientes del marxismo que reducen lo artístico a lo puramente ideológico, no son tales, siendo en suma, collages eclécticos que permiten una brecha de acceso a ideas ajenas, e incluso, contrarias al corpus marxista original, que han conllevado a prácticas absolutistas y a críticas injustas. No obstante, determinadas ideas de Engels, como considerar al arte pura ideología, abrió el camino a estas asunciones del marxismo que tuvieron importantes consecuencias en la praxis política.

De manera general, se puede afirmar que el realismo socialista parte de ideas de Engels, las descontextualiza. A partir de una reinterpretación plejanoviana del problema fundamental de la filosofía, cuya explicación reduccionista dada por Plejánov y en gran medida por casi todo el marxismo ruso, incluido Lenin solo aporta la teoría del reflejo, se llega a la conclusión de que cada sociedad debe tener un estilo artístico que está determinado por y refleja exactamente a sus condiciones materiales y políticas. Una sociedad decadente como la capitalista solo generaba arte decadente, mientras que la socialista debía tener un estilo progresista y carente de contradicciones, como la propia sociedad comunista a la que se aspira. Esto, en un determinado contexto histórico teñido por violentos encuentros de odio clasista, fuertes luchas de poderes y la aspiración idealizada de construir un mundo nuevo, plantea un arte cuyo único papel es educar a la sociedad y promocionar el nuevo orden de cosas. Semejante concepción estética era la mejor posible para intereses políticos que querían mantener una imagen de perfección, así que no es de extrañar que Stalin, cuya refinación cultural tampoco ha sido legendaria, la aplaudiese y la asumiera como propia y única opción posible.

Es también necesario sostener que no hubo una concepción única ni monolítica sobre el realismo socialista, como tampoco ha habido un único marxismo. Básicamente existieron dos tendencias sobre este nuevo estilo de arte proletario y socialista. Primero, la cohesionada a partir de Zhdanov que fue la dominante en los predios soviético, con una total legitimación política y que fue responsable de la limitación de la esfera artístico-literaria

en los países del campo socialista, con efectos nefastos para los mismos. La otra concepción, más cercana a las concepciones afines al realismo en el arte, sobre todo de Engels, fue la preconizada por Lukács, a partir de una reflexión filosófica mucho más elaborada, pero se difuminó dentro de la otra y los matices de ambas no fueron suficientemente aclarados. Tanto en el campo político, como en las concepciones más cotidianas sobre el arte predominó la *zhdanoviana*, menos esotérica y por su propio carácter vulgar más propensa a la vulgarización. En Cuba ambas se consumieron a la vez, sin hacer grandes distinciones y mucho menos conocer sobre sus orígenes. También en ese rincón caribeño la influencia de estas ideas ha sido cataclísmica. Aún este tema no ha sido estudiado lo suficiente. Quede abierto el camino para futuras investigaciones de mayor profundidad.

#### NOTAS:

1 Según Juan Manuel Aragués, esta es la idea del poder oficial soviético respecto a las intenciones de ruptura total con el pasado: la concepción de que en toda época existen obras de carácter revolucionario que es necesario reivindicarlas. (Aragués, 2019)

2 Ya en el siglo XIX, existía en Rusia una escisión en el campo de la teoría del arte entre la rama eslavófila que preconizaba un arte realista y nacionalista –donde militaban Chernishevski, Pissarev y Leontiev- ante otra más occidentalista y laxa ante las «novedades» europeas, influidos sobre todo por Schelling, Schiller y Shaftesbury, entre los que podemos nombrar a Belinski, Atankevich y Soloviev. (Bayer, 2012.)

Como vemos el problema de la función social del arte no era una novedad en los predios rusos. Es sobre todo con León Tolstoi que se alcanza la postura de ruptura mayor respecto a las concepciones europeas mayoritarias de la época, concibiendo que la belleza o el gusto no pueden ser la base para la definición del arte; por tanto el criterio hedonista de juzgar lo artístico por el placer está errado, -Tolstoi lo concibe como una perversión renacentista-: el arte verdadero según la concepción tolstoiana ha de ser religioso y universal, no destinada a una élite sino a la comunicación de esa conciencia religiosa a toda la humanidad. (Bayer, 2012). Nada más lejos de *l'art pour l'art*.

3 Gabo Y Pevsner se autodesignaban neutrales en cuestiones políticas, oponiéndose entonces a la imbricación de la creación artística con un compromiso social, tal y como planteaba el LEF (Levii Front Iskusstva, Frente Izquierdista del Arte).

4 «Ser ingeniero del alma humana significa tener ambos pies bien plantados sobre el suelo de la vida real. Y esto a su vez significa la ruptura con el romanticismo a la vieja usanza, con el romanticismo que reflejaba una vida inexistente y unos héroes inexistentes, alejando al lector de las contradicciones y la opresión de la vida real hacia un mundo imposible, un mundo de utopías. A nuestra literatura, que está plantada con ambos pies sobre una firme base material, el romanticismo no puede resultarle ajeno, siempre que sea romanticismo de un tipo nuevo, romanticismo revolucionario. Nosotros decimos que el realismo socialista es el método fundamental de la literatura soviética y de la crítica literaria y esto supone que el romanticismo revolucionario debe ser un componente de la creación literaria, ya que la vida entera de nuestro partido, la vida al completo de la clase obrera y su lucha consisten en la combinación del más riguroso y sobrio trabajo práctico con un gran espíritu

heroico y unas grandiosas perspectivas de futuro.» (Zhdanov, 2018: 10)

5 V. también Oleg V. Larmin. *La educación estética en el socialismo desarrollado*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984. El realismo socialista fue concebido no solo como instrumento de educación del pueblo sino también como arma en la lucha ideológica contra la influencia de la cultura vanguardista y de masas, puestas ambas en el mismo plano. (Larmin, 1984)

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Acanda González, Jorge Luis. *Traducir a Gramsci*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2009.

Juan Manuel Aragüés. *El estalinismo y el fin de la vanguardia*. En: <http://www.youkali.net/youkali9a5.pdf> Consultado el 11 de enero de 2019.

Aristófanes. *Las once comedias*. Editorial Porrúa, México, 2008.

Aristóteles. *Política*, Editorial Tecnos, Madrid, 2004.

Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

Colectivo de autores. (Eds). *Estética. Selección de lecturas*. Editorial Félix Varela, La Habana, 2006.

de Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 2014.

Castro Ruz, Fidel. Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional, el 16, 23 y 30 de junio de 1961. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> Consultado el 3 de diciembre de 2018.

Colectivo de autores. (Eds). *El arte y los artistas*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.

Fornet, Ambrosio. El quinquenio gris: revisitando el término. En: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=45857> Consultado el 12 de enero de 2019.

Garaudy, Roger. *De un realismo sin riberas*. Colección Arte y Sociedad. Ediciones Unión, 1964.

Garcés, Roberto. «Hacia la definición de la política cultural revolucionaria: el caso PM». En Camilo Valqui Cachi, Miguel Rojas Gómez y Homero Bazán Zurita (eds.) *El pensamiento crítico de nuestra América y los desafíos del siglo XXI*. Tomo II. Ediciones Eón, México, 2013 pp. 159-172.

Jaeger, Werner. *Paideia, los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura

Económica, México, 2008.

Kant, I. *Crítica del Juicio*. Espasa Calpe, Madrid, 2013.

Kelle, V. y M. Kovalzon. *Formas de la conciencia social*. Editorial Lautaro, Argentina, 1962.

Koprinarov, Lazar. *Estética*. Editorial Política, La Habana, 1980.

Konstantinov et al. *Los fundamentos de la filosofía marxista*. Editora Política, La Habana, 1964.

Larmin, Oleg V. *La educación estética en el socialismo desarrollado*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.

Lenin, V. I. *Materialismo y empiriocriticismo. Notas críticas sobre una filosofía reaccionaria*. Editorial progreso, Moscú, s. f.

Lenin, V. I. *Obras escogidas en tres tomos*, Editorial Progreso, Moscú, 1981.

Lenin, V. I. *La literatura y el arte*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974.

Lukács, G. *Significación actual del realismo crítico*. Biblioteca Era, México D. F. 1977.

Lunacharski, A. V. *Decreto sobre la educación popular*. En: Biblioteca Internacional de Autores Marxistas, <http://www.marxists.org/espanol/lunacha/obras/1917-11-11.htm>. Consultado el 17 de febrero de 2018.

Lunacharski, A. V. *Proletariado y arte. Tesis del informe a la Primera Conferencia de Organizaciones de Cultura Proletaria -Proletkult- de toda Rusia*, en: Biblioteca Internacional de Autores Marxistas, <http://www.marxists.org/espanol/lunacha/obras/artes.htm> Consultado el 2 de marzo de 2018.

Maiakovski, Vladimir. *Una bofetada al gusto del público*. En: <http://fugadeangeles2009.blogspot.com/2009/08/una-bofetada-al-gusto-del-publico.html> Consultado el 2 de mayo de 2018.

Mao tse tung. *Contra el culto a los libros*, en: Biblioteca Internacional de Autores Marxistas, <http://www.marxists.org/espanol/mao/1930contra-cult.htm> Consultado el 2 de octubre de 2018.

Mao tse tung. *Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura*, en: Biblioteca Internacional de Autores Marxistas. En: <http://www.marxists.org/espanol/mao/YFLA42s.html> Consultado el 3 de octubre de 2018.

Marx, Carlos. *Grundrisse*. En: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/grundrisse.pdf> Consultado el 8 de enero de 2019.

Marx, Carlos. *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844*. Editorial Colihue, Buenos Aires, 2007.

Marx, Carlos y Federico Engels. *Obras escogidas* (en tres tomos). Editorial Progreso, Moscú, 1986, tomo III.

Marx, Carlos y Federico Engels. *Sobre la literatura y el arte*. (Selección y epílogo de Jean Freville). Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

Marx, C; F. Engels y V.I. Lenin. *Acerca del anarquismo y del anarcosindicalismo*. Editorial Progreso, Moscú, 1976.

Platón. *La República*, Ediciones Akal, México, 2009.

Plejanov, G. V. *El arte y la vida social*. En: Biblioteca Internacional de Autores Marxistas: <https://www.marxists.org/espanol/plejanov/1912/1912-13-artevidasocial.pdf> Consultado el 9 de enero de 2019

Pogolotti, Graziella (compiladora). *Polémicas culturales de los 60*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ensayos sobre arte y marxismo*. Editorial Grijalbo S. A., México D. F.1984.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Siglo XXI Editores, México, 2005.

Stalin, J. *Entrevista con el escritor inglés H. G. Wells*, en: Biblioteca Internacional de Autores Marxistas: <http://www.marxists.org/espanol/stalin/1930s/1934-wells.htm> Consultado el 4 de noviembre de 2018.

Zhdanov, Andrei. *La literatura soviética es la más ideológica, la más vanguardista del mundo*. En: <http://espina-roja.blogspot.com/2009/08/75-anos-del-primer-congreso-de.html> Consultado el 2 de julio de 2018.

ROBERTO GARCÉS MARRERO es doctor en ciencias filosóficas por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas y doctorando en Antropología social en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.

*Líneas de investigación:*

Antropología, religión, ideología y poder político, cultura y sexualidad.

*Publicaciones recientes:*

- «Los primeros años de la Revolución cubana y las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP)». *Historia Crítica* n.º 71 (2019): 93-112.

- «Sujeto y construcción de la identidad en los sistemas adivinatorios de la santería cubana», *Raphisa. Revista de Antropología y Filosofía de lo Sagrado*, n.º 3 (2018), 31-65.

Dirección electrónica: [rgmar18777@hotmail.com](mailto:rgmar18777@hotmail.com)