

«LA LITERATURA DEL PARTIDO». EL REALISMO SOCIALISTA ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA

María Fernanda Alle

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH)

Universidad Nacional de Rosario - CONICET



Resumen || En este artículo se lleva a cabo una lectura cronológica de algunos de los textos teórico-políticos que sentaron las bases de la doctrina artística del realismo socialista en tanto aparato axiológico impuesto desde el Estado soviético. Se sostiene que la doctrina estalinista del arte lleva a su extremo las disposiciones de Lenin acerca de la «literatura de partido» y la recuperación de la herencia cultural burguesa. En este sentido, puede afirmarse que el aparato axiológico que dicha doctrina moviliza conjuga y termina por confundir los valores políticos y los artísticos.

Palabras clave || Realismo socialista | Literatura de partido | Estalinismo | Arte y política | Herencia cultural

Abstract || This article undertakes a chronological reading of some of the theoretical-political texts that laid the foundations for the artistic doctrine of socialist realism as an axiological apparatus imposed from the Soviet state. It argues that the Stalinist doctrine of art takes to its extreme Lenin's dispositions about "party literature" and the recovery of bourgeois cultural heritage. In this sense, the article poses that the axiological apparatus mobilized by this doctrine brings together and eventually confounds political and artistic values.

Keywords || Socialist realism | Party literature | Stalinism | Arts and politics | Cultural legacy

Resum || En aquest article es porta a terme una lectura cronològica d'alguns dels textos teòric-polítics que establiren les bases de la doctrina artística del realisme socialista com a dispositiu axiològic imposat des de l'Estat soviètic. Es sosté que la doctrina estalinista de l'art porta a l'extrem les disposicions de Lenin sobre «la literatura de partit» i la recuperació de l'herència cultural burgesa. En aquest sentit, pot afirmar-se que el dispositiu axiològic d'aquesta doctrina mobilitza, conjuga i acaba per confondre els valors polítics i artístics.

Paraules clau || Realisme socialista | Literatura de partit | Estalinisme | Art i política | Herència cultural

0. Introducción

Si tras la revolución de 1917 gran parte de las agrupaciones de la vanguardia artística, tanto en Rusia como a nivel internacional, pensaron que el futuro había llegado finalmente, que era posible lograr el propósito de «cambiar la vida» y, con el impulso de los acontecimientos, buscaron caminos propicios para vincular sus programas a los de la política revolucionaria, lo cierto es que, hacia mediados de la década del 30, esos proyectos de intervención artístico-políticos de la vanguardia encontraron sus límites. En efecto, la imposición del realismo socialista en 1934 clausuró la etapa en la que los movimientos de vanguardia, tanto dentro de la URSS como en el resto del mundo, acompañaban con ánimo entusiasta a la revolución social y política. En términos de Andreas Huyssen, esa «unidad entre vanguardia política y artística», que estaba basada en el «credo de la vanguardia histórica en que el arte puede ser un instrumento crucial para la transformación social» (2006: 25), fue rápidamente disuelta cuando tanto el fascismo como el estalinismo les negaron su lugar disruptivo y su potencial transformador. Vistos desde la perspectiva que ofrece la sucesiva serie de acontecimientos posteriores, el suicidio de Sergéi Yesenin en 1925 y el de Vladimir Mayakovski cinco años después, son de algún modo anticipatorios de la persecución a la que serán sometidos los artistas de la vanguardia en la Unión Soviética estalinista. Por lo demás, fuera de ese ámbito, también comienza a observarse un alejamiento —no exento de conflictos— entre la vanguardia artística y el Partido Comunista. De hecho, las intensas discusiones de los surrealistas con la línea oficial partidaria, que culmina con la expulsión, por esos años, de André Breton, Paul Eluard y René Crevel del PCF es un preludio del rechazo hacia las vanguardias que en los años sucesivos se expresará de modo aún más vehemente.

Para pensar lo que sucede con las relaciones entre arte y revolución en esa segunda mitad de la década de 1930, se puede partir de «El autor como productor», una conferencia que Walter Benjamin leerá, por invitación del Partido Comunista Francés, en el Instituto para el Estudio del Fascismo, con sede en París, apenas unos meses antes de que el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en Moscú en agosto de ese año, diera por iniciado el largo ciclo de dominio del realismo socialista como doctrina oficial de la literatura y del arte soviéticos. Por la cercanía temporal con ese congreso de Moscú, el texto de Benjamin resulta no solo fuertemente polémico con la línea cultural soviética, sino que viene de algún modo a iluminar la ruptura que la imposición del realismo socialista va a provocar entre la vanguardia y la revolución. En ese texto, Benjamin señala que hay dos alternativas posibles para el «escritor progresista» que, habiendo asumido la imposibilidad de la autonomía artística,

intente ligar su arte a la lucha del proletariado. Por un lado, el camino que consiste en proveer al aparato de producción burgués de «contenidos» revolucionarios, camino cuyo único logro será «transformar la lucha política de imperativo para la decisión en un tema de complacencia contemplativa, de un medio de producción en un artículo de consumo» (2011: 7). Por otro, el camino del autor como productor, que exige la transformación de ese aparato de producción burgués, con el fin de derribar las barreras y contradicciones «que tienen encadenada la producción de la inteligencia» (6). No basta, dice Benjamin, con asumir la «tendencia correcta» pues esta no asegura de ningún modo ni la calidad de una obra ni su potencial de liberación; por el contrario, se requiere de la centralidad de la técnica, único modo de superar «la estéril contraposición de forma y contenido» (2). Podría decirse que si el segundo camino coincide con el propósito de las vanguardias, el primero, en cambio, es el que finalmente se impuso como dogma desde la Unión Soviética.

En las próximas páginas realizaré una lectura cronológica de algunos de los textos teórico-políticos que sentaron las bases de la doctrina del realismo socialista como aparato axiológico impuesto desde el Estado soviético, tanto para la creación artística como para la crítica. La hipótesis que articula el recorrido es que la doctrina estalinista del arte lleva a su extremo las disposiciones de Lenin acerca de la «literatura de partido» y la recuperación de la herencia cultural burguesa. En este sentido, puede afirmarse que el aparato axiológico que dicha doctrina moviliza conjuga, y termina por confundir, los valores políticos y los artísticos.

1. De la vanguardia al realismo socialista

Podría decirse que el año que marca de algún modo el fin de la actividad política independiente de las agrupaciones de la vanguardia rusa no es 1934 sino 1932. En efecto, con el objetivo de terminar con la lucha de facciones, ese año el Comité Central del Partido Soviético dictamina la disolución de todas las asociaciones artísticas y establece la reunión de todos los artistas en sindicatos únicos de acuerdo a cada especialidad (Groys, 2008: 79). Si esta resolución somete, como dice Boris Groys, «toda la práctica cultural soviética a la dirección del partido» (79), dos años más tarde, la imposición del realismo socialista como única estética posible del arte al servicio de la revolución no solo consolida ese control estatal sobre la cultura y el arte, sino que da inicio a un largo ciclo de ataque directo y persecución al «formalismo artístico» y al «arte decadente», algunos de los calificativos con que el partido designó —y acusó— a las prácticas de la vanguardia y, de manera más general, a todas aquellas que no se ajustaran a la visión de la realidad que el partido

y el Estado soviético promovían. De acuerdo a Solomon Volkov, en «la *Breve Enciclopedia Literaria* soviética, la obra de más autoridad en la materia», el formalismo se definía como «una tendencia estética que se manifiesta a través de la disparidad entre la forma y el contenido», en otras palabras, se refería a toda obra en la que la «forma» adoptara un «carácter absoluto», solapando la importancia del «contenido». Sin embargo, lo cierto es que, «en la práctica, la palabra se utilizaba como una etiqueta política para eliminar la menor desviación de la línea oficial del momento en materia cultural, tanto en tiempos de Stalin como después de su muerte y durante muchos años más» (2010: 131).

Ahora bien, estas disposiciones soviéticas que, a partir de los años 30, tienden a darle al partido un control total de la cultura y el arte, subordinándolos a su dirección general, no hacen más que llevar a su máxima potencia la fórmula ya proclamada por Lenin en «La organización del Partido y la literatura del Partido», un artículo aparecido en la prensa rusa en noviembre de 1905, apenas unos días después de que el zar Nicolás II se viera obligado, a causa de los levantamientos revolucionarios de ese mismo año, a conceder cierto estado de legalidad al Partido Obrero Socialdemócrata. Según declaraba Lenin allí, la literatura debía «transformarse en literatura del partido», en otras palabras, «en una parte de la causa general del proletariado, “una pequeña rueda y un pequeño tornillo” en el gran mecanismo social-demócrata, uno e indivisible, puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de toda la clase obrera» (Lenin, Stalin, 1942: 86). Esta subordinación de la literatura al partido suponía, entonces, que «el proletariado socialista organizado» debía «vigilar» la actividad literaria, «controlarla a fondo, introducir en ella el espíritu vivo de la causa viva del proletariado» (88)¹.

En el trazado de una suerte de genealogía del realismo socialista, a estas primeras disposiciones de Lenin, anteriores a la revolución del 17, habría que sumar las discusiones que, hacia 1920, se suscitan en torno a las resoluciones de la Proletkult (Asociación de la Cultura Proletaria), las cuales irán allanando aún más el camino hacia la completa subordinación del arte a las directivas partidarias, tal como terminará por suceder una década más tarde. La Proletkult, cuyos principales dirigentes y teóricos fueron Aleksandr Bogdánov y Anatoly Lunacharski, fue una asociación de artistas y escritores proletarios surgida al calor de la Revolución de 1917 que llegó a nuclear a muchos de los principales artistas e ideólogos de la vanguardia futurista y constructivista rusa. Si bien en el interior de la institución se confrontaron puntos de vista y opiniones diferentes, en líneas generales podría decirse que sus miembros abogaban por la autonomía del organismo y promovían la creación de una «nueva

NOTAS

1 | No obstante, conviene también aclarar que la noción de «literatura del partido» propuesta por Lenin fue también objeto de lecturas más complejas y productivas que la que finalmente se impuso desde el Estado estalinista, que terminó por frenar cualquier ejercicio autónomo de las prácticas artísticas. Me refiero específicamente a la lectura del partidismo que realiza György Lukács en su artículo de 1932, «Tendencia o partidismo». Retomando el concepto de literatura de partido de Lenin, Lukács propone el principio del partidismo, es decir, una literatura que se asocia a la lucha del partido que representa al proletariado. En tanto la clase proletaria ha superado la falsa conciencia burguesa y es la única capaz de visualizar con claridad la lucha de clases y las verdaderas tendencias del desarrollo social de la historia, el partidismo será capaz de proveer al escritor esa claridad para configurar artísticamente la realidad objetiva sin necesidad de deformarla según sus propósitos subjetivos, como lo haría el arte tendencioso. Por otro lado, le permitirá también despojarse de la oposición ideológica, de la estética burguesa que separa al «arte puro» —concentrado en la pura inmanencia de la obra— del «arte de tendencia» —basado en un imperativo moral que supone que el escritor está llamado a cumplir con exigencias externas al arte—.

cultura», una «cultura proletaria», que debía romper radicalmente cualquier lazo con la cultura burguesa para contribuir a la creación del «hombre nuevo» y, con él, de una sociedad y una vida nuevas (Cfr. Slonim, 1974; Lucena, 2006). Estas ideas estaban destinadas a chocar con las de Lenin, quien insistía, como ya señalé, en la necesidad de supeditar las diferentes ramas de la cultura al partido. Pero, además, lejos de rechazar el legado cultural burgués, la cultura proletaria, para Lenin, debía asimilar sus logros. Así lo declaraba en un Informe del Consejo de Comisarios del Pueblo, de 1919, donde indicaba que el «edificio» del socialismo debía construirse con «los materiales que nos ha dejado el mundo burgués» (115). En este sentido, en el marco del Primer Congreso de la Proletkult que se llevó a cabo en octubre de 1920, Lenin redacta un «Proyecto de resolución», que exige que la institución incluya en sus estatutos, en el que, entre otras cosas, establecía que la asociación, lejos de plantearse como una entidad autónoma, debía someter sus decisiones al Comisariado de Instrucción Pública, y afirmaba enfáticamente la falsedad de cualquier programa que buscara «inventar una cultura» (128).

Estas resoluciones de Lenin van perfilando los dos principios básicos que serán reapropiados —y llevados a su extremo— por la doctrina estalinista: asimilación productiva del legado cultural del pasado y «vigilancia», «control», «obligación» de las prácticas en función de las «necesidades» del partido. El punto culminante de estas discusiones entre la vanguardia y el partido en torno al problema de la autonomía de las prácticas artísticas y la herencia cultural fue la declaración, en 1934, en el marco del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, del realismo socialista como único camino del arte socialista. En primer lugar, con la creación de la Unión de Escritores y, posteriormente, con la imposición del realismo socialista, el Estado se asegurará el control centralizado de los destinos de la literatura, mediante el despliegue de un amplio dispositivo que si, por un lado, dinamizó un sistema de premios y distinciones a los escritores y artistas destacados y les brindó ciertas seguridades y derechos laborales, puso en funcionamiento, por otro, un fuerte aparato de censura y de vigilancia de todas las instancias intermedias entre el lector y el público (publicación, circulación, crítica). Y, en última instancia, la imposición de una estética como el realismo —tan asociada a la novela burguesa del siglo XIX— terminará por certificar la incorporación al proyecto de edificación del comunismo de todos los «logros» de la herencia cultural.

2. El Congreso de Escritores de 1934

En agosto de 1934 se llevó a cabo en la URSS el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, organizado por la Unión de Escritores,

nacida en 1932 a raíz de la resolución que impedía la organización independiente de artistas y trabajadores de la cultura, y concentraba en uniones específicas toda la actividad artística y cultural. Fue en el marco de ese congreso cuando se declaró al realismo socialista como la doctrina oficial de la literatura soviética, extendiéndose luego sus normas y métodos a los otros campos artísticos (Groys, 2008: 84).

La imposición del realismo socialista supone varios cambios en la escena cultural y artística soviética. En primer lugar, marcará el pasaje del internacionalismo del período revolucionario previo al nacionalismo patriótico que signó las políticas (y también la retórica) del estalinismo. En segundo lugar, implicará el tránsito desde la multiplicidad de estilos, experiencias, expresiones y corrientes artísticas que circularon en la década anterior hacia una mayor uniformidad tanto a nivel temático como formal (cfr. Groys, 2008; Slonim, 1974; Berlin, 2009). Por último, impondrá un fin definitivo a las prácticas de las vanguardias que, en adelante, serán severamente censuradas bajo los calificativos de «formalistas», «decadentes» o «degeneradas», por citar algunos de los términos más extendidos.

No obstante, siguiendo la hipótesis de Groys, podría decirse que la eliminación de la vanguardia y los cambios que se imponen con la implantación del realismo socialista no involucran, en cambio, una cancelación del proyecto estético vanguardista. Según Groys, el realismo socialista sería la efectiva realización y radicalización del proyecto que la vanguardia misma había formulado. Existiría, de acuerdo al autor, una «continuidad entre la ideología de la vanguardia y la ideología de la época de Stalin» (14). En otras palabras, es la adopción por parte del estalinismo del proyecto artístico-político de la vanguardia, basado en la necesidad de «crear un mundo nuevo», lo que conduce a la «muerte» de la vanguardia como tal (59). Bajo esta óptica, el programa de «la construcción del socialismo en un solo país» que Stalin logró instalar contra el proyecto trostkista de la «revolución permanente» puede ser pensado entonces como la consecución de la «obra verdadera y consumada del arte colectivo» que propugnaban los vanguardistas «aunque el autor de ese programa no llegó a ser Rodchenko o Maiakovski, sino Stalin, que heredó por el derecho del pleno poder político el proyecto artístico de aquellos» (81). Asimismo, la concepción educativa de las masas sostenida por «la estética y la práctica estalinianas» partiría de esa misma idea de la vanguardia según la cual la construcción del nuevo mundo requería la formación concomitante del «gusto de las masas». En la época de Stalin, señala entonces Groys, «se logró realmente materializar el sueño de la vanguardia y organizar toda la vida de la sociedad en formas artísticas únicas, aunque [...] no en aquellas que le parecían deseables a la propia vanguardia» (37).

A partir de la imposición del realismo socialista, la literatura quedó estrictamente ajustada a una serie de prescripciones que conjugaron lo político con lo eminentemente estético. Los aspectos teóricos en torno de los cuales se pautaron las tareas del artista, del escritor y del crítico se volvieron indisociables, en definitiva, de las estrategias políticas que el partido definió ante cada coyuntura histórica y social determinada. La definición «burocrática» del realismo socialista, aquella que quedó establecida en el Estatuto de la Unión de Escritores Soviéticos aprobado en el congreso del año 34, ofrece luz sobre este doble carácter de la doctrina:

El realismo socialista, método básico de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, exige del artista una representación veraz, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, la verdad y la integridad histórica de la representación artística debe combinarse con la tarea de transformar ideológicamente y educar al hombre que trabaja dentro del espíritu del socialismo (Slonim, 1974: 198).

Esta «poética de la construcción del nuevo mundo», tal como la define Groys (84) y tal como queda «fijada» en la definición del Estatuto, genera diversos cruces entre los postulados teóricos y las estrategias políticas, que van a ampliar la distancia entre las formulaciones programáticas y los modos en que estas se pusieron en práctica tanto en el ejercicio crítico como en la escritura creativa. En definitiva, el realismo socialista pone en juego varias nociones que tensan los límites entre el criterio de valoración político y el eminentemente artístico, hasta difuminarlos y confundirlos.

Entre estas cuestiones normativas, estéticas y políticas es importante destacar la función instrumental —pedagógica y moral— asignada a la literatura, el «reflejo» de la realidad en su «desarrollo revolucionario» y, fundamentalmente, la cuestión de la «veracidad» asociada a la representación, lo que instala una pregunta (ciertamente inquietante) acerca de cuál sería esa «verdad», cómo se llegaría a ella y, en última instancia, quién la definiría. En términos de Groys, y para ir adelantando una respuesta, esa «verdad» de la función mimética del arte y la literatura realista socialista, capaz de captar «la orientación futura del desarrollo histórico» —no de otro modo debe entenderse esa idea de la representación del «desarrollo revolucionario»— quedaría sujeta a la «capacidad de adivinar de antemano la voluntad de Stalin» (109). Podría decirse que en la definición de este criterio de la verdad se concentra del modo más acabado posible esa confusión entre estética y política práctica que conforma los cimientos, siempre inestables, del programa soviético. Pero, además, como mimesis de una mimesis, es decir, como representación de la representación de la realidad que hiciera previamente el Estado estalinista, el realismo socialista debería entonces no solo reflejar la realidad, sino —en un claro gesto vanguardista— «dirigirla», «crearla» (114-115). En una miscelánea de los principios del materialismo dialéctico con la

moral y la pedagogía, el realismo socialista parece desviarse, así, de la representación dialéctica de la realidad, capaz de anticipar el desarrollo futuro, hacia la representación de la realidad «tal como debería ser». Por último, y asociado con esta función instrumental asignada al arte, el realismo socialista entraña lo que, siguiendo a Groys, podría definirse como «la paradoja de la determinación», pues si la doctrina materialista formulada por Marx planteaba que eran los cambios en las bases económicas, es decir, en la estructura material, los que determinaban «en última instancia» los cambios a nivel superestructural, ahora ese principio transformador y educativo que proclama la doctrina del realismo socialista supone una relación inversa, de modo que «el destino del socialismo» termina por resolverse «psicológicamente». La «conciencia» resultó, en definitiva, «el único fundamento y garante de la construcción del socialismo» (120), lo que deriva en una suerte de leninismo-estalinismo de índole «idealista» (121).

De acuerdo a Volkov, la declaración del realismo socialista como estética oficial fue «el punto culminante del trabajo de Gorki como asesor de Stalin en materia cultural» (120). Máximo Gorki, quien había estado ligado a la rama de la Proletkult representada por Bogdánov y Lunacharski —y abiertamente enfrentado a Lenin—, vuelve a la Unión Soviética en 1932, a pedido de Stalin, para desempeñar el cargo de presidente de la Unión de Escritores Soviéticos, transformándose así, en términos de Isaiah Berlin, en el «único autor clásico de la época dorada que sobrevivió» (57) en el pasaje hacia el estalinismo y, por esto mismo, en el «último vínculo con la anterior tradición de relativa libertad del arte revolucionario» (63). Esta condición de puente, como señala Volkov, explica el hecho de que Gorki considerara que el realismo socialista podía ser un «paraguas contenedor», capaz de permitir la coexistencia de enfoques y de grupos literarios diferentes (120), algo que no fue posible pero que, por su muerte apenas dos años después, tampoco pudo llegar a comprobar fehacientemente. Tanto su discurso, leído en la apertura del Congreso, el 17 de agosto, como el de Andréi Zhdanov —quien después de la segunda posguerra se convertirá, como señala Horacio Crespo en el «inmediato representante de Stalin en el terreno ideológico-cultural» (424)— serán los que sienten las bases estéticas y normativas de la nueva doctrina artística. Ahora bien, si en la conferencia de Gorki se encuentra el núcleo teórico quizás más complejo y productivo de las formulaciones programáticas del realismo socialista como estética, la de Zhdanov, por su parte, marca el punto más álgido en el que los aspectos burocrático-políticos terminan por anular una posible valoración artística de las prácticas literarias.

En su conferencia —deudora de varias de las ideas de Bogdánov, para quien el arte consiste en la «organización de imágenes vivas»

cuyas raíces se encuentran en la «canción del trabajo» y en el «mito» (1979: 23-24)— Gorki se retrotrae hasta la Antigüedad, a fin de explicar las relaciones que las producciones culturales entablan con los pueblos que las crean. Esa mirada histórica le permite establecer un paradigma que opone las creaciones populares, de raigambre materialista, a la literatura que expresa los intereses de la clase dominante, sostenida en un idealismo que, desde Platón al cristianismo, se desarrollaría sin interrupción. Frente a los mitos y relatos populares, que simbolizarían el «anhelo de influir sobre los fenómenos de la naturaleza, y de vencer a los elementos hostiles al hombre» (Gorki, 1968: 16), la literatura de las clases poderosas se fundaría, por el contrario, en la idea de Dios, una idea creada por esas mismas clases para justificar su dominación sobre el pueblo. Y en este grupo del paradigma opositivo, Gorki incluye a la literatura burguesa, puesto que si bien «a raíz de la Revolución Francesa, hacia fines del siglo XVIII, la burguesía había sacado ventajas del pensamiento materialista en su lucha contra el feudalismo», lo cierto es que cuando se consolidó como clase dominante y comenzó a visualizar a su nuevo enemigo, el proletariado, «no tardó en volver a la concepción idealista del mundo, colocándose bajo la protección de la Iglesia» (18).

Además de esa religiosidad, la literatura de las clases dominantes, según Gorki, se destaca por la preferencia que, a lo largo de los siglos, ha mostrado por los personajes criminales, los ladrones y los delincuentes, que se constituyen en protagonistas de obras centradas en la narración de sus caminos vitales al margen de la ley. Desde los ladrones de los cuentos griegos al gánster de la literatura estadounidense, toda una extensa gama de delincuentes va trazando el desarrollo de la literatura de las clases dominantes, cuya máxima expresión sería el famoso personaje creado por Du Terrail: Rocamble. Esta literatura del crimen, dice Gorki, significa un «mal» para la clase trabajadora puesto que obstruye el «desarrollo de la conciencia de clase incitando de paso simpatía hacia el ladrón hábil, el deseo del hurto» (25). Se comprende así la utilidad que comporta para las clases poderosas esa literatura del crimen: en lugar de educar y concientizar a las clases dominadas acerca de su propia condición, contribuye, en cambio, al mantenimiento del estado de cosas existente. Se trataría, en este sentido, de creaciones que intentan frenar la toma de conciencia y ensombrecer la verdadera función que los explotados están llamados a cumplir en el desarrollo histórico revolucionario. Entre Dios y los criminales de folletines y novelas se jugaría, entonces, todo el valor de la literatura de las clases dominantes como un instrumento para sostener su dominación y difundir su propia moral. Esta literatura «revela los gustos genuinos, los intereses y la moral práctica de sus consumidores. Su lema tipo: "SIN MAL NO EXISTE EL BIEN"» (25; mayúsculas en el original). Indisolublemente ligada al individualismo capitalista, fundado en la competencia, esta literatura se sustentaría, en definitiva, en esa

moral de la falsa libertad, regida por máximas como «el hombre es déspota por naturaleza», «el hombre nació para torturar al prójimo» y «el único sentido de la vida estriba en la felicidad personal» (35).

Como contraparte de los criminales de la literatura de las clases dominantes se levantan, en el otro polo del paradigma trazado por el novelista ruso, los héroes del folklore y los mitos populares que, a lo largo de toda la historia de la humanidad, expresan la voz optimista del pueblo trabajador. Hércules, Prometeo, Fausto, Gargantúa o Petrushka, entre otros personajes triunfantes sobre las fuerzas hostiles, son, de acuerdo a Gorki —y aquí llegamos al momento más productivo y sutil de sus formulaciones teóricas— «verdaderas obras de arte» en tanto logran fundir «razón e intuición», entendiendo por «intuición» la capacidad de vislumbrar en el presente el triunfo final de los oprimidos sobre las clases que los oprimen. Y, gracias a esta conjunción, las producciones ligadas al pueblo serían las que más se aproximan al «verdadero realismo» en tanto logran captar «la acción gestadora de la realidad» (23), es decir, la dialéctica que anuncia el avance de las fuerzas motoras de la historia hacia la revolución proletaria y, después, hacia la sociedad sin clases. Por este motivo la literatura popular «desconoce por completo el pesimismo» (23), rasgo que, además, hereda el realismo socialista a través de la actitud «romántica» que lo caracteriza. El «Romanticismo burgués», dice Gorki, exalta el individualismo y rechaza la realidad, motivo suficiente para desechar cualquier influencia suya en el realismo socialista. No obstante, el modo de concebir al realismo en sus vínculos con la invención implica otra idea de lo romántico que sí es necesario recuperar para la nueva literatura:

El mito es ficción, invento. Inventar es sacar de una suma de datos reales el sentido fundamental dándole forma a la imagen: así se hace realismo. Pero si a ese sentido del dato real se agrega, mediante el impulso de la idea conforme a la lógica del deseo, la posibilidad, redondeando así la imagen, se obtendrá el romanticismo que residía en el fondo del mito; impulso útil, puesto que ayuda a sugerir el vínculo revolucionario que une el deseo a la realidad; vínculo que en la práctica viene a transformar el mundo (33).

La actitud romántica, común a toda la literatura popular, que el realismo socialista deberá adoptar consiste en inyectar a esa imagen extraída del dato de la realidad, su «posibilidad» de devenir real él mismo, dicho de otro modo, su potencial revolucionario: la combinación de «razón e intuición» de la literatura popular materialista. Para Gorki, ese elemento romántico que reside en el fondo de todo mito expresaría el vínculo entre realidad y deseo —llevado a términos marxistas: la realidad vista desde la perspectiva que ofrece la dialéctica de la historia— y, por lo mismo, sería el elemento que posibilita a la literatura intervenir en la transformación del mundo. Por un lado, podría decirse que, en su planteo, la

cuestión de la «veracidad» de la representación de «la realidad en su desarrollo revolucionario» se resuelve por una vía que pone el foco en la invención asociada a una mirada materialista de la realidad. Por otro, habría que subrayar que Gorki —en una búsqueda quizás conciliatoria entre su pasado vinculado a Bogdánov y el partido— plantea la cuestión de la herencia burguesa en términos selectivos, de manera que la apropiación que el realismo socialista haría de la cultura anterior estaría concentrada específicamente en la vertiente popular de la literatura y el arte.

Como eslabón de esa literatura popular de raigambre materialista, el realismo socialista debe ajustarse a un horizonte de público lector que difiere y se opone al de la literatura de las clases dominantes. Ese nuevo lector, que desaloja al burgués del lugar privilegiado de consumidor de arte, es precisamente el proletariado: el nuevo sujeto social que «acrecienta sin cesar sus exigencias tanto en lo que toca al arte que le ofrecemos como en lo que respecta a nuestra conducta social» (53). En función de este nuevo público, que se erige como juez y vigilante no solo de la calidad artística de las obras sino también —y quizá, fundamentalmente— del comportamiento moral de los intelectuales, el programa estético del realismo socialista supone repensar los contenidos de las obras y revalorizar la función de los escritores, quienes, en tanto «constructores de almas» —según la definición de Stalin²— deben «educar», «organizar las energías del proletariado», «despertar la responsabilidad colectiva» (54). El partido les confiere a los intelectuales, entonces, el poder de erigirse en «jueces del Universo» —un poder que es simultáneamente un derecho y un deber—, colaboradores directos, según una concepción educativa y formadora del arte, «en la transformación del mundo» (55). Para poder llevar a cabo este cometido, dice Gorki, la práctica literaria supone «contemplar, apreciar y organizar la realidad» (43), puesto que, en última instancia, «la imaginación crea lo que la realidad le dicta» (26). Es aquí, precisamente, en esa selectiva configuración de la realidad que debe operar el arte donde se juega el valor educativo de la literatura como instrumento de transformación. Según esta idea, el realismo socialista centraría su carácter novedoso no ya en nuevos procedimientos que revolucionen formalmente la literatura, sino en su contenido, el que le ofrece la nueva realidad socialista (Cfr. Groys, 2008). Es su objeto de representación, y no la técnica, lo que hace de este programa un «nuevo realismo»: «la realidad no escatima; cada día nos provee de material para generalizaciones artísticas» (48), dice Gorki. Si el tema de la literatura de las clases dominantes era hasta el momento el individuo en su oposición a la sociedad, la naturaleza y el Estado, ahora el héroe de la nueva literatura «debe ser el hombre que trabaja» —o, más bien, el «trabajo personificado»—, ese «hombre nuevo» nacido de la revolución que cobra dignidad y conciencia de sí mismo y que ya no aparece enfrentado al mundo sino que es un eslabón indispensable de la

NOTAS

2 | La definición de Stalin de los intelectuales como «constructores de almas» —en otras traducciones puede encontrarse como «ingenieros de almas»— fue referida, según señala Volkov en una «célebre reunión con escritores que se celebró en el apartamento de Gorki el 26 de octubre de 1932» (181).

cadena social que une a los individuos en un gran sujeto colectivo que trabaja en pos del mejoramiento de las condiciones de vida y de la felicidad comunitaria. Además del obrero, dos actores sociales, los niños —como «herederos» del estado socialista que sus padres les legaron— y las mujeres trabajadoras, reflejan esta nueva sociabilidad y esta nueva conciencia, y, por ende, es deber de la literatura revalorizarlos y otorgarles un lugar narrativo.

Por su parte, ya desde el comienzo, el discurso de Andréi Zhdanov se sitúa desde una perspectiva política. En efecto, sus puntos de vista sobre la literatura se derivan de la consideración del estado de la URSS, en el que habrían sido superadas «las principales dificultades que obstaculizaban» el camino «hacia la construcción del socialismo» (1934: s/p). Tanto en lo que respecta al ámbito económico como al cultural, dice Zhdanov, la Unión Soviética ha alcanzado una posición de avanzada a nivel mundial que modificó la «fisonomía entera del país». Este análisis se extiende a la literatura, pues, de acuerdo con la lógica marxista bastante simplificada a la que recurre, si la base material determina los cambios de la superestructura, el progreso de la cultura «es la expresión de los éxitos y los logros de nuestro sistema socialista». Esta determinación ejercida por la infraestructura económica habría sido entonces la causa de la redefinición de todo el universo de temas, héroes, situaciones y ambientes de la literatura. Esta nueva realidad, que proporciona novedosos materiales a los escritores, no solo explicaría el «entusiasmo», la «heroicidad» y el «optimismo» de la literatura soviética, a diferencia de la literatura burguesa «decadente», sino que postularía simultáneamente un nuevo lector a quien debe destinarse: el «activo» proletariado empeñado en la construcción del nuevo mundo y no ya el «sedentario» burgués.

No obstante, en su discurso, esta determinación de la base sobre la superestructura se trueca en su reverso, de modo que termina por ser la literatura la que posibilita los cambios sociales. Así, de modo similar al de Gorki, aunque recurriendo a un conjunto de argumentos más políticos que estéticos, Zhdanov pone en juego una concepción instrumental y pedagógica de la literatura en tanto lo que define su caracterización como «literatura de avanzada» es, en definitiva, su capacidad de contribuir, mediante la representación realista, a la consolidación de la revolución y a la conquista de la sociedad socialista: «No existe ni ha existido nunca una literatura, salvo la soviética, que organizara a los trabajadores y a los oprimidos en la lucha por la abolición definitiva de todo tipo de explotación y del yugo de la esclavitud asalariada». De hecho, la centralidad que adquiere en sus reflexiones ese valor instrumental reduce a simple exterioridad o al nivel de mero accesorio a las resoluciones formales, de manera que es el criterio de la utilidad el que se impone como definitorio a la hora de decidir la calidad de una obra literaria.

La condición para que la literatura pueda cumplir con esa tarea educativa y formadora no es otra que aquella que ya había proclamado Lenin, es decir, su subordinación a la vigilancia del partido. En efecto, será el partido, bajo cuyas órdenes deben actuar los escritores, borrando así todo resquicio posible de autonomía, el que provea a sus obras de las bases doctrinarias para lograr la superación de «todo resto de influencia burguesa» en la «conciencia» del proletariado.

Para sentar las bases de la doctrina del realismo socialista, Zhdanov parte, como Gorki, de la exposición de los «deberes» que impone a los escritores la definición que de ellos hiciera Stalin como «constructores del alma humana». Esos deberes implican el seguimiento del «método del realismo socialista», que estaría centrado en dos cuestiones elementales vinculadas con la representación literaria que harían posible cumplir con ese fin instrumental de «reformar y educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo».

En primer lugar, ese método supone «conocer la vida» a fin de lograr una «representación fiel» o «veraz», que no consiste en la mera representación de la «realidad objetiva», es decir, de la superficie de los fenómenos, sino en la captación de la «realidad en su desarrollo revolucionario», en otras palabras, plasmando en la imagen representada la dialéctica de la historia que conduce a la sociedad sin clases. De este modo podrá la literatura lograr su objetivo de «liberar a los trabajadores, a toda la humanidad, del yugo de la esclavitud capitalista», lo que explicaría su carácter tendencioso. A diferencia de Gorki, que ponía a funcionar una idea de la invención ligada a la representación del desarrollo revolucionario, aquí el criterio de la veracidad asocia, por un lado, la representación realista a un principio moral —el desarrollo revolucionario se trueca así en la realidad tal como «debería ser»— y, por otro, la finalidad de la literatura a una función instrumental-pedagógica: la de enseñar al lector cómo debe transformar la realidad, para que sus acciones se amolden a esa exigencia. Zhdanov pone en juego una concepción instrumental y pedagógica de la literatura que impone el criterio de la utilidad por sobre el estético como definitorio a la hora de decidir la calidad de una obra. En este sentido, precisamente en esa tendenciosidad se fundaría el «verdadero carácter» de la literatura soviética.

Por último, el método del realismo socialista requiere, tal como ya lo había formulado Lenin a propósito de las resoluciones del Congreso de la Proletkult, «la asimilación crítica de la herencia literaria de todas las épocas», en contraste con la vanguardia, que «dilapidó» ese acervo cultural. Dentro de este marco pautado para la creación, el margen de libertad que le queda al escritor se reduce a la combinación que haga de las «armas» que provee esa herencia: «La literatura soviética tiene todas las oportunidades para emplear

estas armas (géneros, estilos, formas y procedimientos de creación literaria) en toda su diversidad y su alcance, seleccionando lo mejor que se ha creado en este ámbito en épocas precedentes».

Estos discursos del congreso de 1934, que, como ya dije, marcan el polo artístico más alto y el burocrático-político más bajo del programa del realismo socialista, inauguran el largo ciclo de vigencia de un sistema de evaluación —que será la base sobre la que se sustente tanto la práctica creativa como la crítica literaria basada en los lineamientos de ese programa— que sobrepone los valores políticos y educativos a los valores estéticos, pues en última instancia lo que decidirá su valor como «verdaderas obras de arte» será su capacidad de representar la realidad, anticipando el futuro revolucionario y, por ende, despojando a la narración de cualquier sesgo «pesimista».

Ese programa se sustentará, además, como ya adelanté, en una serie de beneficios y protecciones y en un sistema de premios a los artistas «destacados», cuya contracara es un orden basado en la estricta vigilancia del Estado sobre la producción artística —lo que equivale a decir, en la corrosión de la autonomía de las prácticas— y en su extremo, en la represión y el terror³. De hecho, fueron muchos los artistas que —tanto antes, como durante y después de los años de las grandes purgas de Stalin— sufrieron las acusaciones de «formalistas», «traidores», «contrarrevolucionarios» o «enemigos del pueblo» por parte del régimen, que terminaron en condenas, censuras a sus obras y, en el peor de los casos, la muerte⁴.

3. Del zhdanovismo cultural al deshielo

De acuerdo a Volkov, en los años de la ocupación alemana (1941-1943) se produjo una «relajación del yugo ideológico» (179) que redundaría en «condiciones más liberales en el conjunto de la cultura soviética» (190). Durante ese período, la literatura y el resto de las artes ampliaron y fortalecieron su función propagandística al servicio de los intereses nacionalistas, acentuando los valores patrióticos y exaltando el arrojo y la heroicidad de la lucha soviética contra los invasores nazis. Ambos hechos, la distensión de la censura y la renovada energía de un aparato cultural propagandístico, habrían de servir, afirma Volkov, para «unir al país» (179) en un momento de peligro y ante la lucha común contra el nazismo.

No obstante, el fin de la guerra marcará el comienzo de un nuevo momento del programa del realismo socialista, en el que sus principios rectores se resignificarán en función de la nueva coyuntura. En efecto, con el inicio de la Guerra Fría, tal como sostiene Adriana Petra, el partido oficializa el diagnóstico de un

NOTAS

3 | Entre esos premios, el más importante fue el premio Stalin cuyo objeto era «reconocer las obras más sobresalientes del arte y la literatura soviéticas» (Volkov, 2010: 155). Creado en 1939, para conmemorar el sexagésimo aniversario de Stalin, los primeros galardonados fueron el compositor Dmitri Shostakóvich, el pintor Aleksandr Gerasimov, la escultora Vera Mújina, la soprano Valeria Barsova, el cineasta Sergéi Eisenstein y el novelista Mijaíl Shólojov.

4 | Entre ellos hay que contar al poeta Ósip Mandelstam, quien, a causa de sus poemas satíricos contra Stalin y el régimen, fue encarcelado por primera vez en 1934 y terminó sus días en un campo de concentración, loco, en 1938; al escritor Isaak Bábel que fue acusado de trotskista y fusilado los primeros días del año 1940; a Boris Pilniak, ejecutado en 1938 por «actividades contrarrevolucionarias», o al director de teatro Vsévolod Meyerhold, acusado de «espionaje» y fusilado en 1940.

mundo dividido en dos grandes bloques, «de un lado, el campo imperialista y antidemocrático, dominado por los Estados Unidos; del otro, el campo antiimperialista, democrático y defensor de la paz, hegemonizado por la URSS» (2013: 184). Ante ese panorama, la tarea principal a la que se abocarán los partidos comunistas de todo el mundo será «la “lucha por la paz” [...], la resistencia a los planes de expansión y dominación imperialista en todos los terrenos y, particularmente, en los grandes países occidentales, la defensa de la independencia nacional y la soberanía de cada país» (185); lo que, en términos culturales redundó «en la organización de un discurso que, mediante la condena al “cosmopolitismo”, pretendió defender y revalorizar las “culturas nacionales”» (215).

En ese contexto, la doctrina y el vigilante control sobre la producción artística se endurecen nuevamente, y con una intensidad inédita. A partir de ese momento y por lo menos hasta finales de los años cincuenta, el realismo socialista adquirió, tal como afirma Horacio Crespo, «un valor paradigmático incontestable, y se estableció como tal despóticamente, sin ningún atisbo posible de impugnación» (1999: 424). En el marco de la cortina de hierro y el concomitante fortalecimiento estatal soviético que se inicia en la segunda posguerra, el estalinismo instaura, con Zhdanov al frente del control cultural, un programa de fuerte contenido anti-capitalista que se asociará a una renovación de las prácticas de la censura⁵. Precisamente en 1945, Zhdanov pronuncia un famoso discurso ante la asamblea de escritores de Leningrado, titulada «El frente ideológico y la literatura», que constituirá las bases de la doctrina zhdanovista tal como esta será difundida no solo en el interior de la Unión Soviética sino también entre los Partidos Comunistas a nivel internacional. En línea con las estrategias políticas de la URSS, esta doctrina suponía un virulento combate contra todas las manifestaciones «cosmopolitas» de la literatura y del arte —condenadas bajo el calificativo de «decadentes», «formalistas» y «deshumanizadas»— y la defensa de las tradiciones culturales nacionales, en la línea ya planteada por el llamado de Lenin a recuperar la «herencia progresista» para el arte socialista y retomada por Gorki y el mismo Zhdanov en sus discursos al primer Congreso de Escritores Soviéticos.

Esa conferencia, en que Zhdanov justifica la censura que el partido impone a dos revistas de Leningrado, *Zvezdá* y *Leningrad*, debido a la publicación en sus páginas de las obras «antisoviéticas» y «decadentes» de Mijail Zoshchenko y Anna Ajmátova, se convierte en la ocasión necesaria para fijar los nuevos lineamientos artísticos. Para el dirigente, la difusión de esos autores constituye un «grueso error político», en la medida en que sus obras se desvían de los intereses reales del pueblo soviético y, por ende, terminarían por quedar encerradas en una individualidad que retrotrae la literatura a su estado de «corrupción» anterior a la revolución. El problema

NOTAS

5 | Entre 1945 y 1948, el Comité Central del Partido condena, por antisoviéticas, las obras de varias personalidades del mundo de la cultura y del arte, entre ellas, la segunda parte de *Iván el terrible* del cineasta Serguéi Eisenstein (que fue prohibida), las composiciones musicales de Shostakóvich y Sergéi Prokófiev, los poemas de Anna Ajmátova y las narraciones satíricas de Mijail Zoshchenko.

radicaría en que, de acuerdo a ese valor instrumental de la literatura como elemento indispensable para la educación de las masas, estas «rarezas de museo» pretenderían «enseñar a nuestra juventud cómo debe vivir» (Zhdanov, 1968: 75), desviándolas así de los «verdaderos valores» de optimismo, espíritu comunitario y trabajo colectivo que estarían en la base de la construcción socialista. Si esta literatura no refleja los intereses del pueblo soviético y, en cambio, exalta valores individuales ya perimidos, el partido, cuyo funcionamiento difiere del de una empresa privada, tendría entonces el deber y la obligación de condenarla (76).

Ahora bien, esta difusión de estos textos antisoviéticos en las revistas literarias de Leningrado sería coincidente, señala Zhdanov, con el interés creciente que demuestran hacia la «despreciable literatura contemporánea de Occidente» (78). Y, de hecho, podría decirse que es aquí donde se ubica el punto álgido del problema, pues de lo que se trata, en rigor, es de construir estrategias para bloquear la incidencia de la cultura de masas occidental —y sobre todo, norteamericana— en el mundo soviético. En este sentido, ante la constatación de que «algunos de nuestros escritores comenzaron a considerarse no como maestros sino como discípulos de los escritores burgueses filisteos, y empezaron a adoptar un tono de obsequiosidad y reverencia» ante la literatura extranjera, Zhdanov se pregunta si la literatura soviética, «la literatura más revolucionaria del mundo, va a hincarse la rodilla ante la literatura burguesa de Occidente [...]» (78). Ante la ofensiva imperialista contra el afianzamiento del socialismo, la tarea que correspondería al estado soviético consistiría en «fustigar y atacar con audacia a la cultura burguesa» (96).

El objetivo de la literatura burguesa occidental y norteamericana, que ostenta una «aparente» belleza formal pero cuyo fundamento moral «está putrefacto y es ponzoñoso», no es otro, asegura Zhdanov, que el de «distraer la atención» de la sociedad ante los «agudos problemas de la lucha social y política» (96). Frente a esta literatura que está puesta al servicio de la propiedad privada y de la moral y los intereses de la burguesía, el arte soviético, por su parte, debería «exhibir» ante el pueblo sus propias cualidades actuales y futuras, en otras palabras, proporcionarle un ejemplo a seguir y mostrarle aquello que «no debe ser» (98). Si la finalidad del arte soviético es educativa y formadora, su deber entonces no sería solo «marchar al ritmo de las exigencias del pueblo, sino más aún: está obligada a desarrollar los gustos del pueblo, a levantar más alto sus exigencias, a enriquecerlo con nuevas ideas, a impulsar al pueblo hacia adelante» (89). Para esto, el dirigente exige que la literatura «restaure» e «impulse» las «gloriosas tradiciones» (92).

El ataque violento hacia la literatura occidental, «decadente», que se pone en juego en este discurso de Zhdanov, y el llamado a restaurar

las tradiciones serán la base doctrinaria sobre la que se asentará el acérrimo control sobre la producción cultural a lo largo de los años que van desde la posguerra hasta, por lo menos, los años posteriores a la muerte de Stalin. En efecto, tras su muerte, como señala Crespo, «empezaron a observarse en Moscú muy tímidos cambios», como la publicación de la novela *El deshielo* de Ilya Ehrenburg en el año 1954 (428). Así pareció demostrarlo la realización ese mismo año en Moscú del Segundo Congreso de Escritores Soviéticos y la polémica entre Konstantin Simonov, el presidente de la Unión de Escritores, y Ehrenburg a propósito de *El deshielo*, cuyo título dará nombre a la era postestalinista. Si el congreso fue un escenario en donde se suscitaron resonantes discusiones y se lanzaron amplias críticas acerca del rol de la literatura y del escritor, que se habían mantenido hasta el momento en estado de latencia —aunque finalmente en las resoluciones esas voces disidentes quedaron bastante acalladas (Slonim, 1974: 362)—, la polémica Ehrenburg-Simonov deja vislumbrar el origen de cierto estado de tensión entre las normativas dogmáticas y otras posiciones que, sin salirse de los parámetros de valoración fijados por el realismo socialista, buscan restituir la posibilidad de juzgar una obra en términos estéticos y no ya eminentemente en función de los contenidos «soviéticos» —o, en su defecto, «antisoviéticos»— y de su «verdad». En este sentido, si la crítica de Simonov se centra básicamente en la falta de fidelidad de la representación a la realidad soviética, lo que convertiría a la novela en una obra de «realismo superficial», Ehrenburg, por su parte, le responde impugnando los términos desde los cuales Simonov juzga la calidad de su obra, para proponer una crítica que se focalice en los aspectos técnicos y metodológicos eminentemente artísticos. Sin dudas, la polémica entre estos dos escritores a un año apenas de la muerte de Stalin es un índice de una serie de cambios tendientes a romper con la línea oficial estalinista, basada en el estricto control sobre los artistas y sus obras.

Estas pequeñas aperturas a nivel cultural y artístico, sumadas a otras que se dan en el ámbito social y político, desembocarán, dos años después, en el famoso discurso «Del culto a la personalidad y sus consecuencias» leído por Nikita Khrushchev, en el XX Congreso del partido, que supone la primera denuncia en el interior del partido de los crímenes cometidos durante el largo período del régimen de Stalin. Si las críticas al culto a la personalidad de Khrushchev inician un proceso de desestalinización en la sociedad soviética, específicamente en lo que respecta a la cultura, el sucesor de Stalin intentó construir su propia élite cultural, apartando de la escena a las figuras que habían compuesto el séquito de Stalin, entre ellas, al escritor Aleksandr Fadeev, que se suicidó en 1956, y al mismo Konstantin Simonov, que había sido ganador de seis premios Stalin y director de la Unión de Escritores (cfr. Volkov, 2010). Sin embargo, lo cierto es que, más allá del relajamiento de algunas prescripciones

y de la estricta vigilancia ejercida durante el largo período estalinista, la línea soviética en materia de arte y literatura continuó siendo fuertemente dogmática y reglamentada por el programa del realismo socialista. Se podría decir, siguiendo a Volkov, que el régimen de Khrushchev fue ambiguo e impreciso en relación a las políticas literarias pues, más allá de ciertos síntomas de liberalización, todos aquellos acontecimientos culturales que de una u otra forma ponían en peligro la cortina de hierro con Occidente, fueron, nuevamente, castigados y censurados por el poder soviético. El revuelo gestado alrededor del premio Nobel de literatura otorgado a Boris Pasternak, en 1958, cuando el candidato del partido era Mijail Shólojov, y los acontecimientos en torno a la publicación de la novela de Alexandr Solzhenitsyn, *Un día en la vida de Iván Denisovich*, en 1962, constituyen dos buenos ejemplos de la ambigüedad del régimen de Khrushchev en relación a las disposiciones en materia de arte, que restablecen, aunque de un modo atenuado, la dinámica de la censura estalinista. En última instancia, esa lógica de la crítica estalinista, según la cual las cuestiones artísticas pasan a ser cuestiones de Estado, y sus mismos parámetros de valoración de las prácticas, que definen la calidad por su utilidad social y política, siguieron operando incluso mucho después de la muerte Stalin.

4. Conclusiones: el realismo socialista entre la estética y la política

En síntesis, podría decirse que el realismo socialista, como programa artístico sostenido desde el aparato estatal soviético, requiere una mirada situada desde una doble perspectiva de análisis, es decir, capaz de atender tanto a los aspectos teóricos y estéticos como a los aspectos eminentemente políticos y burocráticos. En palabras de Marc Slonim, la doctrina combina un criterio que en el fondo es meramente político con una fórmula «pseudoliteraria». En los hechos, este carácter ecléctico hizo que el criterio de la calidad quedara sujeto al criterio político, de manera que «una “buena” obra de arte» terminó siendo aquella que se «apoya en el comunismo», y «una “mala” la que no lo apoya o lo hace solo a medias» (198).

Por un lado, entonces, en lo que respecta específicamente a los aspectos teóricos, el realismo socialista define una serie de principios a los que deben ajustarse las obras, entre ellos el realismo como reflejo de la nueva realidad soviética, la representación del desarrollo revolucionario de la sociedad, la actitud romántica como vínculo entre realidad y deseo, la visión optimista, la construcción de héroes positivos (o ejemplares) asociados al trabajo colectivo o la libertad de formas y estilos posibilitados por la herencia de toda la cultura progresista de la humanidad. Asimismo, supone un valor

instrumental del arte como herramienta para la educación del pueblo y, por ende, para la transformación de la sociedad, que hace del artista, en palabras de Stalin, un «ingeniero del alma humana». Simultáneamente, estos principios que reglamentan al realismo socialista postulan una serie de valores negativos que obstruirían sus altos fines pedagógicos: el reflejo superficial de la realidad, el formalismo como tendencia decadente de la literatura burguesa, la construcción de personajes individualistas o criminales, la visión pesimista de la historia, etc.

Por otro lado, desde los aspectos burocráticos y políticos de la doctrina, podría afirmarse que las líneas de acción del partido a nivel social y económico fueron las que incidieron de manera directa a la hora de definir los criterios temáticos y formales que debían orientar la producción artística. Así, todos esos principios teórico-estéticos que se sostienen a nivel programático se ven bajo una nueva luz desde la perspectiva política: desde la «mística» y el «voluntarismo» del Plan Quinquenal que caracteriza al héroe positivo de esta literatura (Cfr. Slonim, 1974; Groys, 2008) hasta el ataque al «cosmopolitismo» y la defensa de las «tradiciones nacionales» que pauta el zhdanovismo en los años de la segunda posguerra (pasando por la literatura patriótica durante los años de la ocupación alemana), los lineamientos de la mimesis realista socialista se definen en función de los programas políticos que impone el régimen estalinista.

Cruzando estas dos líneas de indagación, la teórica y la político-burocrática, se ilumina el hecho de que es el contenido a favor de la visión de la realidad sostenida por el régimen o su desajuste con ella, lo que decide que las obras sean juzgadas como un «reflejo dialéctico de la realidad» o, por el contrario, como mera copia «superficial y naturalista». Es decir que, en última instancia, es el fin utilitario y pedagógico al servicio del Estado, asimilado como valor de calidad, el que prevalece a la hora de juzgar una obra artística. La mimesis realista socialista, tal como se delimita en las obras y en la crítica literaria soviéticas, deja al descubierto que de lo que se trata, en definitiva, es de que las obras sean el «fiel» reflejo de la «imagen oficial», es decir, de la visión de la realidad que se promovía desde el Estado.

Bibliografía citada

- BENJAMIN, W. (2011): «El autor como productor», *Archivo Chile*, CEME web productions, <<https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/el-autor-como-productor.pdf>>, [19/11/2016].
- BERLIN, I. (2009): *La mentalidad soviética. La cultura rusa bajo el comunismo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BOGDANOV, A. (1979): *El arte y la cultura proletaria*, Madrid: Comunicación.
- CRESPO, H. (1999): «Poética, política, ruptura» en Cella, Susana. (dir.), *La irrupción de la crítica, Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, vol. X, 423-445.
- EHRENBURG, I. (1954): *Deshielo*, Buenos Aires: Futuro.
- GORKI, M. (1968): «Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934)» en Gorki, M. y Zhdanov, A., *Literatura, filosofía y marxismo*, México D.F.: Grijalbo, 13-59.
- GROYS, B. (2008): *La obra de arte total Stalin*, Valencia: Pre-Textos.
- HUYSEN, A. (2006): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LENIN, V. y STALIN, J. (1942): *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires: Problemas.
- LUCENA, D. (2006): «Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo», *Questión*, 1, 12, <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/271>>, [22/10/2017].
- LUKÁCS, G. (1996): «¿Tendencia o partidismo?» en *Sociología de la literatura*, Madrid: Península, 205-230.
- PETRA, A. (2013): *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*, Tesis Doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf>>, [15/10/2017].
- SLONIM, M. (1974): *Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967*, Madrid: Alianza.
- VOLKOV, S. (2010): *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstói a Solzhenitsyn*, Barcelona: Ariel.
- ZHDANOV, A. (1934) «La literatura soviética es la más ideológica, la más vanguardista del mundo», *La espina roja*, <<http://espina-roja.blogspot.com.ar/2009/08/75-anos-del-primer-congreso-de.html>>, [12/7/2017].
- ZHDANOV, A. (1968) «El frente ideológico y la literatura» en Gorki, Máximo; Zhdanov, Andréi, *Literatura, filosofía y marxismo*, México D.F.: Grijalbo, 63-100.