



El Correo

Una ventana abierta al mundo

Marzo 1973 (año XXVI) - España : 26 pesetas - México : 4,5 pesos

LOS TRES ROSTROS DEL ARTE



TESOROS DEL ARTE MUNDIAL

75

BIRMANIA



Foto Réunion des Musées Nationaux, Paris

El Buda dorado

Este Buda de pie (1,62 m de alto), que data del siglo XVIII, fue esculpido en madera de teca y recubierto de laca dorada en algún lugar de Birmania central. Es una de las innumerables obras maestras que el Museo Guimet exhibe en su nuevo local construido de acuerdo con el plan de reorganización total de este museo de París, cuyas colecciones de arte oriental son célebres en el mundo entero. En efecto, allí pueden admirarse esculturas y objetos del Asia sudoriental (Indonesia, Tailandia, Laos, Birmania, India), notables ejemplares del arte greco-búdico de Paquistán y Afganistán, muestras magníficas del arte de los lamas tibetanos, obras de China, Japón y Corea. La ampliación del Museo Guimet, fundado en 1878 en Lyon por un químico y literato francés amigo de los estudios orientales y trasladado diez años después a París, quedará terminada en 1975, pero los trabajos de reorganización ya realizados permiten al público admirar de manera directa y cómoda una serie de obras maestras que hasta la fecha permanecían a veces medio ocultas a causa de lo anticuado de las instalaciones.

MARZO 1973
AÑO XXVI

PUBLICADO EN 14 IDIOMAS

Español	Italiano
Inglés	Hindi
Francés	Tamul
Ruso	Hebreo
Alemán	Persa
Arabe	Portugués
Japonés	Neerlandés

Publicación mensual de la **UNESCO**
(Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura).

Venta y distribución
Unesco, Place de Fontenoy, 75700-París

Tarifa de suscripción anual : 17 francos.
Bienal : 30 francos.
Número suelto : 1,70 francos; España : 26 pesetas.

★

Los artículos y fotografías de este número que llevan el signo © (copyright) no pueden ser reproducidos. Todos los demás textos e ilustraciones pueden reproducirse, siempre que se mencione su origen de la siguiente manera : "De EL CORREO DE LA UNESCO", y se agregue su fecha de publicación. Al reproducirse los artículos y las fotos deberá hacerse constar el nombre del autor. Por lo que respecta a las fotografías reproducibles, serán facilitadas por la Redacción siempre que el director de otra publicación las solicite por escrito. Una vez utilizados estos materiales, deberán enviarse a la Redacción tres ejemplares del periódico o revista que los publique. Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no representan forzosamente el punto de vista de la Unesco o de la Redacción de la revista.

★

Redacción y Administración
Unesco, Place de Fontenoy, 75700-París

Director y Jefe de Redacción
Sandy Koffler

Subjefe de Redacción
René Caloz

Asistente del Jefe de Redacción
Olga Rödel

Redactores Principales

Español : Francisco Fernández-Santos
Francés : Jane Albert Hesse
Inglés : Ronald Fenton
Ruso : Georgi Stetsenko
Alemán : Hans Rieben (Berna) †
Arabe : Abdel Moneim El Sawi (El Cairo)
Japonés : Kazuo Akao (Tokio)
Italiano : Maria Remiddi (Roma)
Hindi : Kartar Singh Duggal (Delhi)
Tamul : N.D. Sundaravivelu (Madrás)
Hebreo : Alexander Peli (Jerusalén)
Persa : Fereydu Ardalan (Teherán)
Portugués : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Neerlandés : Paul Morren (Amberes)

Redactores

Español : Jorge Enrique Adoum
Inglés : Howard Brabyn
Francés : Philippe Ouannès

Ilustración : Anne-Marie Maillard

Documentación : Zoé Allix

Composición gráfica
Robert Jacquemin

La correspondencia debe dirigirse al Director de la revista.

Página

4	LOS TRES ROSTROS DEL ARTE <i>por Jacques Havet</i>
5	1. EL ARTE EN OCCIDENTE Una multiforme empresa de liberación <i>por Mikel Dufrenne</i>
10	UN ARTE DE LA TRIVIALIDAD COTIDIANA Fotos
13	MAS REAL QUE LA REALIDAD MISMA Fotos
14	2. EL ARTE EN EL MUNDO SOCIALISTA Teoría y práctica del realismo <i>por Bela Köpeczi</i>
18	EL ARTE SE ELECTRONIZA Fotos
24	3. VANGUARDIA Y TRADICION EN ASIA, AFRICA Y AMERICA LATINA <i>por Mikel Dufrenne</i>
31	NOVISIMA ESCRITURA MUSICAL Fotos
33	LATITUDES Y LONGITUDES
34	LOS LECTORES NOS ESCRIBEN
2	TESOROS DEL ARTE MUNDIAL El Buda dorado (Birmania)

N° 3 1973 MC 73-2-286



Cartel © Roman Cieslewicz - Ediciones G. Fall, París

LOS TRES ROSTROS DEL ARTE

Los más variados movimientos artísticos del siglo XX (dadaísmo, cubismo, surrealismo, ultraísmo...) han mostrado como rasgo común su voluntad de «destruir» la realidad para después reutilizar sus elementos. Así, no es infrecuente ver a artistas como Picasso, Salvador Dalí y otros enfrentarse con las obras maestras del pasado para transformarlas, desfigurarlas y «divertirse» con ellas, sin que les preocupe gran cosa que se les moteje de «sacrilegos». Recurriendo al mismo método, el artista polaco Roman Cieslewicz, autor de la composición de nuestra portada, intenta sin embargo mostrar «la obra agredida por las técnicas y las máquinas de crear: Monna Lisa derrama una lágrima de sangre» para deplorar tal «sacrilegio». Lágrima esta de la Gioconda que, con otro sentido distinto, se repite en la gota de sangre de la rosa que aparece en el cartel de nuestra contraportada.

«**E**l Correo de la Unesco» publica en este número tres estudios consagrados al arte y a las investigaciones estéticas de hoy, respectivamente en los países occidentales, en los países socialistas y en los países de Asia, Africa y América Latina. Los tres textos figurarán en la segunda parte del «Estudio relativo a las tendencias principales de la investigación en las ciencias sociales y humanas», emprendido por la Unesco.

Este estudio, empresa de largo aliento y de alcance mundial, empezó a prepararse en 1963 y se ha realizado en dos etapas sucesivas. La primera parte, cuyo objeto son las ciencias sociales propiamente dichas, se publicó ya en 1970 en edición francesa («Tendances de la recherche dans les sciences sociales et humaines. Partie I : Sciences sociales», Mouton-Unesco, La Haya-París. Existe también una edición inglesa). A su vez, el segundo volumen, relativo a las ciencias antropológicas e históricas, a la estética y las ciencias del arte, a las ciencias jurídicas y a la filosofía, se halla actualmente en preparación y aparecerá en edición francesa e inglesa en fecha aun no precisada.

Cada uno de los capítulos de esta segunda parte es el resultado de un trabajo colectivo organizado sobre base internacional. De hacer la síntesis o, en ciertos casos, de coordinar los datos recogidos y confrontados se encarga en cada disciplina importante un relator- autor asistido por varios relatores adjuntos originarios de diversas regiones del mundo, cuyos juicios son cuidadosamente tenidos en cuenta.

La dirección de las distintas secciones ha estado a cargo de varios destacados especialistas: el profesor Maurice Freedman, de Oxford (antropología social y cultural); el profesor Sigfried G. De Laet, de Gante (arqueología y prehistoria); el profesor Geoffrey Barraclough, de Oxford (historia); el profesor Mikel Dufrenne, de París (estética y ciencias del arte); el profesor Viktor Knapp, de Praga (ciencias jurídicas); y el profesor Paul Ricœur, de París (filosofía). Cada capítulo va acompañado de una amplia bibliografía de obras recientes en las más diversas lenguas.

Los tres textos que se publican en este número de «El Correo» están tomados, con algunos cortes solamente, del estudio dirigido por el profesor Mikel Dufrenne. Su tema es, como decíamos al principio, el arte y la estética en el mundo actual.

Las cuestiones esenciales de que las páginas siguientes se ocupan son la evolución del arte en nuestro tiempo, la significación que la actividad artística reviste a los ojos de los hombres actuales y la función que le reconocen o le atribuyen en la vida social. Sólo accesoriamente se examinan aquí las orientaciones particulares de la investigación científica relativa a las expresiones estéticas.

Y es que los textos aquí reproducidos son como el pórtico de carácter general que da paso al amplio balance mundial establecido por Mikel Dufrenne y sus colaboradores.

A la luz de los penetrantes análisis del estudio, el lector podrá comprobar que toda investigación de los fenómenos artísticos, aunque se haga con el máximo rigor «científico», es solidaria de la vida misma del arte que le es contemporáneo y de la vida de los hombres en el seno de sus sociedades y de sus culturas, en función de un momento histórico dado.

En cada época y cada cultura, la creación estética, la actitud general (más o menos consciente) para con el arte y la investigación sistemática de éste (incluidos naturalmente el de las épocas pasadas, el de las demás civilizaciones, etc.) se influyen mutuamente; una misma inspiración circula de una a otra, enriqueciéndolas y espoléandolas.

LOS TRES ROSTROS DEL ARTE

Pero entremos ya directamente en el análisis que Mikel Dufrenne hace de la radical transformación del arte en los «países occidentales» y de las profundas aspiraciones de que es indicio; en la exposición por Bela Kőpeczi de los fundamentos, las motivaciones y la evolución de la idea del arte y de su práctica en los «países socialistas», en relación con la construcción de una sociedad y de un hombre nuevos; y en el panorama, trazado por Dufrenne sobre la base de penetrantes colaboraciones y testimonios de primera mano, del movimiento de reflexión y de creación que, tanto en América Latina como en Asia y en Africa, se esfuerza por elaborar y por poner en práctica un «enfoque» original del arte y de su estudio, sin olvidar por ello los aportes del pensamiento y la ciencia occidentales.

Señalemos simplemente, como colofón, que los trabajos de Mikel Dufrenne y de su equipo muestran claramente que, aunque profundamente arraigado en la vida de los individuos y de los grupos, el estudio del arte y de la literatura aspira a ser cada vez más objetivo, riguroso y sistemático, apropiándose para ello los descubrimientos y los logros metodológicos recientes de otras disciplinas.

Al mismo tiempo, apoyándose en una información de alcance mundial e inspirándose en el deseo de captar las creaciones de cada cultura según su espíritu propio y de darles el máximo realce, el estudio del arte se orienta hacia la conquista de una universalidad atenta a las diversidades humanas y respetuosa con su riqueza, ofreciéndose así rico de lecciones y de atisbos para la interpretación que la Unesco intenta realizar de las ciencias humanas en general.

Jacques Havet

Relator general de la segunda parte del Estudio relativo a las tendencias de la investigación en las ciencias sociales y humanas.



Foto Ciccone © Rapho, París



Cuatro siglos —y un abismo— separan estas dos concepciones estéticas. A la izquierda, El banquero y su mujer, célebre cuadro del pintor flamenco Quintin Matsys (siglo XVI). En él todo está dicho o sugerido gracias a la composición armoniosa, la veracidad de los detalles y la exactitud del retrato, que se combinan para crear un ambiente poético. A la derecha, un lienzo virgen en una reciente exposición de pintura: el visitante puede «ver» en él lo que le plazca; el espacio encuadrado en el marco es sólo un acicate para el sueño o la imaginación. Si el arte no ha muerto, es innegable que ha cambiado de rostro.

1. EL ARTE EN OCCIDENTE

Una multiforme empresa de liberación

por Mikel Dufrenne

MIKEL DUFRENNE, profesor de filosofía de la Universidad de París, se ha dado a conocer particularmente por sus trabajos sobre problemas de estética y de lingüística. Entre sus numerosas obras pueden señalarse «La personnalité de base» (ed. española: «La personalidad básica», Editorial Paidós, Buenos Aires), «Phénoménologie de l'expérience esthétique» (2 vols.), «Esthétique et philosophie» y «Pour l'homme».

HACE ciento cincuenta años que Hegel anunciaba la muerte del arte. Y, a decir verdad, quizá esté realmente muerto; acaso lo que hoy llamamos arte es un arte distinto, orientado hacia otros fines, provisto de un nuevo sentido.

En efecto, el arte tradicional no tenía conciencia de sí mismo ni estaba institucionalizado. Profundamente mezcla-

do con el saber, con la religión, con la vida social, ofrecía la expresión inmediata, inmediatamente aceptada y comprendida, de una cultura que el pueblo en su conjunto vivía como totalidad. Ligado al culto, exaltaba un fondo sagrado que daba unidad y sentido a toda la vida colectiva.

Este rostro del arte —de un arte que no se reconocía a sí mismo como

SIGUE A LA VUELTA

Un arte desacralizado y planetarizado

tal: somos nosotros quienes lo reconocemos— se manifiesta con la máxima virtualidad en las sociedades de tipo arcaico. En cambio, pierde progresivamente sus rasgos cuando la cultura se escinde en instituciones diversas y la sociedad en clases más o menos violentamente antagónicas, conquistando su autonomía a medida que se desintegra la totalidad de la que, sin saberlo, era el alma.

Es entonces cuando surgen con su pleno sentido las palabras arte y artista y cuando, a través de éste, aquél se piensa y se postula a sí mismo como arte, negándose a ponerse al servicio de una causa que no sea la suya propia. ¿Debemos lamentar tal cosa? Veamos los resultados.

En primer lugar, el arte se ha desacralizado, perdiendo «su carga mística y mágica», como dice el crítico y ensayista italiano Gillo Dorfles en su estudio sobre «La desacralización del arte y la pérdida de los valores míticos y rituales». No existen ya ni empiresos ni momentos privilegiados cuyo acceso pueda él facilitarnos. Nuestros héroes —los campeones deportivos o los astros del cine— «ya no pertenecen sustancialmente al mundo del arte», y nuestros mitos son caricaturas de mitos al servicio de la publicidad o de la propaganda. Y a la hora del consumo de masa, cuando la música de radio se convierte en una especie de telón de fondo sonoro de las prosaicas actividades cotidianas, cuando la explanada del templo sirve para el aparcamiento de coches, el acto individual de escuchar y de mirar queda despojado de toda ritualidad.

En segundo lugar, el arte se ha despersonalizado. También él parece sometido a ese anatema de la alienación que la civilización tecnológica lanza sobre el hombre. Cuando la obra de arte pasaba por las manos de un artesano particular, éste se sentía a sí mismo instrumento de la cultura en que se inspiraba. El arte era entonces verdaderamente «popular»; y era participando en él, a través de la fiesta o de la actividad individual, como el individuo y el creador lograban personarse.

En nuestros días el sentido mismo de la expresión «arte popular» ha degenerado; ya no designa un arte del pueblo para el pueblo, sino lo uno o lo otro: o un arte del pueblo, es decir «un cierto tipo de artesanía espontánea» (G. Dorfles), que se considera opuesta al arte auténtico, el de los artistas, o un arte para el pueblo, que suele más bien llamarse arte de masas, más o menos vinculado a los *mass media*, los medios modernos de información.

Y es que la noción misma de pueblo se ha esfumado, quedando suplantada por la de masa. Como indica Dorfles, suelen distinguirse tres formas de cul-

tura: *high brow*, *middle brow* y *low brow* (superior, media e inferior), definiéndose a la cultura propia de la masa como *mid cult*. En el reino de esta cultura media, lo mismo que el pueblo se degrada en masa, el arte queda degradado en pasatiempo. Pero así como el consumidor de arte resulta alienado por este proceso, el creador, que todavía lograba afirmarse en los estilos colectivos, corre el riesgo de desaparecer en formas de arte impersonales, como las que producen los modernos *mass media*.

Para un público habituado a las películas fabricadas a granel y a los seriales de televisión, el problema del autor pierde casi toda su importancia. Si un libro se reconoce por su autor, una película o un espectáculo se reconocen por el personaje más destacado, por el más fácil de identificar. Puede tratarse de un actor o, con más frecuencia, del héroe mismo de la película; en otras ocasiones, del organizador o presentador del programa. Queda así socavada y puesta en tela de juicio la singularidad de la creación misma.

PERO, digámoslo en seguida, este cuadro de la muerte de un arte resulta demasiado sombrío. La verdad es que no debemos ceder con excesivo apresuramiento a la nostalgia del pasado. A menos que ella misma suscite un nuevo arte, que no sería ya la simple resurrección del antiguo. «Me creo autorizado a afirmar —dice Gillo Dorfles— que la desaparición del carácter mitopoético y ritual del arte ha representado una fase necesaria para que en el ámbito artístico se impusiera una nueva dimensión tecnoló-

gica, propia de nuestra civilización. Pero creo también que en una segunda fase la actividad humana será capaz de preservar los aspectos mitopoéticos, los cuales se utilizarán con vistas a nuevas funciones artísticas... y que la capacidad de creación no se verá despojada de todo elemento irracional y fantástico.»

Quizá esta recuperación de lo poético se esté ya produciendo en lo que puede ser un «auténtico arte popular», no «el arte degenerado de la *mid cult*» sino el arte gráfico y el dibujo industrial: artes que acaso sean del pueblo y para el pueblo sí, como parece, en ellas se da «un terreno común en que se conjugan la participación efectiva de la masa y una especie de germinación espontánea del objeto.» Creo que el *pop art* ha presentado tal fenómeno en la medida en que reconoce la eficacia provocadora y desmistificadora de los productos de la sociedad de consumo que tan profusamente evoca.

Y es que, al emanciparse de una cultura totalizadora, al romper los vínculos que le unían a los valores religiosos, éticos y sociales, el arte ha conquistado el poder de expresar una relación más profunda, que tal vez podríamos calificar de pre-cultural o prehistórica, del hombre con el mundo. Terreno en el cual el arte de hoy día desempeña una función y despliega una fuerza insustituibles.

Pero veamos con más detenimiento en qué situación coloca al arte la civilización tecnológica. Paradójicamente, el fenómeno más saliente, al que por tanto vamos a referirnos en primer lugar, no concierne a la creación sino a la difusión de las obras; si bien hemos de tener en cuenta que, en virtud de una especie de *feed-back* o «retroalimentación», los medios de repro-

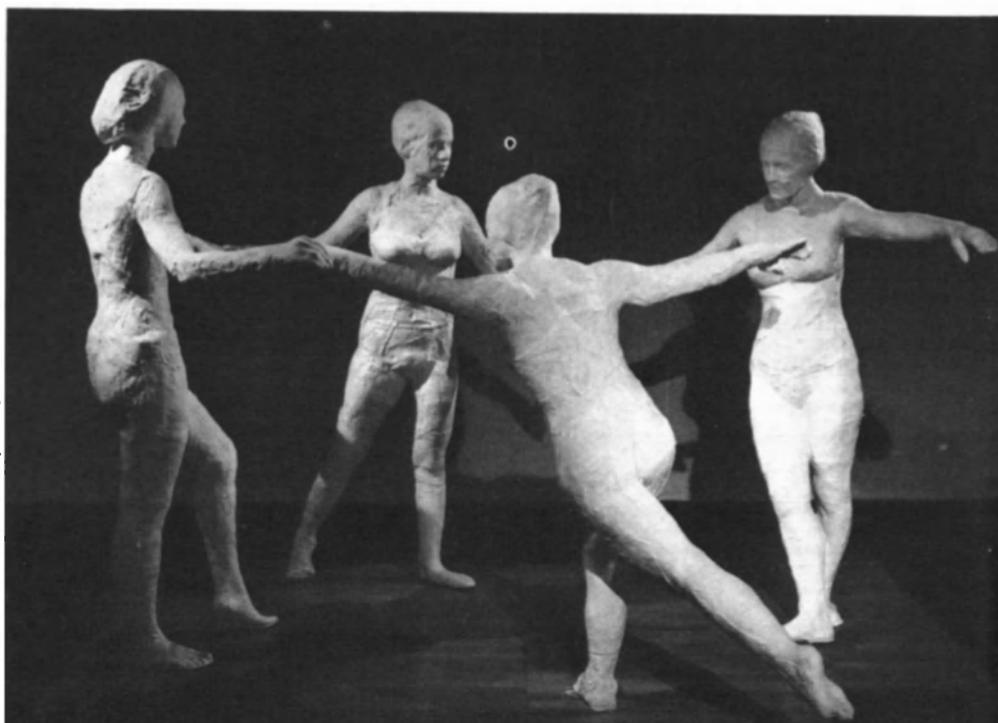


Foto © André Morain, París

El arte en blanco

Los artistas contemporáneos que buscan nuevas expresiones estéticas abandonan a menudo las técnicas y los materiales tradicionales. He aquí dos ejemplos: abajo a la izquierda, un ballet de George Segal, artista norteamericano que abandonó la pintura por la escultura, en el cual la imagen tridimensional está compuesta por figuras de yeso moldeadas directamente sobre modelos vivos. Desde hace ya unos quince años Segal se dedica a reproducir las actitudes y los gestos humanos observados en los lugares más comunes en que transcurre la vida cotidiana: vagones del «metro», escaleras, restaurantes, salas de baño, etc. En estos insólitos «trozos de vida» los objetos son reales y la figura humana adquiere una fuerza expresiva excepcional, a pesar de su blancura total y su carácter enigmático y anónimo. Otro ejemplo: los Huevos de neo-fósiles, realizados en cartón piedra por el argentino Rodolfo Krasno, cuyos «objetos-esculturas» suelen exponerse en un ambiente que complementan la música y la danza.

Foto © Michel Laguene, París



ducción acaban por pesar sobre la producción misma.

Todos conocemos los nuevos medios de presentación, de reproducción y de difusión que la técnica moderna pone al servicio del arte: multiplicación de los medios de transporte que facilitan los viajes tanto del público como de las obras con vistas a exposiciones que en ocasiones tienen a su vez un carácter ambulante, desarrollo del libro de arte, de la fotografía, de las diapositivas y del cine, que por su parte se aprovechan de la difusión masiva e indefinida de la gran prensa y de la televisión... Estos medios, ligados evidentemente a la comercialización del arte, ponen las obras a disposición de un inmenso público. Gracias a ellos —fenómeno capital— el arte se planetariza. Pero son las consecuencias de esta planetarización lo que quisiéramos indicar aquí.

En primer lugar, algunos de esos medios de difusión —los que llamamos propiamente *mass media*, los grandes medios de comunicación— dan nacimiento por su parte a nuevas artes. Aunque vacilemos en aceptar la afirmación de McLuhan de que «el medio es el mensaje», es indiscutible que los nuevos medios de comunicación suscitan nuevos mensajes, los que emiten las «artes de la información». Así, la película de televisión se con-

vierte en un género particular dentro del arte del cine.

En segundo lugar, las posibilidades de la técnica moderna suscitan en el público una nueva manera de abordar el arte; o, dicho de otro modo, confieren a las obras de arte una nueva presencia, considerablemente multiplicada. El fenómeno es aquí doble: o bien nos desplazamos nosotros gracias a las nuevas posibilidades de viaje que se ofrecen a una clientela cada vez más numerosa, o bien son las obras las que se desplazan, sea directamente, como la música por las ondas o las exposiciones ambulantes por los continentes, sea en forma de reproducciones.

De estas reproducciones se ha dicho a menudo que traicionaban el original. Malraux ha mostrado también que revelaban aspectos insospechados del mismo —por ejemplo, nuevos detalles o perspectivas—, hasta el punto de transformarse en nuevos objetos estéticos.

«La reproducción —dice el crítico francés René Berger— ya no es simplemente un fenómeno de repetición, sino que entraña un conjunto de operaciones numerosas y complejas que la convierten en auténtica producción...

«Así es como ha nacido —por tomar un solo ejemplo— 'el múltiple', cuyo carácter propio consiste no sólo en no hacer referencia a un original sino en

abolir la idea misma de que tal original pueda existir. Cada ejemplar entraña, en su singularidad, una referencia a los demás ejemplares, de modo que la unicidad y la multiplicidad cesan de oponerse, de la misma manera que la creación y la reproducción dejan de ser antinómicas.»

El nuevo enfoque que impone la multiplicación de la información hace que el público mismo se multiplique, se diversifique. Al enfrentarse con un arte experimental, ese público no puede ya ejercer un juicio soberano, basado en criterios inmutables como los que enseñaba la tradición; el juicio mismo se vuelve experimental y sólo puede basarse en estudios múltiples y diversos.

En tercer lugar, hay otra consecuencia de la difusión en masa del arte que podemos formular en forma de pregunta: ¿Planetarización significa internacionalización? ¿Debemos admitir que el arte sólo es manipulable y exportable porque ha dejado de estar arraigado en un solar y en una tradición?

El arte es internacional como la ciencia, pero, si es concebible que no haya unas matemáticas de Kansas o una biología soviética, ¿puede concebirse tan fácilmente que no existan ya fetiches polinesios o barrocos españoles? ¿No es notorio que la poesía resulta propiamente intraducible? En este sen-

LUZ Y MOVIMIENTO

Integrar en la obra de arte la movilidad de la vida misma es lo que pretenden ciertos artistas actuales. Las soluciones que dan a tan fascinante problema son diversas; algunas recurren al análisis científico.

Abajo, el gran Penetrable del artista venezolano Soto (nacido en 1923), instalado en la terraza del Museo de Arte Moderno de París. Como es obvio, su nombre le viene de que el espectador penetra físicamente en la obra, como ocurre aquí con el niño en su bicicleta. Para Soto, «el arte es el conocimiento sensible de lo inmaterial». «Nosotros los artistas —dice también— dejamos boquiabiertos a los hombres de ciencia con nuestros descubrimientos». Con sus estructuras de madera y de metal, con su selva de cuerdas colgantes, el Penetrable de Soto niega la vieja



Foto © F. Barton, París



EL ARTE EN OCCIDENTE (cont.)

tido, las reacciones de un cierto nacionalismo son legítimas y parecen servir la causa del arte, aunque siempre a condición de que lo particular que exaltan sea capaz de alzarse hasta lo universal. Porque, como ya decía Marx, el milagro de las estatuas griegas radica en que aun nos hablan.

Un arte internacional es un arte que se ha internacionalizado; pero habría que distinguir entre dos modos de esa internacionalización. En efecto, ésta puede deberse a la expansión de los procedimientos técnicos y de los criterios económicos; así, por todo el mundo se ha extendido como la lepra el tipo de arquitectura propio de las viviendas de renta limitada, y lo mismo ocurre con un cierto arte de la información.

8 Pero puede también deberse al prestigio de un cierto estilo, que es verdaderamente un estilo. Ahora bien, ese estilo ha nacido en un lugar determinado y no ha renegado de sus orígenes; simplemente, ha sido también

capaz de recoger y de asimilar el mensaje de otras culturas. Ahí tenemos el ejemplo de Picasso integrando en su mundo artístico las máscaras africanas y el de Olivier Messiaen adaptando al suyo los ritmos hindúes.

Esta planetarización del arte entraña asimismo la universalización. Las obras no pierden su sentido, ni su poder de suscitar otras obras, cuando se expatrian, como tampoco lo han perdido las obras antiguas al dejar atrás la época en que nacieron: la máscara negra ejerce otro tipo de magia cuando se convierte en un objeto del museo de etnología, igual que el templo griego o camboyano cuando la cámara fotográfica le arranca a su solar de origen haciendo de él un objeto sólo para los ojos en la página de un álbum.

Así pues, al exportarse o multiplicarse, el arte no se desarraiga totalmente. Al contrario, es el público, y antes que él los artistas, quienes echan nuevas raíces en mundos remotos. Lo cual no significa que nos volvamos

negros al contemplar el arte negro, como no se convierte en burgués el proletario que entra en contacto con un arte que hasta ahora ha sido privilegio y expresión de la clase dominante. Descubrir un nuevo mundo no es vivir en él. Significa simplemente ampliar los propios horizontes y quizá, para el artista, sentirse presto para emprender nuevas aventuras.

Veamos ahora lo que ese mundo más vasto, si no unánime, propone hoy día a la producción artística. En primer lugar, unos medios nuevos. Es bien sabido que la evolución de las artes depende, tanto como de las misteriosas transformaciones de las visiones del mundo, de la modificación de las técnicas. La civilización industrial multiplica y acelera ese cambio. Su repercusión en el arte es tal que hoy existe una música a la que llamamos electrónica, por no hablar de otros muchos ejemplos que nos ofrecen la arquitectura, la pintura y el cine.

Pero conviene tener presentes dos

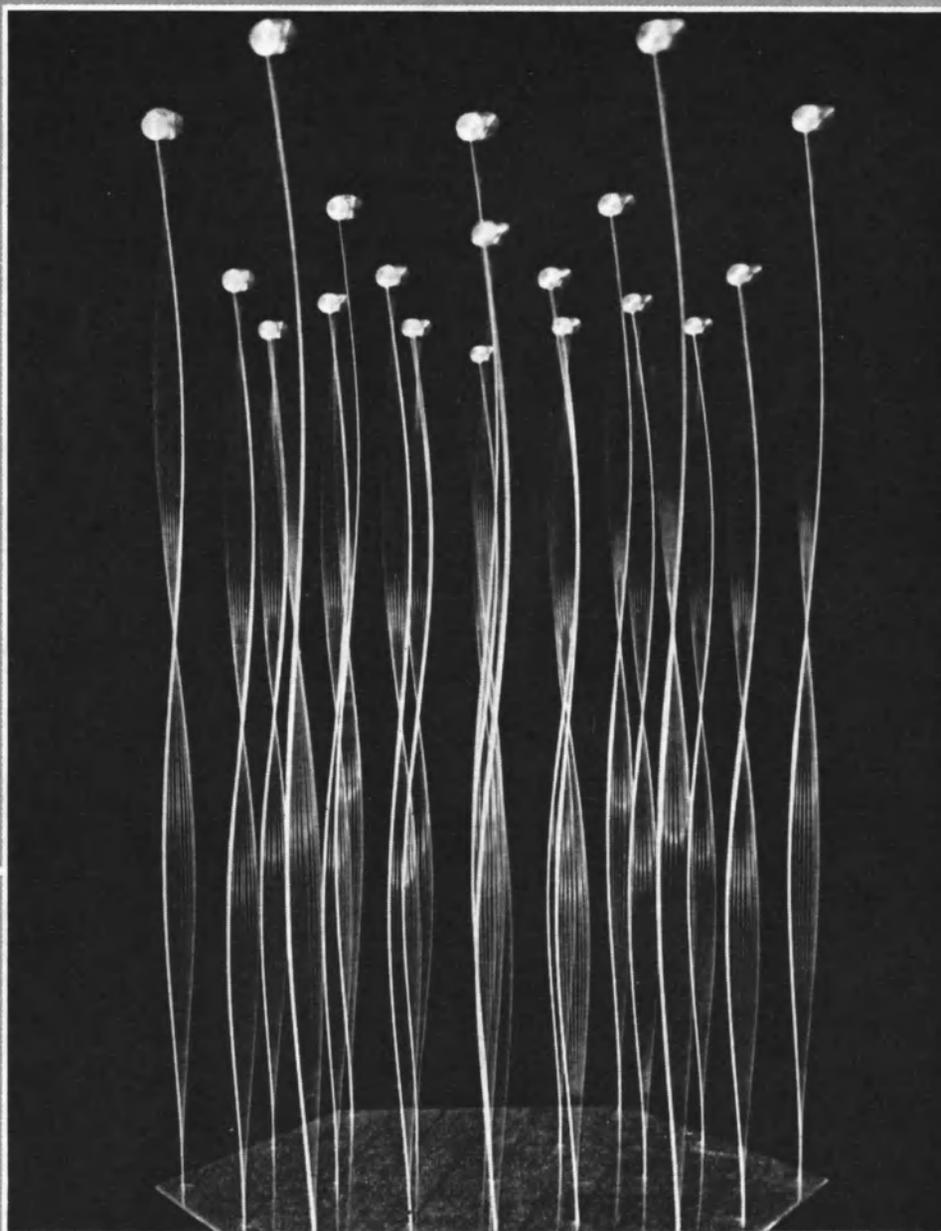
distinción entre el hombre y el mundo, entre el espectador y la obra de arte.

Por su parte, el norteamericano Frank Malina, artista y científico a la vez, evoca en sus obras cinéticas los movimientos de los planetas o las revoluciones de los elementos atómicos, utilizando variados sistemas eléctricos para animar sus composiciones, como las Dos figuras VIII (1968) de la izquierda.

A la derecha, otro curioso ejemplo de arte en movimiento: Square tops (Puntas cuadradas) de Weng-Ying Tsai (nacido en China en 1928), que ha pasado de la pintura tradicional china al arte cinético. Estas varillas metálicas ondulan al son de la voz humana, palpitando como si «escucharan» al espectador. Un mecanismo electrónico las vuelve sensibles a la luz y al ruido. Diríase que se trata de misteriosas plantas acuáticas al acecho de la más ligera agitación del agua.



Fotos © André Morain, París



consecuencias de este desarrollo acelerado de la técnica. La primera consiste en que la relación del arte con la técnica no es unilateral: la técnica no ofrece al arte unos medios nuevos, más económicos o más eficaces, para unos fines preestablecidos, sino que a su vez suscita nuevos fines o, si se prefiere, nuevos estilos.

Así, la uniformización y la prefabricación de los elementos arquitectónicos pueden dar lugar a nuevas concepciones de la vivienda y del medio que la circunda, igual que la técnica de los dibujos animados en el cine puede sugerir una nueva concepción del arte óptico.

Pero, a su vez, el objeto técnico puede recurrir a la estética. Es el problema del moderno *design* o estética industrial, de la estetización no ya espontánea sino premeditada de los objetos cotidianos.

En segundo lugar, este problema lo es también para el artista: ¿cómo va éste a concebir su actividad, o su vo-

cación, cuando se asocia al Ingeniero o se convierte incluso en técnico? ¿Qué tipo de iniciativa o de control puede conferir a su acción o ejercer sobre su obra cuando recurre a una computadora? ¿Pretende someterse al mismo destino que el del intérprete condenado a la desocupación por la música concreta?

Desde luego que no, pero no resulta fácil analizar los ardides que la conciencia inventa cuando la creación se encomienda a los automatismos de la máquina (o del inconsciente) o cuando se entrega al azar como antes invocaba la inspiración.

Es posible que, a través del contacto familiar con el objeto técnico, se esté elaborando una nueva «mentalidad» que emparenta al artista con el ingeniero. Pero ocurre también que el artista reaccione con cierta violencia contra la invasión de la técnica en nuestra vida, que vuelva la técnica contra sí misma parodiándola o que promueva al rango de toda una esté-

tica los desechos de nuestra civilización. Todo depende del modo como el artista percibe esa civilización, al menos en las sociedades occidentales.

En todo caso, hay que reconocer que esa civilización no sólo ofrece al arte nuevos medios sino también nuevos ámbitos, nuevos dominios. Se ha hablado de la demanda, hoy considerable, de la industria, en la que Gillo Dorfles ve la promesa de un nuevo arte popular.

Puede hablarse también de las artes de la publicidad a que da lugar la economía de competencia o de las artes de la propaganda promovidas por los regímenes autoritarios. ¿Es que la publicidad y la propaganda han puesto a su servicio, sin transformarlas, unas artes preexistentes? En modo alguno. Ocurre aquí como con los rascacielos, que pronto abandonaron las columnas corintias o las gárgolas góticas de sus comienzos para suscitar nuevas formas de arte o nuevos estilos que a su vez influyen en las formas tradicionales.



Foto © Bruno Suter, Paris

Foto © Revista «Esquire», Nueva York



Un arte de la trivialidad cotidiana

El Por Art, atento a las manifestaciones de la sociedad tecnológica (aunque a menudo sólo sea para criticarla), busca su inspiración en los objetos más triviales de la vida cotidiana. Ejemplo curioso es esta composición del norteamericano Andy Warhol, que se representa a sí mismo debatiéndose en un bote de conservas.

Arriba a la izquierda, estructura en madera policromada del italiano Luciano Lanati presentada en la Exposición Internacional de Osaka de 1970; en ella transparece el rostro de una mujer según el estereotipo familiar de las revistas de moda; las gafas son una pantalla de televisión, auténtica.

A la izquierda La Balance (La balanza), rincón organizado para los juegos infantiles en una ciudad moderna cerca de París.



Foto Berthomier © Rapho, Paris

La situación económica del arte y la libertad del artista

Otro campo abierto al arte es el del medio ambiente mismo. A decir verdad, el sueño de convertir el contorno, al menos el urbano, de nuestra vida en una especie de *Gesamtkuntswerk*, de ópera permanente, no es de hoy; pero es tal vez hoy cuando los medios para convertirlo en realidad parecen a nuestro alcance.

Pero, en función de estos nuevos poderes que se le ofrecen, ¿qué limitaciones, qué coerciones pesan sobre el artista? ¿Cuál es la situación económica y social que le impone la sociedad capitalista?

EXAMINEMOS primero la situación económica del arte. A pesar de los encargos oficiales o de las subvenciones, el arte es en lo esencial un asunto privado sometido a las leyes de la competencia. Su comercialización afecta en primer lugar a las obras mismas, a su venta, su realización, su representación o su distribución. Las obras maestras consagradas por el transcurso del tiempo constituyen valores seguros de que se precian los museos, esos nuevos lugares de peregrinación del mundo moderno.

Pero, incluso tratándose de obras más recientes, en cuanto sus autores logran cierta notoriedad entre los entendidos, la bolsa de valores experimenta escasas variaciones. Cuando surge un nuevo nombre, o una nueva escuela, no suplanta a los otros, u otras, sino tras largos años.

En definitiva, la especulación sólo hace objeto de sus miras a los artistas aun desconocidos, la inmensa mayoría de los cuales no llegan a adquirir renombre ni pueden vivir francamente de su arte. En cuanto al cine, que a tantos obreros alimenta, sólo enriquece a unos cuantos astros o estrellas. En cambio, los auténticos creadores conocidos son escasos.

De todos modos, no es esa masa de desconocidos la que garantiza la vitalidad económica del arte, sino más bien el prestigio de aquellos artistas de quienes se habla y que poseen una clientela. Una clientela que no está compuesta únicamente por coleccionistas, ya que éstos son, incluso en los países ricos, poco numerosos.

Pero, así como existe una masa de productores desconocidos, hay también en todas las sociedades desarrolladas una masa de consumidores anónimos: todos los que frecuentan los museos, leen libros de arte, van al teatro o al cine o escuchan discos. Aunque el arte no llegue a embeber el mundo hasta el punto de transformarlo radicalmente, como sueñan los profetas del anti-arte o del no-arte, penetra en cambio constantemente en los ocios de «la masa». Y aunque no sea un arte popular, en el sentido de que no

es del pueblo, se ha popularizado al mismo tiempo que se planetarizaba.

La creciente importancia que el arte adquiere así en la vida cotidiana hace que por él se interese el Estado, el cual se siente tentado de ponerlo al servicio de su ideología o de su política y de ejercer sobre él su censura. Esto plantea el problema de en qué medida es o se siente libre el artista frente al Estado.

Tal libertad puede medirse según las normas y los controles que se le imponen, o no se le imponen, oficialmente. La censura existe en todas partes, pero sus poderes y sus funciones no son por doquier iguales. Cabe pensar que el artista es menos libre en los países donde existe una religión de Estado o una estética de Estado y que es más libre en aquellos países donde el Estado tiene unos intereses pero no una doctrina que imponer ni un estilo que recomendar.

Empero, las cosas no son tan sencillas. Y no lo son porque hay que distinguir bien entre ser libre, sentirse libre y afirmarse libre. El artista que acepta las normas y los controles que se le imponen puede sentirse libre (sin ser por ello la veleta de Espinoza). El artista que en otros tiempos se identificaba con la sociedad y con su cultura ni siquiera se interrogaba por su libertad; del mismo modo, en ciertos países hay artistas particularmente sensibles a los problemas sociales que se erigen en defensores de la política del Estado e incluso en profetas del futuro que ese Estado intenta construir, hasta el punto de practicar sobre sí mismos una especie de autocensura.

En cambio, en un país donde la censura se muestra benigna el artista puede mostrarse sensible a las diversas coerciones que sobre él ejerce insidiosamente el medio ambiente y sentirse alienado hasta la desesperación o la rebeldía total.

En todo caso, si es que hay un criterio de la libertad de que el artista goza, en una época como la nuestra en que la libertad es una exigencia de la subjetividad, ese criterio consiste en la vitalidad y la calidad del arte, y quizá también en su poder de liberación.

Y es que, en efecto, el mundo en que vivimos puede parecerle al artista un mundo alienado. Esta inhumanidad de nuestra civilización consiste, por un lado, en que al universalizarse aniquila todas esas entidades singulares, cargadas de sentido, que eran las patrias; en lugar de ser vivida inocentemente como una tradición, la civilización deja de ser un traje a la medida del hombre, que uno lleva sin sentirlo, y se convierte en un uniforme confeccionado por el juego de leyes impersonales y que se lleva a despecho de sí mismo.

Por otro lado, ese mundo trastocado simultáneamente por la revolución tecnológica y por las revoluciones sociales aparece lleno de incertidumbres y de contradicciones; es un mundo desgarrado del que nadie se siente ciudadano, puesto que los nacionalismos conservan aun su virulencia. El régimen de producción y de consumo podría tender a unificarlo, pero en realidad lo que hace es acentuar las desigualdades escandalosas del desarrollo, el contraste entre la riqueza y la miseria, entre el despilfarro y el hambre.

Igualmente, en el seno de cada sociedad se ensancha el foso existente entre las instituciones que se mueven y las que permanecen inmóviles. Este mundo resulta opresivo u hostil para el individuo. No es pues de extrañar que ciertas filosofías anuncien la muerte del hombre, desde el momento en que los diversos sistemas, materiales o intelectuales, le ponen implacablemente a su servicio. Ya no son solamente la Iglesia y el Estado los que piensan por él y le imponen sus razones; es la razón misma la que, utilizada por quienes detentan el monopolio del discurso, de la palabra, ejerce su propio terrorismo.

PERO ¿cabe al menos afirmar que el artista se siente apoyado por un público al que se halla ligado y ante el cual es responsable? ¿Se siente el artista, en su visión propia del mundo, solitario o acorde con los otros, con un público, incluso un pueblo? Por otro lado, ¿es sensible en su producción a la demanda de los consumidores o bien obedece sólo a sí mismo o a una cierta lógica de la evolución de un estilo?

La respuesta a estas preguntas debe tener en cuenta la personalidad del artista y el papel que se atribuye a sí mismo, pero también las situaciones históricas, los regímenes sociales, los sistemas de producción artística.

En todo caso, sostenido o no por un público, el artista, al menos en los países occidentales, suele contemplar con desasosiego, cuando no con un sentimiento de tajante rebeldía, ese rostro alienado de nuestra civilización: así lo atestiguan sus obras. Cuando el arte no es para él una evasión, como para otros lo es la filosofía o la erudición, le sirve de oportunidad para denunciar todo lo que mistifica, oprime o aliena al individuo, incluyendo a veces en esa denuncia la idea misma de creación.

Y es que los artistas han perdido también la ingenuidad. Antes podían identificarse con la sociedad, o con el príncipe que la encarnaba; y en la aurora de la historia pudieron ser los artífices de una cultura inmemorial y

La respuesta del artista a un mundo deshumanizado

celebrar un mundo en el que todo tenía sentido. Hoy ya no pueden hacerlo; lo que antes era consentimiento espontáneo sería ahora complicidad. De todos modos, cómplices lo son inevitablemente, y saben que lo son, desde el momento en que para vivir, pero también para ser oídos entran en el circuito comercial.

¿Les cabe al menos la posibilidad de reivindicar su libertad en la creación misma? Sí, pero pueden también ser recuperados. Toda sociedad crea válvulas de seguridad para impedir las explosiones. Así, la sociedad burguesa se ofrece a sí misma el desahogo de unos cuantos *enfants terribles*, de unos cuantos monstruos sagrados o malditos que terminan siendo inofensivos. Porque, en fin de cuentas, ningún surrealista ha bajado a la calle disparando su revólver al azar y Salvador Dalí es multimillonario. La «contestación», la rebeldía crítica resulta castrada en cuanto se convierte en moda, en espera de ser un capítulo más en las historias del arte.

De todos modos, ese juego de la «contestación», en los países que lo toman por tal, se vuelve quizá peligroso para la clase dominante a partir del momento en que el arte encuentra un público más amplio, incluso en la clase dominada. Puede entonces producir efectos imprevisibles, dejando de ser una válvula de seguridad para convertirse en un detonador.

ALLI donde es libre, el artista responde con un esfuerzo apasionado y apasionante de búsqueda. Ese esfuerzo se explica evidentemente, en primer lugar, por la multiplicidad de los medios y de las incitaciones y demandas que la civilización industrial le propone.

Pero ese frenesí de la búsqueda y de la invención se explica también por la comercialización y la competencia. En un mercado terriblemente competitivo, aparte los valores seguros, sólo se vende la última moda, la que impone la emulación en la novedad o en el escándalo. Esta explicación les basta a quienes protestan contra las novedades y hablan de impostura. En cambio, no es suficiente para quienes desean comprender.

En efecto, este esfuerzo de búsqueda está animado por una reflexión incesante que puede llegar hasta la negación del arte y, aun antes, del artista. Al meditar sobre su propia situación, parece que el artista esté recorriendo hoy en sentido inverso el camino que ya recorrió de Cennini a Vasari, del estado de artesano al de artista.

Pero el creador se pone a sí mismo en tela de juicio aun más radicalmente cuando pone en entredicho la noción

misma de arte. No se trata de que renuncie a su búsqueda, como hicieron Arthur Rimbaud y Marcel Duchamp, sino de que le asigne un fin distinto de la belleza.

Ciertamente, toda creación es transgresión, toda invención recusa la tradición. Pero la transgresión está tomando hoy día formas violentas: exalta el anti-arte, el arte bruto o el arte salvaje, y no es fácil averiguar los motivos y las intenciones que la mueven. Su evidente agresividad se vuelve primero contra los valores tradicionales; poner bigotes a la Gioconda, adulterar la música mezclándola con ruidos, pegar sobre el cuadro objetos de desecho o introducir en la coreografía los gestos cotidianos es rechazar las buenas formas, los buenos modales como pura convención, es profanar la belleza porque resulta opresiva en cuanto se impone una definición o unos modelos de ella, porque aparece ligada a otros valores sospechosos en la medida en que ha sido privilegio de una clase social y, quizá también, porque esa belleza oficial oculta o condena otros tipos de belleza.

La agresividad se vuelve entonces contra el objeto, no sólo contra el objeto estético (esos pintores que laceran sus lienzos) sino también contra el objeto prosaico que las obras surrealistas transforman radicalmente en su apariencia y niegan en su significación práctica. Y puede volverse también contra el espectador, poniendo en ridículo su candidez.

Rechazo de los valores y de las obras en que éstos encarnan, rechazo de un mundo conocido, dominado y bien ordenado, rechazo de un público fácilmente domesticable: diríase que el artista quiere jugar y que nos invita a jugar con él. El *happening*, las expansiones de César, las máquinas de Tinguely, la música de John Cage, las obras cinéticas nos invitan hoy a una participación lúdica. Sabido es que el juego puede ser perfectamente serio a la vez por las motivaciones que suscita, la dedicación que requiere y los efectos que produce. Lo mismo ocurre con el arte: justamente cuando se proclama a sí mismo juego es cuando más imperiosamente exige que se le tome en serio.

No cabe duda de que el arte contemporáneo intenta ser una empresa de liberación, exigida con fuerza por el carácter represivo e inhumano de nuestra civilización pero también por la sobrecarga superflua de todo lo que el artificio ha ido añadiendo a la naturaleza.

Esta empresa de liberación presenta tres aspectos:

Lo primero que hay que liberar es el mundo, poblándolo de objetos nuevos, detonantes, que no sean una

reedición tranquilizadora de lo ya conocido, arrancando el objeto usual de su contexto para que nos desconcierte y podamos descubrir en él una belleza inédita e insólita. Quizá podríamos así rehabilitar nuestra misma civilización. Al construir una máquina caricaturesca Tinguely devuelve la máquina a la naturaleza, tal vez a la poesía; y en las obras en que Robert Rauschenberg acumula los símbolos obsesivos del *American way of life* transparece, no menos que la ironía del autor, su ternura. En todo caso, es así como la poesía pone las palabras en libertad arrancándolas a los sintagmas cotidianos y como la música de Cage libera los objetos sonoros.

PERO ¿no es esto convidarnos a un juego de las mentiras? ¿No equivale a abandonar la certidumbre de lo real por las delicias de lo imaginario? ¿No es verdad que, cuando creemos cambiar el mundo, lo único que cambiamos es nuestra manera de mirarlo?

Antes de responder a estas preguntas, debemos convenir en que el arte contemporáneo no se limita a tomar por testigo al público sino que le provoca y le obliga a participar más vigorosamente que nunca. Es decir, también quiere liberar al público, como al objeto, aunque sea con una medicina de choque. ¿Y de qué manera? En primer lugar, abriéndole nuevos horizontes, cortando los lazos que le imponen las tradiciones y los prejuicios, denunciando los valores que le esclavizan.

Si los conservadores acusan al arte de mistificar al público, es precisamente porque se empeña en desmistificarlo. Las obras actuales no pretenden imponerse, sino que tratan al espectador como un amigo. Lo que de él esperan es que participe como actor en la creación, igual que hace el intérprete de una obra musical, el paseante que vive en sus andanzas la arquitectura de una ciudad o el público que repite a coro el estribillo de una canción. Si esas obras parecen a veces precarias o incompletas es para que el espectador-participe las termine.

El pecado de la cultura, dice el pintor francés Dubuffet, consiste en «considerar a la obra como una cosa que mirar, en lugar de algo que vivir o que hacer». El arte sólo nos libera si es nuestro y la misión que se asignan ciertos artistas radica en desperstar nuestra capacidad creadora, no tanto ofreciéndonos un modelo que imitar, a la manera del maestro respecto del discípulo, como dándonos el ejemplo de una libertad que vivir a fondo.

El ardid de la cultura consiste en que la más provocadora de las obras



Más real que la realidad misma

Nacido en el decenio de 1960-1969, el hiperrealismo es un movimiento propio de los grandes centros urbanos. Aunque típicamente estadounidense, cuenta también con algunos adeptos en Europa occidental. El hiperrealismo, al que suele calificarse de arte fotográfico, intenta presentar la realidad a la luz de un realismo a ultranza, reproduciendo meticulosamente los detalles y ofreciendo un parecido lo más exacto posible del objeto.

El Hombre sentado de la izquierda, obra del artista norteamericano Duane Hanson, no es un personaje de carne y hueso sino, aunque parezca increíble, una escultura hiperrealista realizada a base de plástico policromo, poliéster y fibras de vidrio; los vestidos, las gafas y la silla son auténticos.

Aunque autor del ingente neumático de arriba, al que no falta un relieve, el joven suizo Peter Stämpfli se niega a dejarse confundir con los hiperrealistas. Desde 1969 sólo pinta neumáticos de automóvil en lienzos que pueden alcanzar los seis metros de largo, como el de nuestra foto. Ampliado en estas dimensiones, el objeto banal se convierte en grafismo abstracto.



Fotos © André Morain, Paris

queda pronto comercializada y el gesto de rebeldía institucionalizado. Pero al menos el artista consigue liberarse a sí mismo. Porque esto es también lo que en tercer lugar pretende, a veces solitariamente, sin buscarse compañeros de aventura.

Liberarse es siempre expresarse. Pero no se trata de confesarse ni de exhibirse, complaciéndose en sí mismo, sino, más profundamente, de salir de sí, de desembarazarse del propio yo. El artista debe jugar a perderse, y la autenticidad es justamente la contrapartida de la renuncia. De ahí esas obras extrañas, indescifrables,

anónimas que producen la escritura automática, la pintura gestual y, tal vez, la música aleatoria (creada en la pura libertad del azar).

Pero ¿no es cierto que ese mundo que el artista habita y que abre a nuestros sentidos constituye sólo un lugar fantasmal en el que refugiamos huyendo de la escabrosa realidad? Creyendo liberarnos y liberar al mundo, ¿no cambiamos lo real por lo irreal, el pensamiento por el ensueño, la libertad por el capricho? ¿El arte es sólo un espejismo y un lujo?

En este punto ciertos artistas responden invocando una suprarrealidad

(y todo el arte contemporáneo es en cierto modo suprarrealista o, como se dice generalmente, surrealista): sus obras no oponen lo imaginario a lo real, sino que desvelan un ser salvaje, en bruto, que aun no se ha visto desgarrado por esa oposición porque el sujeto no se ha separado todavía del objeto para domesticarlo con sus conceptos o sus herramientas.

Así, el mundo es lo que soñamos, pero soñamos lo que el mundo es; el mundo sueña a través de nosotros, y son sus sueños lo que el arte recoge antes de que la ciencia pueda denunciarlos. ■

2. EL ARTE EN EL MUNDO SOCIALISTA

Teoría y práctica del realismo

por **Bela Köpeczi**

Si bien la evolución presenta algunos elementos comunes en uno y otro mundo, en los países socialistas la situación de la literatura y el arte reviste caracteres particulares.

La transformación profunda de los medios de presentación, reproducción y difusión influye sobre el arte y su función en estos países, como también en los otros, pero los resultados no son necesariamente los mismos que en la sociedad capitalista.

Los radicales cambios que se están produciendo en las estructuras económicas, sociales, políticas y culturales ejercen un papel determinante desde el triple punto de vista del desarrollo de la producción artística y literaria, de la formación del público y de la utilización de los medios de comunicación.

En los países socialistas, el arte ocupa un lugar en esa gran empresa que Lenin llamó revolución cultural y cuyas características son las siguientes: liquidación del monopolio cultural de las antiguas clases dirigentes; elevación del nivel cultural de las masas

obreras y campesinas; formación de una nueva capa de intelectuales; apoyo del Estado al desarrollo de las ciencias y las artes; actividad consciente del partido comunista y del Estado socialista con miras a la realización de estos objetivos. Este programa implica la existencia de un arte dirigido a las grandes masas, así como la democratización de su difusión.

En estas condiciones, la obra de arte no puede ser considerada como una mercancía, aun cuando, en la fase actual de la evolución, conserve algunas de las características que esta palabra evoca. Orientada por el principio del papel educativo del arte, la política cultural socialista se propone difundir y hacer accesibles, mediante importantes subvenciones, los más altos valores del pasado y del presente. Esta concepción de la cultura puede conducir a un «didactismo» simplista, pero ni siquiera en este caso pueden negársele las ventajas que entraña una selección fundamentada en juicios de valor.

Son innegables los resultados conseguidos en materia de difusión de la literatura y el arte clásicos; a veces se habla a este respecto de política conservadora; la verdad es, por el contrario, que el «renacimiento de los clásicos» conduce a una elevación del nivel cultural y al enriquecimiento humano de las masas populares.

Las dificultades de selección surgen sobre todo a propósito de la producción actual, ámbito en el que las exigencias de la política, las concepciones estéticas o las simples cuestiones de gusto pueden dar lugar a valoraciones erróneas.

De esta manera pueden llegar a ser difundidos productos esquemáticos, insignificantes o de mal gusto, especialmente en materia de distracción, donde es posible encontrar ciertos elementos de una «cultura del consumo» heredada del pasado o bien importada o imitada de Europa occidental.

Mientras que en esta última el artista, aun cuando se considere «comprometido», vive frecuentemente al margen de la sociedad, en los países socialistas participa en la vida de la comunidad. El compromiso de los escritores y artistas socialistas no implica de ninguna manera para ellos la obligación de tomar posición en cuestiones relativas a la actualidad política, ni les obliga tampoco a la producción de obras ilustrativas, tal como afirman algunos adversarios.

No obstante, si se comparten los objetivos del socialismo, no hay razón alguna para adoptar la misma actitud opositora que, en el seno de una sociedad dominada por el capitalismo, se deriva necesariamente de la calidad de adversario del orden social establecido. El compromiso del artista socialista no es más que una toma de posición consciente en favor de la causa de la clase obrera, toma de posición que implica la formación de un arte de carácter democrático y humanista.

Dicho esto, hay que reconocer que no es fácil implantar esta nueva actitud del intelectual respecto de la sociedad, desde el momento en que está sujeta a las incomprensiones tanto de los políticos como del artista, y con frecuencia depende de los conflictos de orden objetivo que surgen entre estas dos esferas de la actividad hu-

BELA KÖPECZI, secretario general de la Academia de Ciencias de Hungría, tuvo el raro privilegio de ser aceptado como alumno extranjero en la célebre Escuela Normal Superior de Francia. Actualmente es profesor de lengua y literatura francesa en Budapest y se dedica de manera especial al estudio de las corrientes intelectuales del siglo XX, tanto en los países socialistas como en los de Occidente, y, en general, a las cuestiones de política cultural.



Foto Anatoli Garanin - Sovietskoye Foto © APN, Moscú

Esta obra de la escultora soviética Vera Mujina, cuyo estilo se inscribe dentro de la tradición realista de la URSS, fue presentada por primera vez al público a la entrada del pabellón soviético de la Exposición Internacional de París de 1937. Realizada en acero inoxidable, con su altura de 25 metros domina actualmente la Avenida de la Paz, de Moscú.

mana. Por lo demás, no todo artista que viva en un país socialista tiene por qué ser obligatoriamente marxista; evidentemente, los problemas a que acabamos de referirnos se plantean en otra forma para quienes no lo son, y el carácter de las contradicciones que estos artistas han de afrontar es también diferente.

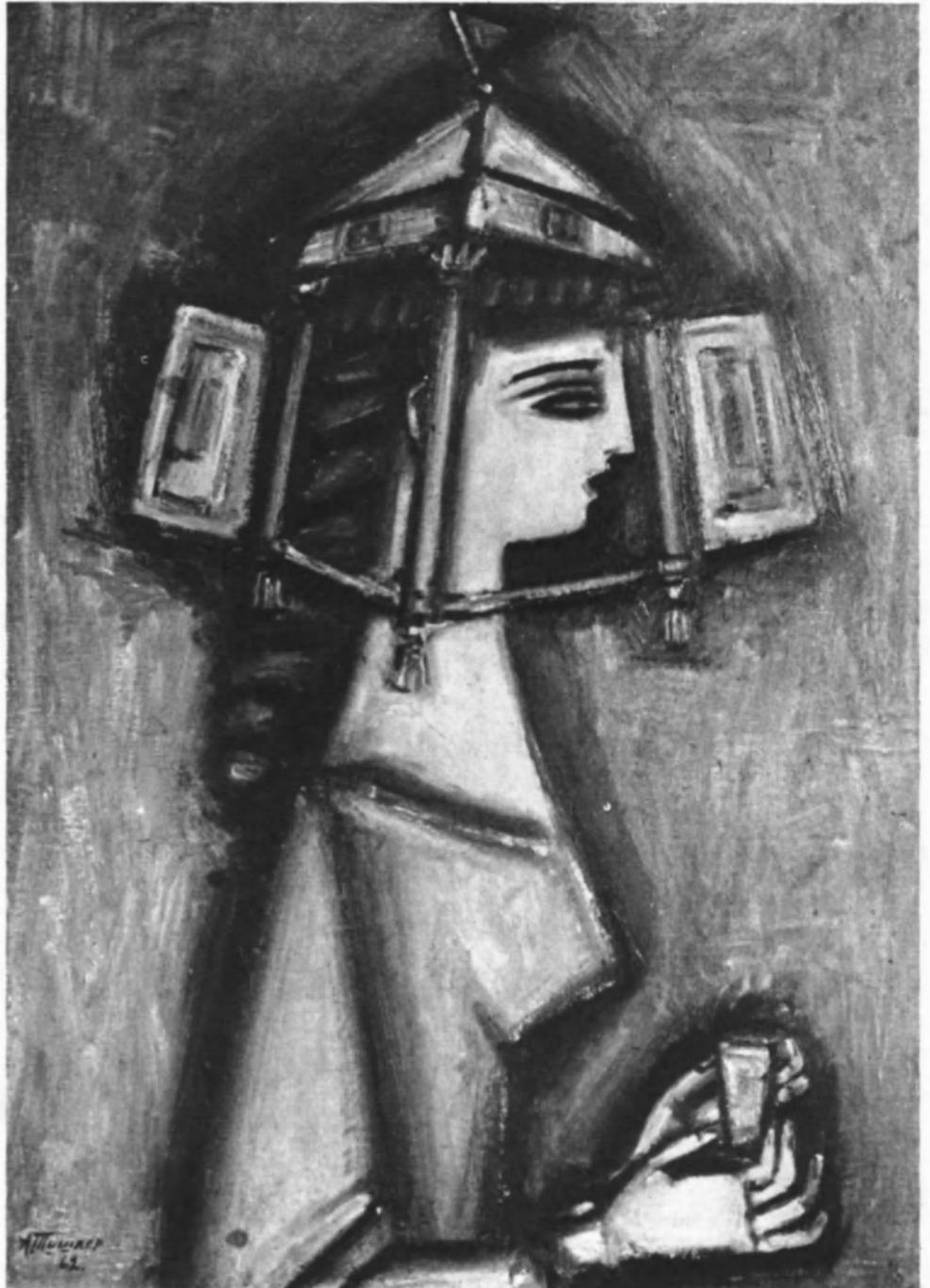
Ante todo, es a través de su actividad creadora como el escritor y el artista toman parte en la edificación de la nueva sociedad. En esta tarea son apoyados por el Estado, el cual, por intermedio de las instituciones culturales, los establecimientos o las fábricas, solicita sus trabajos y, sirviéndose de la misma red de organizaciones, se encarga de la difusión de sus obras.

Los organismos gubernamentales promulgan leyes destinadas a asegurar la protección efectiva de los derechos de los autores, lo que permite vivir exclusivamente de su oficio a un importante número de escritores y artistas. El Estado subvenciona los fondos de los artistas, que conceden a sus miembros anticipos y becas, se ocupan de los problemas de la seguridad social, mantienen casas de reposo y de creación e incluso llegan a organizar sus propias editoriales, cadenas de distribución, etc.

POR influjo de la realidad social y de la teoría marxista, han surgido durante los últimos cien años diversas corrientes literarias y artísticas de carácter socialista. Hay quienes consideran como «realistas socialistas» únicamente a las obras que prolongan la tradición clásica, mientras otros proclaman que las tendencias en que se inspiran proceden de las vanguardias de comienzos de siglo.

Al margen de este debate de capillas, consideramos que lo que ha caracterizado desde el principio la evolución del arte nuevo en Rusia es la coexistencia de ambas corrientes. Las novelas de Máximo Gorki, de Alexis Tolstoi o de Mijail Sholójov, la escuela teatral de Stanislawski, las pinturas de Deineka, de Sarian o de Favorski, las estatuas de Mujina, las sinfonías de Shostakovitch y los ballets de Prokofiev prueban que la fidelidad a una cierta tradición realista del siglo XIX ha desembocado en incontestables logros. Los poemas de Maiakovski, los films de Eisenstein y las innovaciones teatrales de Meyerhold están ahí para atestiguar que la corriente que impulsó al futurismo, al expresionismo y al constructivismo fue igualmente capaz de crear obras perdurables.

Con variantes nacionales, encontramos idénticas tendencias en los demás pueblos de la Unión Soviética, en los restantes países socialistas de Europa central, de Asia y de América y en las obras de escritores y artistas marxistas de países no socialistas. En Francia (Aragon, Eluard) y en Che-



coslovaquia (V. Nezval) domina la vanguardia; en Alemania puede constatarse la convivencia de diversas tendencias (Bertolt Brecht, Johannes Becher, Anna Seghers); finalmente, en otros países asistimos desde hace tiempo a una tentativa de síntesis (como, por ejemplo, en la poesía del húngaro Attila József).

Sin dejar de reconocer la importancia de la tradición en la formación del nuevo arte, no debe olvidarse que sus representantes intentan afirmar no sólo la continuidad sino ante todo la discontinuidad en la evolución. El artista socialista busca la novedad en los temas, y en la fase actual asistimos a un trabajo de experimentación que abarca todos los sectores del arte y la literatura.

En una nota que, sobre la evolución

literaria y artística en la Unión Soviética, nos ha enviado M. Alpatov, se caracteriza de la siguiente manera la situación actual:

«A fines de la década de 1950-1959 comenzó a extenderse, sobre todo entre la joven generación de artistas y poetas, una ola de innovación y búsqueda artística. Se reaviva al interés por los postimpresionistas y comienza a rehabilitarse el arte ruso de principios de siglo. Se llevan a cabo tentativas para reincorporar las tradiciones folklóricas y las de la antigua Rusia. No puede decirse que todos estos esfuerzos innovadores hayan dado lugar a obras logradas. Hay en ellos un peligro permanente de eclecticismo. Imitando bellos ejemplos, el artista corre el riesgo de perder su originalidad y su carácter nacional.

Arte socialista reciente

En gran parte de los países socialistas el «realismo socialista» es el método más o menos establecido por medio del cual el artista trata de mostrar una realidad históricamente concreta aunque cambiante. Según esta teoría, el arte está esencialmente investido de una misión educativa: ensanchar los horizontes culturales de las masas populares y fomentar en ellas la conciencia humanista e internacionalista.

De todos modos, son varios los países socialistas en los que, junto al realismo socialista, existen otras corrientes distintas que a menudo se emparentan con las que dominan en los países occidentales.

El lector puede ver algunos ejemplos de arte socialista reciente en estas dos páginas, así como en la portada (Polonia), en la contraportada (Cuba) y en las páginas 21 y 23. Las obras aquí reproducidas son de artistas soviéticos. A la izquierda, Muchacha con casita de Alexander Tychler (1962). Abajo, El payaso (1965) de Alexei Anikeenok. A la derecha, La fábrica de caucho sintético de Sumgait del pintor azerbaijano Rasim Babaiev.



Fotos © APN, Moscú



Pero, sea como fuere, los defectos de la etapa precedente van desapareciendo en todos los sectores del arte, de manera especial en la arquitectura y las artes decorativas.»

Añadamos a esto que en los restantes países socialistas se está produciendo un retorno a ciertas manifestaciones de la vanguardia de los años veinte, así como una acentuación del interés que suscitan las actuales corrientes de la literatura y el arte en Europa occidental.

No obstante, la verdadera innovación reside, más que en la búsqueda de nuevas formas, en la búsqueda de un nuevo contenido. Durante los períodos revolucionarios el arte socialista presenta al hombre en su lucha por una transformación radical de la sociedad. Hoy, al menos en algunos paí-

ses socialistas, han cambiado las formas de combate: escritores y artistas intentan definir las características de la personalidad socialista en las condiciones de la construcción pacífica. Por ello, lo que verdaderamente está a la orden del día es la expresión de un humanismo realista, que tenga en cuenta al individuo y que se oponga a la alienación, a la despersonalización y al nihilismo.

✱

En lo que respecta a sus objetivos fundamentales, el arte y la política cultural de los países socialistas están determinados por la filosofía marxista. Las dos concepciones fundamentales que ordenan la doctrina del marxismo en este campo pueden resumirse de la siguiente manera: el arte es un reflejo de la realidad y, por ello, un medio

SIGUE EN LA PAG. 20



JAPON. El nombre de Sharaku es famoso en el Japón como actor de teatro Nô del siglo XVIII y, sobre todo, como grabador, especializado en trazar retratos de los actores del Kabuki. Un grupo de ingenieros japoneses utiliza hoy las computadoras para obtener obras de arte mediante la deformación de un original, aunque conservando siempre lo esencial del arte tradicional del Japón. A la izquierda, un retrato de Sharaku después de sufrir cinco deformaciones.

BRASIL. También gracias a una computadora ha conseguido Waldemar Cordeiro esta interpretación gráfica de un rostro femenino (a la derecha). La calculadora «trata» cada elemento del rostro según su grado de intensidad entre el blanco y el negro. Para que los trazos de la cara resalten mejor conviene mantener la página a cierta distancia o entornar los ojos.

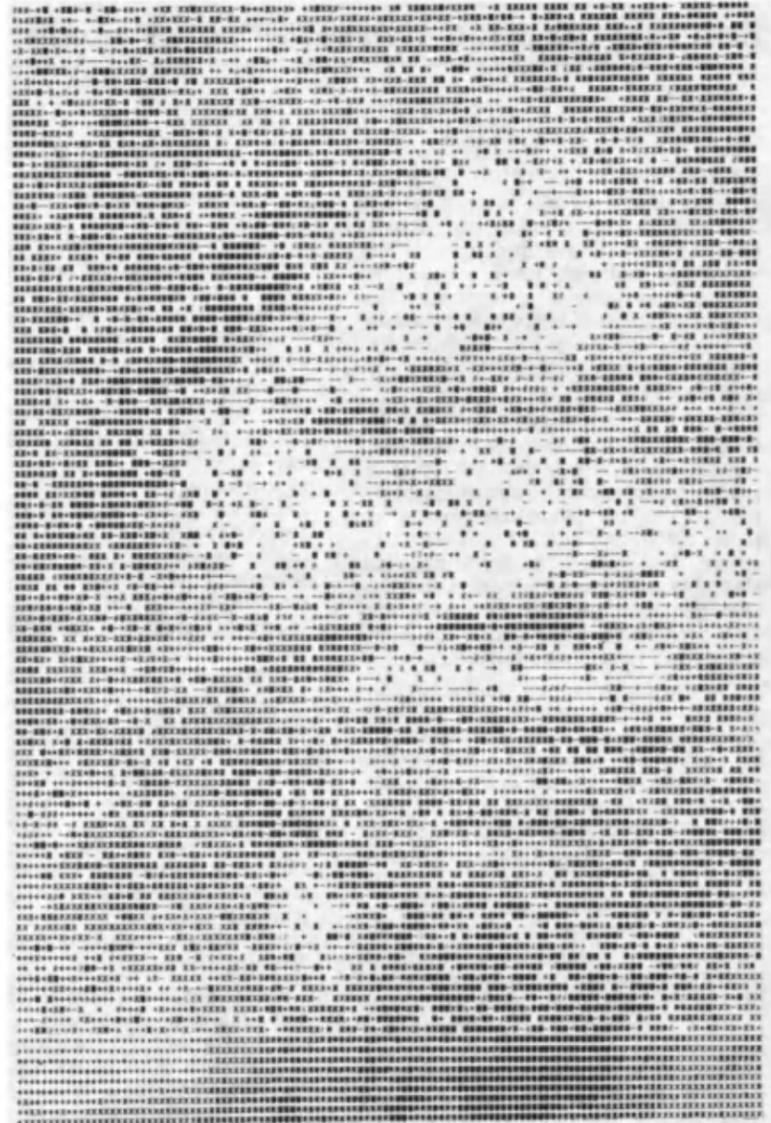
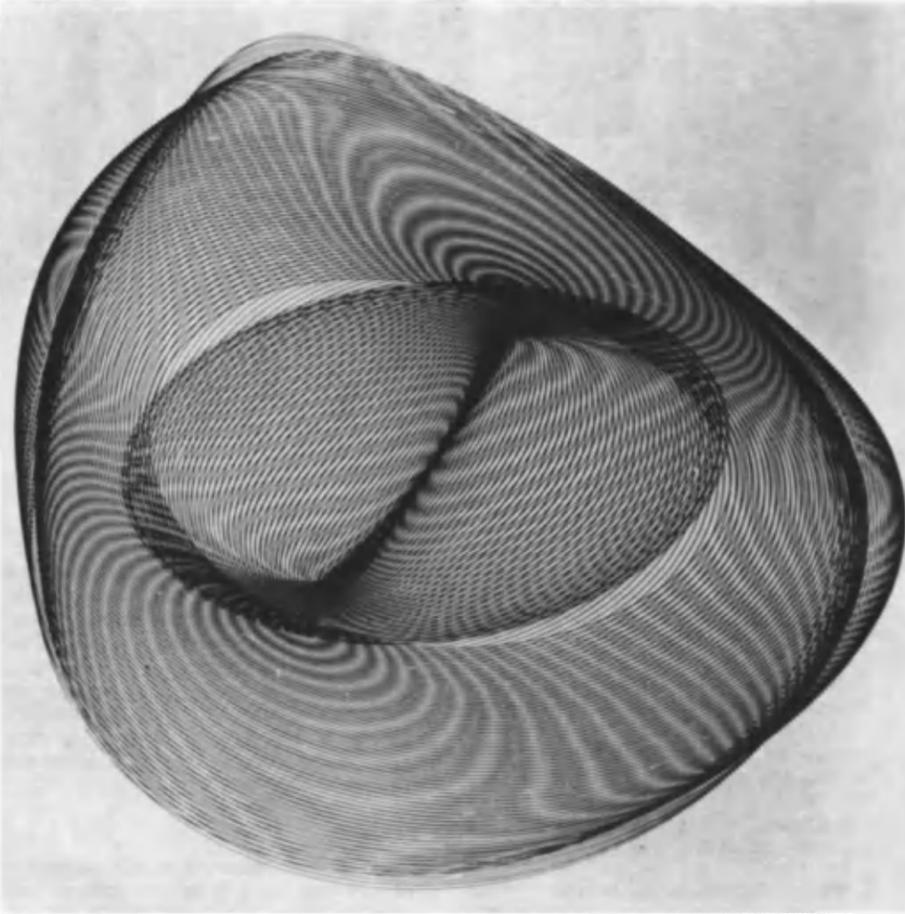


Foto © Waldemar Cordeiro, São Paulo, Brasil

EL ARTE SE ELECTRONIZA

Sabido es el interés que por determinados aspectos de la ciencia y de la técnica manifiestan numerosos artistas actuales, que en ellos encuentran a menudo inspiración y materiales nuevos (véanse las ilustraciones y los textos de foto de las páginas 8 y 9). En esta doble página presentamos varias obras realizadas por artistas de distintos países con ayuda de procedimientos electrónicos y de computadoras.



18 YUGOSLAVIA. Las investigaciones de Zoran Radovic en materia de arte cinético le han llevado a establecer una fórmula matemática gracias a la cual puede realizar los más variados dibujos y motivos mediante un «ornamentógrafo», especie de oscilador provisto de vástagos. Al entrecruzarse, las líneas forman imágenes cambiantes. Tras varios años de experimentos, Radovic ha logrado controlar los vástagos de modo que el aparato funcione de manera organizada y coherente.

ESTADOS UNIDOS. A. Michael Noll, autor de la obra reproducida a la derecha, es un ingeniero-investigador que empezó a interesarse por el «arte con computadora» cuando, por puro accidente, un aparato especial de microfilm que estaba utilizando se estropeó, lo que dio como resultado un croquis insólito. En 1965 participó en la primera exposición de «computer art», celebrada en Nueva York. En el dibujo que aquí reproducimos Noll ha programado 90 veces la misma curva. El resultado se asemeja mucho a ciertas creaciones del Op Art y del arte serial.

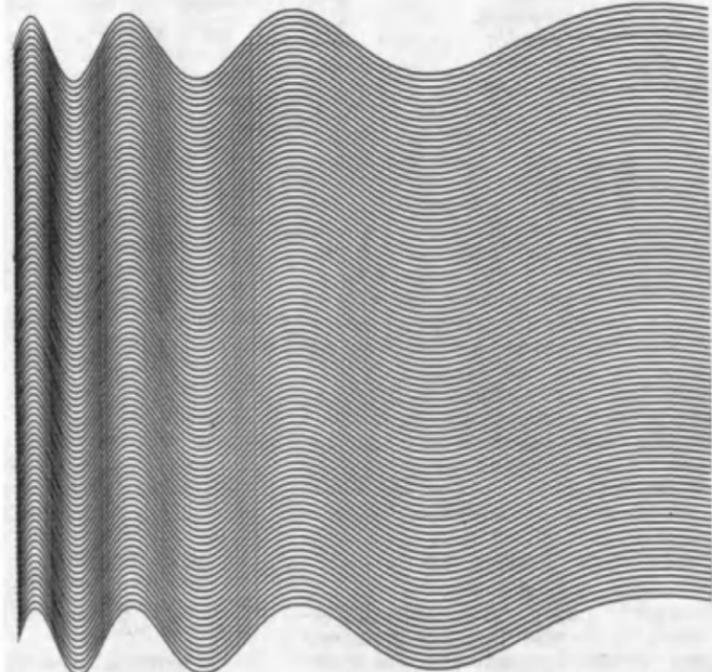


Foto © tomada de The Computer in Art por Jasia Reichardt-Studio Vista, Londres, 1971

ALEMANIA (REP. FED.). El empleo de una computadora ha permitido al artista Manfred Mohr trazar el dibujo de líneas continuas que reproducimos a la derecha. Con este tipo de obras Mohr intenta demostrar, según sus mismas palabras, que la belleza no pertenece exclusivamente a la esfera de las cosas naturales.



Foto © Manfred Mohr, París

Balzac: contradicciones entre el hombre y la obra

de conocimiento; por otra parte, el arte debe cumplir una función social, contribuyendo a cambiar el mundo.

Estas nociones de base han sido interpretadas de manera muy diversa bajo la influencia del desarrollo social, político y cultural. Para comprender los debates actuales debemos remontarnos a las fuentes y confrontar lo que éstas nos dicen con las diferentes interpretaciones formuladas durante más de un siglo.

Según la concepción marxista, las diferentes formas de la conciencia social son reflejo de la realidad objetiva, cuyo conocimiento, comprensión y transformación deben ser el fin de toda actividad humana. Reflejo no quiere decir reproducción fotográfica, sino más bien construcción de un modelo que sirva para extraer —por medios propiamente artísticos— lo esencial de los fenómenos humanos.

Los fundadores del marxismo consideran que, en literatura y en arte, es el *realismo* lo que corresponde a su concepción filosófica. «El realismo —escribe Engels— supone a mi juicio, además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en las circunstancias típicas».

El realismo así concebido no es una corriente artística entre otras, sino un método que permite la comprensión de las complejas relaciones subyacentes en la cambiante realidad y que postula la traducción en imágenes y la presentación sensible de hechos humanos característicos, ligados los unos a los otros en una totalidad intensiva.

Así, el problema del método desemboca en la teoría del reflejo. Esta concepción fué aplicada por los críticos y los historiadores del arte y la literatura en la Unión Soviética a partir de los años veinte, y ante todo por A. V. Lunatcharski.

PARTICULARMENTE notable por su contenido y por su resonancia en lo que atañe a la aplicación de la teoría del reflejo a la esfera del arte es la concepción de Gyorgy Lukács, filósofo húngaro en el que la influencia de la Estética de Hegel se conjuga con las ideas de Marx y de Lenin sobre literatura. Según su teoría, la «mimesis» artística consiste en una «imitación» de la realidad hecha posible por una subjetividad llevada al extremo, capaz de poner de relieve los momentos esenciales de los fenómenos desde el punto de vista de la evolución de la humanidad.

Lukács distingue entre el conocimiento artístico y el conocimiento científico. La ciencia tiende a presentar una realidad independiente del sujeto

cognoscente, mientras que el arte lleva a cabo la unidad del sujeto y del objeto, lo que garantiza su especificidad. La obra de arte provoca una conmoción emocional que Lukács, recogiendo el viejo término aristotélico y reinterpretándolo a su manera, denomina *catharsis*. La *catharsis* permite al hombre superar el estadio de la individualidad y elevarse al de la genericidad, es decir, identificarse en tanto que individuo con la causa de la humanidad.

Desde el decenio de 1930-1939, los escritores y los teóricos han discutido el correcto fundamento de esta concepción. En especial, Bertolt Brecht reprochaba al filósofo húngaro el carácter excesivamente pasivo de su teoría del reflejo. «El arte realista es un arte de combate. Lucha contra las falsas concepciones de la realidad y contra los impulsos que se oponen a los intereses reales de la humanidad.»

Aunque la mayoría de los teóricos marxistas aceptan la teoría del reflejo, las discusiones persisten, centrándose en los aspectos estéticos e históricos del problema. Los representantes del «gran realismo» (como Lifchitz), sin dejar de combatir, y con razón, el sectarismo, proponen como ideal las obras de los escritores clásicos del siglo XIX y de sus continuadores, desde Balzac y Tolstoi hasta Thomas Mann.

La tesis que consiste en oponer este arte realista a un arte antirrealista —etiqueta bajo la que caben no sólo la decadencia burguesa sino también las corrientes renovadoras de la vanguardia revolucionaria (expresionistas alemanes, futuristas rusos, surrealistas de Europa central, etc.)— implica una visión indebidamente simplificada del verdadero proceso histórico.

En la actualidad se enfrentan diversas concepciones, que van desde la teoría de un realismo considerado como tendencia general ilustrada por las obras de los grandes clásicos hasta la teoría del «realismo sin riberas», que intenta englobar todas las corrientes del siglo XX y todas las obras de valor. Esta discusión afecta a los fundamentos mismos de la teoría del reflejo, puesto que algunos teóricos le oponen, de una u otra manera, mito, actividad y subjetividad.

La estética marxista postula la *primacía del contenido* al afirmar su unidad dialéctica con la forma. Por ello, conviene entender por *contenido* y por *forma* dos aspectos de la obra de arte que no pueden existir el uno con independencia del otro: el contenido es el reflejo de las relaciones esenciales dadas en el tema elegido, y la forma es, en última instancia, la imagen que expresa esas relaciones y que garantiza la comunicación entre el creador y el receptor.

En términos generales, suele distin-

guirse entre forma interior y forma exterior. Por ejemplo, en la novela la forma interior está constituida por los personajes y la composición, mientras que la forma exterior se reduce a la técnica. La estética marxista ha analizado parcamente los problemas de la forma, lo que en verdad ha perjudicado a su desarrollo, permitiendo que circule la idea de que sólo se ocupa del contenido de las obras de arte, y en especial de su contenido político e ideológico.

EN *La ideología alemana*. Marx y Engels afirman ya que «no es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia». Una de las formas de esa conciencia es la forma estética, ligada por una serie de mediaciones a la base material. «Que un individuo como Rafael —escriben los fundadores del socialismo científico— pueda desarrollar su talento es algo que depende enteramente de la demanda, la cual depende a su vez de la división del trabajo y de las condiciones de educación de los hombres que de ella se derivan».

La demanda depende pues de la división del trabajo, es decir, de la separación de las diversas actividades productivas entre sí, separación que da lugar al nacimiento de las clases y capas sociales. Nótese que Marx y Engels hablan también de las «condiciones de educación de los hombres». Lo cual quiere decir que, en su definición de la demanda, conceden gran importancia a la situación cultural de cada sociedad y de cada clase o capa de esa sociedad.

La estética marxista reconoce que las relaciones entre la pertenencia del artista a una clase, su visión del mundo y su actividad creadora son muy complejas. Hablando de Balzac, subrayaba ya Engels las contradicciones que en este punto pueden darse: «Que Balzac se viera forzado a enfrentarse con sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, que *intuyera* la inevitabilidad del fin de sus adorados aristócratas y que los describiera como si no merecieran mejor suerte, que sólo *viera* a los verdaderos hombres del futuro allí donde por entonces se los podía encontrar (es decir, entre los republicanos del Cloître-Saint-Merri, 5-6 de junio de 1832), es para mí uno de los mayores triunfos del realismo y una de las características más salientes del viejo Balzac».

A su vez, Lenin descubre contradicciones análogas en el caso de Tolstoi, pero no las explica únicamente en función de la visión del mundo del escritor. «Las contradicciones que se manifiestan en las ideas de Tolstoi —escribe— no son las de su pensamiento estrictamente personal, sino el

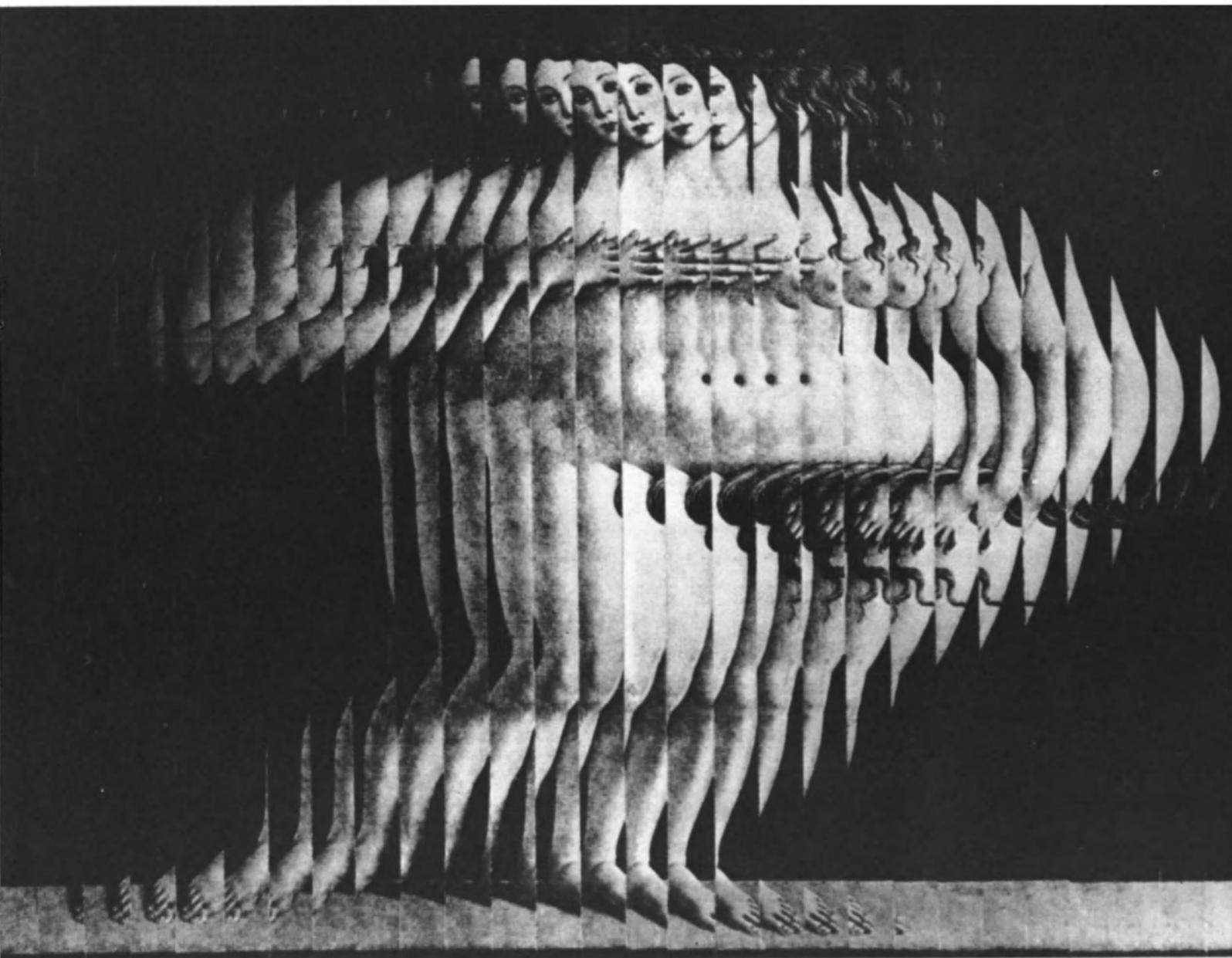


Foto © J. Sagl, Praga

Reconstrucción de la Primavera

«El mundo nos asalta y nos desgarrar para después rehacernos. He pensado que el 'collage' podía expresar esta situación», dice el artista checoslovaco Jiri Kolár, autor de esta «reconstrucción» de La primavera de Botticelli. Con este ensamblaje de tiras cortadas, como aquí, verticalmente, otras veces en forma horizontal o de damero, Kolár destruye la obra original para ofrecernos una nueva, ampliada y desdoblada o, mejor «des-multiplicada». Célebre en el mundo entero, Jiri Kolár ha obtenido, entre otros, el gran premio de la Bienal de São Paulo.

reflejo de las condiciones y de las influencias sociales, de las tradiciones históricas, sobremanera complejas y contradictorias, que han determinado la psicología de las distintas clases y de las diferentes capas de la sociedad rusa en la época posterior a la reforma pero anterior a la revolución.»

Sin embargo, aun destacando el papel determinante de la sociedad, Marx no negó la autonomía relativa del arte respecto de la evolución económico-social. Así, en su *Contribución a la crítica de la economía política* leemos: «En lo que toca al arte, sabido es que determinados periodos de florecimiento no guardan en modo alguno relación con el desarrollo general de la sociedad ni, por consiguiente, con la base material, con el armazón de su organización.»

Y Marx se interroga a continuación —sin dar una respuesta— sobre las causas de que aun sobrevivan los grandes momentos del arte de la Antigüedad: «La dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya están ligados a determinadas formas del desarrollo social. La dificultad radica en comprender que aun puedan procurarnos un goce estético y que en ciertos aspectos se los considere todavía como norma y como modelo inimitables.»

Con formulaciones como ésta Marx nos hace presente la dialéctica de las relaciones que existen entre la evolución del arte y la de la sociedad, advirtiéndonos de antemano contra toda tentativa de reducir esas relaciones a un simple automatismo.

Inspirándose en las enseñanzas

generales del marxismo y en las ideas de los críticos demócratas rusos como Bielinski, Chernichevski y Dobroliubov y de los positivistas franceses como Hippolyte Taine, G. V. Plejanov intentó demostrar de manera sistemática, con ayuda de análisis concretos de ciertas obras y de determinadas corrientes de la literatura francesa y de la rusa, que «toda ideología —incluidos el arte y la literatura— expresa las tendencias y los sentimientos de una sociedad dada o, en el caso de una sociedad dividida en clases, de una clase social dada».

Esta concepción, que olvida demasiado las advertencias de Marx, ha influido profundamente en la estética marxista durante largo tiempo, dando nacimiento a una corriente de sociologismo vulgar. Los sociólogos que en

SIGUE A LA VUELTA

Lenin y el principio de la continuidad cultural

ella se inspiran establecen un lazo demasiado directo entre la pertenencia del artista a una clase y su obra y, sobre todo, ponen de relieve la importancia política e ideológica de la literatura y del arte.

Así, invocando la transformación radical de la sociedad, los representantes de la organización soviética *Proletarskaya Kultura* (o *Proletcult*), a la par de los futuristas revolucionarios, rechazaban la herencia del pasado y sostenían la necesidad de crear un arte absolutamente nuevo, proletario.

«En lo que atañe a las cuestiones que plantea la cultura, somos socialistas inmediatos —declaraban los partidarios del *Proletcult*—. Afirmamos que el proletariado debe, desde ya y sin demora alguna, crear a su imagen y semejanza formas socialistas de pensamiento, de sentimiento y de vida.» No otra cosa afirmaba el antiguo futurista Vladimir Maiakovski, aunque discutiera la tesis del *Proletcult* según la cual la cultura proletaria sólo puede ser creada por escritores y artistas de origen obrero*.

LENIN combatió vehementemente esta idea, defendiendo en cambio el principio de la continuidad en la esfera de la cultura y rechazando el utopismo y las ilusiones del «izquierdismo». «El marxismo —afirma— ha conseguido una importancia histórica mundial como ideología del proletariado revolucionario gracias a que, en lugar de rechazar las conquistas más valiosas de la época burguesa, ha sido capaz de asimilar, transformándolo, todo lo que de valioso produjo el desarrollo de la cultura y del pensamiento humanos durante más de dos mil años. Sólo el trabajo que ulteriormente se haga sobre esa base y en esa dirección, animado por la experiencia práctica de la dictadura del proletariado, lucha final contra toda explotación, podrá constituir el desarrollo de una cultura verdaderamente proletaria.»

Defendía así Lenin las posiciones fundamentales de la política cultural socialista, pero se abstenía de intervenir en las cuestiones estéticas. Y efectivamente, de acuerdo con las decisiones del Comité Central del Partido Comunista de la URSS, A. Lunatcharski, que durante años dirigió la política cultural soviética, favoreció en los primeros tiempos de la Revolución

el desarrollo de las diversas corrientes y la competencia entre ellas.

La defensa de la herencia del pasado era una causa justa. Por desgracia, la política dogmática se sirvió de ella para condenar las corrientes de vanguardia, incluso las de signo revolucionario, limitando con ello la libertad de creación. Hoy día la teoría marxista insiste en la continuidad, pero atribuyendo un papel más importante a la innovación.

Según la estética marxista, la obra de arte no es sólo un instrumento de conocimiento (ciertos críticos del marxismo le reprochan erróneamente tal concepción), sino que contribuye de manera compleja a la formación de la conciencia del hombre y, de ese modo, influye en su actividad. Dentro del movimiento obrero surgió muy pronto una tendencia utilitaria que pretendía atribuir a la literatura y al arte un papel educativo directo, sobre todo en materia política.

Aun defendiendo la razón de ser de los géneros «políticos», Marx y Engels rechazaban toda concepción excesivamente didáctica del arte. «En mi opinión —escribe Engels— una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su misión cuando, gracias a una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales respecto al carácter de esas relaciones, quebranta el optimismo del mundo burgués y obliga a dudar de la perennidad del orden establecido, aunque el autor no indique directamente la solución y aunque no tome ostensiblemente partido.»

En un artículo de 1905 titulado «La organización del Partido y la literatura de partido», Lenin definía la función de la literatura socialista como sigue: «La literatura debe convertirse en una parte de la causa general del proletariado, una ruedecilla y un tornillito en el gran mecanismo socialdemócrata, uno e indivisible, impulsado por toda la vanguardia consciente de toda la clase obrera. La literatura debe convertirse en parte integrante del trabajo organizado, metódico y unificado del Partido Socialdemócrata.»

Se ha discutido mucho acerca del sentido que Lenin daba al «espíritu de partido», es decir, al compromiso marxista en la esfera del arte. Hay quienes, como Lukács, afirman que el artículo de Lenin se refiere únicamente a la prensa y en modo alguno a la literatura. Otros pretenden que esa tesis se aplica al pie de la letra a todas las situaciones.

Lo cierto es que, en 1905, Lenin se refería a la literatura socialista en general, incluida la de creación. Tras la Revolución de Octubre, el espíritu de partido significa para él la aceptación de la ideología marxista y el servicio a la causa del proletariado; pero ya no exige que todos los creadores

pertenezcan al Partido ni pide, como en 1905, que la literatura quede rigurosamente subordinada a las necesidades de la lucha política actual.

En definitiva, las relaciones entre la literatura, el arte y la política son complejas y no pueden ser examinadas solamente desde un punto de vista teórico. En todo caso, la realidad es que las posiciones en el plano de la estética y en el de la política cultural del marxismo son muy diversas y se oponen entre sí. Unos hacen hincapié en la autonomía de la literatura y del arte en relación con la política, mientras otros se mantienen fieles al utilitarismo e incluso al dogmatismo bertad de creación. Hoy día la teoría del pasado, extremos que los teóricos marxistas rechazan en su mayoría.

Servir a la causa del proletariado con medios artísticos significa dirigirse a la gran masa de la población y contribuir al despertar de su conciencia. Esta exigencia debe tener como consecuencia el nacimiento de una literatura y de un arte democrático o popular. Pero ¿cómo alcanzar tal objetivo? Tras las discusiones del decenio de 1920-1929, la política dogmática impuso un cierto modelo cultural cuya formación estaba condicionada por las realidades sociales y culturales de la Unión Soviética y, posteriormente, de los demás países socialistas*. Los cambios sobrevenidos después de 1956 (fecha del XX Congreso del Partido Comunista de la URSS) han permitido que se abra paso a una concepción más diferenciada y flexible del público y del carácter «popular» de la literatura.

EN los debates teóricos del decenio de 1920-1929 las distintas corrientes de la literatura y el arte socialistas —incluida la vanguardia— proclamaban su adhesión al realismo. Se habló por entonces de realismo proletario, de realismo dialéctico, de realismo romántico, etc. Finalmente, fue la expresión *realismo socialista* la que en 1934 adoptó el primer Congreso de Escritores de la Unión Soviética.

En cuanto método artístico, el realismo socialista se fija como objetivo reflejar lo esencial de la realidad en forma históricamente concreta, exigiendo al artista que adhiera a una

* Fue con una resolución del Partido de 1932 como comenzó la lucha contra las tendencias izquierdistas de la RAPP y contra las corrientes de vanguardia. La finalidad perseguida era organizar asociaciones únicas de escritores y de artistas, en lugar de unas capillas demasiado inquietas, y favorecer el acercamiento al Partido de los creadores considerados como «compañeros de viaje». Al principio este cambio parecía propio para favorecer el desarrollo cultural. Más tarde se vio claramente que unida quería decir uniformización al servicio de una política dogmática. Véanse a este respecto las explicaciones de Lukács en *Arte y sociedad* (1968).

* Aludiendo al manifiesto futurista de 1912, Malakovski declaraba en 1923 que se debe «luchar contra la aplicación de los métodos de trabajo de los muertos al arte moderno» (*LEF*, nº 1, marzo de 1923). Y en 1928 criticaba a los adoradores del pasado que, «so pretexto de educación, nos llevan a los cementerios a visitar las tumbas de los clásicos» (*Novi LEF*, nº 1, enero de 1928).

Arte "pop" y folklore en Hungría

Las tallas en madera de los pastores húngaros, las figurillas de mazapán de las fiestas aldeanas y los personajes de los cuentos populares son la base de donde arranca la inspiración del artista húngaro Mihály Schéner, en cuyas obras se conjuga de manera insólita el folklore y el arte «pop», adoptando formas tan originales como la de esta mano de barro cocido, Los Reyes Magos, tres de cuyos dedos representan las figuras legendarias de Melchor, Gaspar y Baltasar.

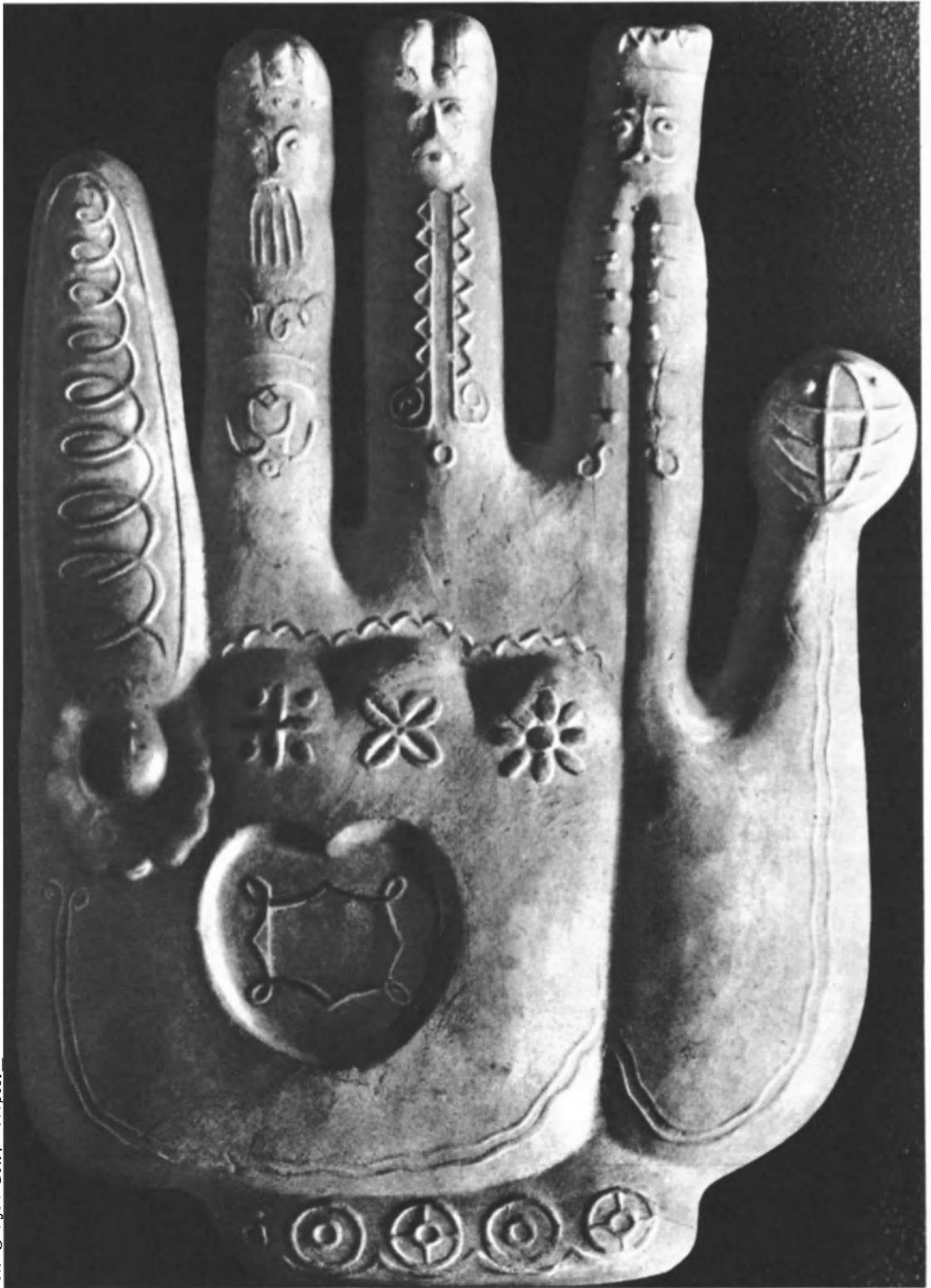


Foto © Egon Gottl. Budapest

concepción materialista y dialéctica del mundo y que se comprometa a servir la causa del proletariado y del socialismo.

El realismo socialista, que puede presentar en su haber un número considerable de obras de valor, es un fenómeno artístico y no una construcción del espíritu o una simple consigna política, como piensan algunos. De todos modos, es cierto que la política dogmática ha deformado esta teoría y que, al imponer sus «normas estéticas», ha contribuido a fortalecer el academicismo y el esquematismo. (Ni que decir tiene que ello ha causado

graves estragos, pero la teoría del realismo socialista comienza a aprovechar las enseñanzas de esta evolución, como de las que le ofrece el desarrollo de la literatura y del arte en el siglo XX.)

En resumen, las corrientes literarias y artísticas, los debates estéticos y las formulaciones de la política cultural han dado origen desde hace cincuenta años, en el mundo socialista y, primeramente, en la URSS, a una literatura teórica muy abundante que en general es poco y mal conocida, sobre todo en la Europa occidental. Es cierto que, desde hace algún tiempo, se está pro-

duciendo en los países occidentales un renacimiento de la llamada «escuela formalista» rusa, al mismo tiempo que se estudian y analizan las obras teóricas de Lukács o Brecht, etc. Pero los demás aspectos de aquella gran floración parecen olvidados.

Hoy día, gracias al desarrollo social, cultural y, sobre todo, artístico, vemos como florecen una multiplicidad de corrientes diversas cuyos portavoces discuten abiertamente entre sí, confrontando de este modo las enseñanzas del pasado internacional y nacional con los gérmenes de las nuevas tendencias en la literatura y en el arte. ■

3. VANGUARDIA Y TRADICIÓN EN ASIA, AFRICA Y AMÉRICA

por Mikel Dufrenne

EN los países en vías de desarrollo la cultura está en tela de juicio. En efecto, el hecho fundamental que orienta todas las reflexiones sobre el arte es el enfrentamiento de culturas entre Occidente y todo cuanto no forma parte de él.

Este enfrentamiento lo han experimentado de manera particularmente aguda los países colonizados que han debido combatir para alcanzar su independencia y que no han liquidado todavía las secuelas de un choque traumatizante, pero también los países donde las relaciones de fuerza con Occidente toman la forma de una competencia pacífica. Veamos cómo se perciben en estos países las culturas contrapuestas.

Ante todo, la cultura nacional ya no es simplemente *vivida*, como pudo serlo antes, en una especie de inocencia feliz. Por el hecho de que en el pasado fue amenazada, despreciada y frecuentemente semidestruida, esa cultura es hoy *pensada* y *deseada* como un medio de afirmación intransigente y apasionada de la propia personalidad.

Es posible que, sin darse cuenta, Occidente haya contribuido a esta concepción de la cultura como valor, no solamente por haber dado el ejemplo de una valoración de su propia cultura, sino porque tras haber desvalorizado la cultura indígena mediante la acción de sus conquistadores, sus misioneros y sus educadores, pudo revalorizarla gracias a sus artistas y a sus científicos. Cuando Picasso se apasiona por el arte negro, cuando los museos de antropología le dan cabida en sus salas, cuando los etnólogos lo estudian, el africano redescubre su arte: lo percibe con los ojos del extranjero, pero no como una pieza de museo ofrecida a la curiosidad indiferente o que exige un esfuerzo de acomodación para ser comprendida, sino como un arte suyo.

En este punto convergen todos los testimonios: la toma de conciencia del arte está unida a lo que el ensayista indio Mulk Raj Anand llama «la búsqueda de una identidad nacional» y que el pensador mexicano Leopoldo Zea y el escritor argentino

Carlos Magis denominan «la búsqueda de la propia originalidad».

Esta búsqueda adopta una forma extraartística en los países donde la interpretación del fenómeno artístico desde el punto de vista de otras disciplinas está bastante avanzada. Tal es el caso de la India donde, según Mulk Raj Anand, «los investigadores más lúcidos se han dedicado a vincular la expresión artística del pasado y del presente a la práctica de las artes. Esto ha dado lugar a estudios minuciosos sobre los aspectos arqueológico, antropológico, sociológico y formal de nuestra comprensión con referencia a la expresión artística viva. La mayor parte de esos estudios se basan en una búsqueda de la identidad nacional».

Incluso cuando no se la define científicamente, la afirmación de esa identidad no es menos apasionada. Así, Zea y Magis, al referirse a la América Latina de comienzos del siglo, hablan de «la búsqueda de lo esencial americano y el esfuerzo por hacerlo patente en las creaciones estéticas». Del mismo modo, el sociólogo togoleño Ferdinand N'Sougan Agblémagnon recuerda la acogida que tuvo en África el tema de la negritud exaltado por Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire y Jean-Paul Sartre. Igualmente, el ensayista egipcio Ali El-Rai habla de las formas literarias «que mejor convienen al alma árabe y a sus aspiraciones».

Esta afirmación unánime de una identidad espiritual singular es tanto más intransigente cuanto más difícil resulta definirla y más ambigua aparece su realidad. Por ejemplo, ¿dónde se hallan las raíces de los pueblos sudamericanos: en Europa o en América? Zea y Magis dicen que «el siglo XX latinoamericano nace reclamando una vuelta hacia aquella realidad que antes había parecido un estorbo: la particular síntesis criolla, esto es, la base indígena y su remodelación ibérica» (*). Además, es imposible reivindicar la identidad nacional pacíficamente, ya que no puede definirse sino por *oposición*: oposición a la cultura occidental que siempre corre el riesgo de alienarla, puesto que esa identidad se siente desafiada y amenazada hasta en sus raíces. En

(*) Véanse, además, los estudios críticos que a este tema han dedicado Enrique Anderson Imbert, Octavio Paz, José Antonio Portuondo, Antonio Cándido, Alfonso Reyes, etc. etc.

cuanto al arte, la amenaza es tanto más precisa cuanto que éste se halla más integrado a la vida cotidiana, lo cual es evidente en el caso de las culturas arcaicas y, sobre todo, en el del África negra.

Agblémagnon describe acertadamente esta «interpenetración» entre el arte y la vida:

«No es únicamente en circunstancias grandiosas o excepcionales como se produce o se percibe la expresión artística del África negra. Es en el ritmo de la vida diaria, en esa decisión de mantener un diálogo permanente entre lo cósmico y lo real, entre lo insólito y lo banal; el arte de los objetos cotidianos constituye el ejemplo más claro y pertinente de ello.

«Incluso en los objetos comunes, desde las sillas hasta las balanzas para pesar el oro, advertimos una serie de signos, de figuras geométricas que, además de sus valores escriturarios, entrañan una búsqueda geométrica y arquitectónica originada exclusivamente en una preocupación artística. Perder el secreto de esas fuentes de expresión sería alejarse deliberadamente de las grandes escuelas tradicionales de aprendizaje de la expresión artística».

HAY el peligro de que ese secreto se pierda en cuanto Occidente impone un nuevo estilo de vida cotidiana. Lo que, de modo particular, puede corromper la autenticidad del arte es su comercialización, y hasta nos atreveríamos a decir su prostitución. Mulk Raj Anand lo ha advertido claramente en lo que atañe a la India:

«Pero, mientras que en la época de la república aldeana el artista formaba parte integrante de la sociedad y era retribuido y reconocido por los servicios que prestaba a la comunidad, el artista de hoy no produce bienes materiales que tengan un valor determinado de mercancía, sino bienes culturales cuyo valor no está reconocido aún...»

«De ahí que el artista recurra a la confección de cartelés de publicidad cinematográfica o al dibujo comercial a fin de asegurar su existencia, o se dedique a un tipo de pintura desbordante de color local, apta para seducir a ciertos turistas extranjeros o para ganarse el apoyo de un mecenas entre los diplomáticos, o que incluso recurra

DICION CA LATINA

La tradición y las nuevas técnicas artísticas aparecen admirablemente combinadas en esta composición a base de huellas digitales original del artista indio Malwankar. Las figuras que aquí reproducimos proceden de su película de dibujos animados Swayamvar, inspirada en la vieja costumbre consistente en que una princesa elegía a su futuro marido poniendo una guirnalda al príncipe de sus sueños. Con sus técnicas a base de huellas digitales Malwankar, que, nacido en la miseria, ha hecho una gran carrera artística, evoca las figuras delicadamente estilizadas de las antiguas miniaturas indias.



La búsqueda apasionada de la identidad nacional

a una pintura decorativa para los salones de las grandes ciudades.

«Son raros los artistas que escapan a estas singulares condiciones sociales y que se esfuerzan por mostrarse en su obra a la altura de su concepción personal.»

Así, pues, la cultura nacional se siente amenazada, incluso cuando lleva la impronta de una nueva vida, que sólo será verdaderamente suya si acepta el desafío que le lanza Occidente.

Pero veamos ahora cómo es percibida a su vez la cultura occidental. La actitud que ésta suscita es básicamente ambivalente. Ante todo se la considera extranjera: es «lo otro», y esta «otredad» se la siente con tanta mayor intensidad cuanto que a menudo tal cultura ha sido impuesta por la fuerza. Pero también aparece cubierta de prestigio en la medida en que está vinculada a los progresos espectaculares de la tecnología, y ni la desconfianza ni el resentimiento que puede provocar logrará ocultar a los espíritus lúcidos su fuerza de expansión y su vitalidad.

Más aun, esa cultura se presenta como un camino inevitable: así como en los países en vías de desarrollo la economía debe pasar por la industrialización, así el Orfeo negro —como ha señalado Sartre— debe cantar en francés si quiere que su voz llegue más allá de las fronteras locales. Pero, en ese caso, la voz ya no será enteramente suya. «Los africanos, dice Agblémagnon, incluso los especialistas en gramática, reconocen la imposibilidad de traducir ciertas emociones para las cuales existen palabras en la lengua vernácula... Raros son los privilegiados que logran cruzar completamente ese Rubicón de la lengua.»

Por otra parte, esa cultura dominante es percibida como un arma del imperialismo de las sociedades dominantes, dirigida, ante todo, contra las culturas nacionales. Ya no representa solamente «lo otro» sino el enemigo. ¿Cabe entonces dejarse fascinar por ella? De hecho sucede a veces que se niega su prestigio y se denuncia su función, principalmente por parte de los militantes marxistas del Tercer Mundo, como hace el ensayista cubano José Antonio Portuondo en su ensayo vigoroso y documentado «Crítica marxista de la estética burguesa contemporánea».

Frente a esta confrontación de culturas se han propuesto tres soluciones que corresponden a tres actitudes. La primera, que podría considerarse la más pasiva, consiste en aceptar e incluso sancionar una división que se impondría por sí misma. «Ningún país en vías de desarrollo puede escapar a una dicotomía cultural», dice Suichi Kato, quien explica en estos términos

el caso ejemplar del Japón a comienzos del siglo actual:

«Después de la Reforma de Meiji (1868), el Japón adoptó instituciones políticas occidentales (la monarquía parlamentaria), al mismo tiempo que mantenía los tradicionales valores autoritarios de la dictadura militar. La tecnología occidental fue introducida de manera sistemática y la industria pesada se desarrolló en las zonas urbanas sin que se modificara la vida en el campo (por ejemplo, continuó la explotación de los arrendatarios por parte de los terratenientes), sin que hubiera un cambio notable en la producción de una gran parte de los bienes de consumo (por ejemplo, los de alimentación y vestido).

«Hacia comienzos del siglo actual, los japoneses cultos, que vivían en las ciudades cuyo crecimiento era rápido, trabajaban durante el día en oficinas industriales y públicas de tipo occidental y volvían a su casa a pasar la velada a la manera tradicional, vestidos con quimonos, sentados sobre una estera, comiendo arroz. Eficacia en el plano de la tecnología occidental durante el día, vida estética delicada, llena de valores tradicionales, durante la noche: en verdad se trata de un equilibrio sumamente precario para una persona.

«Asimismo, la arquitectura de Tokio se dividía por entonces en dos categorías: todos los edificios públicos como las oficinas de la administración, los bancos, las estaciones de ferrocarril, las escuelas y los grandes almacenes eran de estilo occidental, contruidos con ladrillos, piedra, cemento y acero; mientras que casi todos los barrios residenciales estaban formados por casas de madera de estilo japonés tradicional. Este divorcio no era menos manifiesto en lo que se refiere a los medios de educación y la cultura.

«La Academia Nacional de Música comprendía dos departamentos enteramente separados e independientes: uno estrictamente consagrado a la música tradicional y otro a la música occidental. Igual sucedía en la Academia Nacional de Bellas Artes: un departamento de pintura japonesa y otro de pintura occidental...

«En lo que respecta al teatro había que especializarse en el Kabuki, el Nô y el Kyogen tradicionales, o en el 'nuevo teatro'. Las masas populares rara vez se sentían atraídas por el Kabuki, mientras que los jóvenes intelectuales de Tokio asistían a las representaciones de Shakespeare y Chejov y a las de las pocas obras japonesas escritas en estilo occidental. Con raras excepciones, los actores del Kabuki no representaban jamás obras del 'nuevo teatro', así como los actores de éste no actuaban nunca en el Kabuki.»

En esta situación, que fue la del Japón de ayer, se encuentran ahora los países que, al mismo tiempo que alcanzan su independencia, emprenden el proceso de su modernización. Pero tal situación no podrá durar, como no duró en el Japón, porque es artificial y difícil de soportar; no se puede vivir mucho tiempo escindido entre dos planos distintos: un yo autóctono y un superyo occidental. La cosa es tanto más grave cuanto que esta dualidad repercute en una estratificación social: participar en la cultura occidental es el privilegio de una élite, en tanto que el pueblo sigue forzosamente fiel a la tradición; y esa élite, que tiene conciencia del fenómeno y de su propia responsabilidad, se siente culpable y se acusa a sí misma de traición: ¿se puede acaso renegar del propio pueblo y del propio pasado?

Así, «los escritores africanos de lengua francesa —dice Agblémagnon—

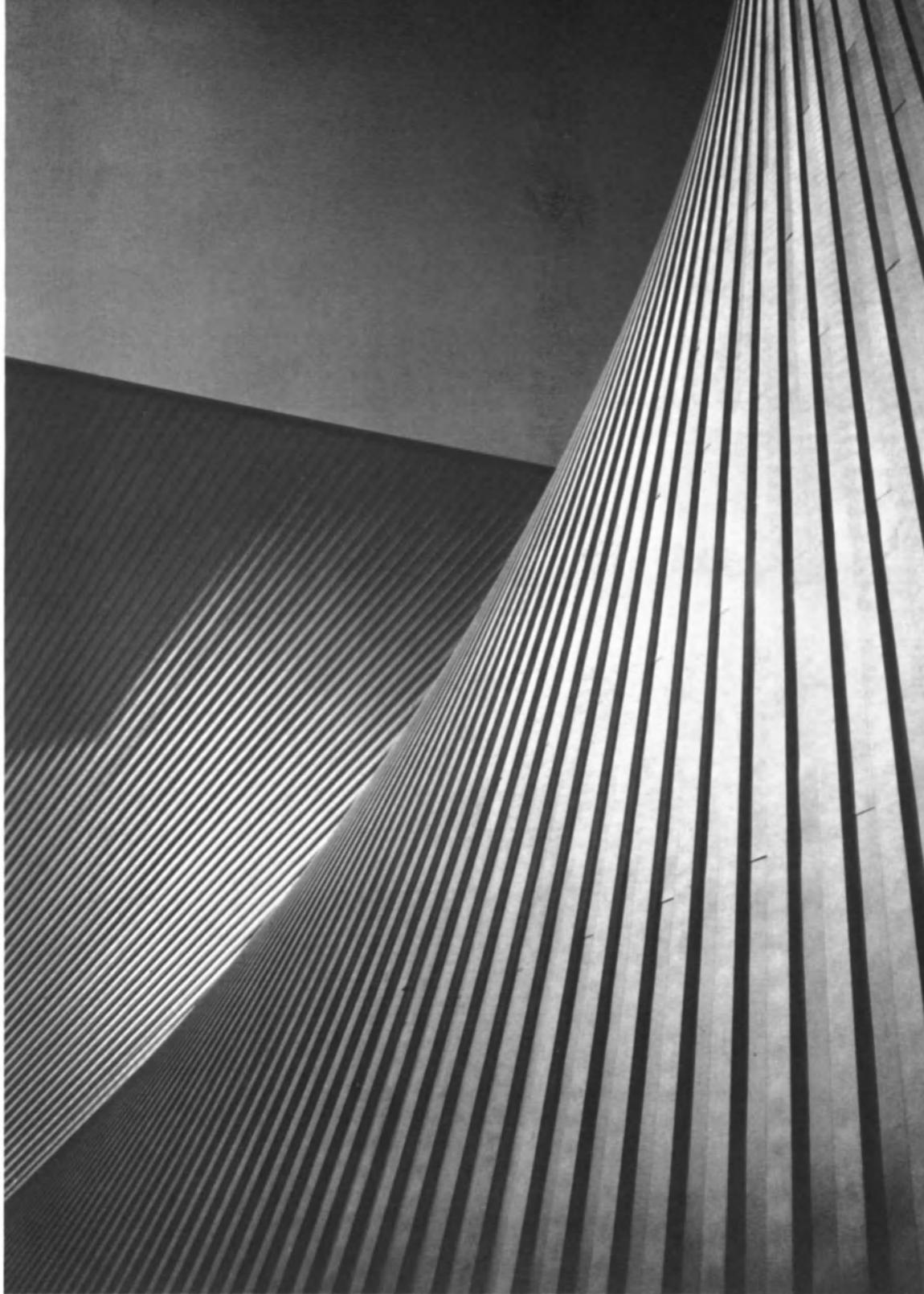


Foto © René Burri - Magnum, París

JAPON: tradición y futurismo

Estas dos fotos ilustran los dos factores esenciales de la cultura japonesa moderna: el amor a la tradición y el impulso futurista. La de la izquierda nos muestra un jardín del monasterio de Daisenin, en Kioto, trazado hace cuatrocientos años por el pintor Sô-ami: los monjes siguen rastrellando la gravilla de acuerdo con el riguroso estilo de la tradición. A la derecha, las líneas elegantes y vigorosas (diríase un torso atlético) de la estructura de un edificio moderno proyectado por el célebre arquitecto japonés Kenzo Tange. «A veces comparo la tradición a una reacción química —afirmaba Tange en El Correo de la Unesco de septiembre-octubre de 1968—. Tendría que actuar como agente catalítico para crear algo nuevo, pero la forma tradicional de inspiración no debería verse en la obra una vez terminada ésta.»

Foto © Ch. Hirayama, Tokio



ya sean exiliados en el sentido literal o exiliados en su propio país, están o se consideran separados de las masas y de la sociedad tradicional. Consiguientemente, experimentan un sentimiento de culpa por pertenecer a otra cultura, por no sentir exactamente lo mismo que sus hermanos analfabetos que siguen viviendo en la aldea, y esa masa se convierte a sus ojos en el símbolo de la sociedad tradicional».

El mismo autor agrega: «La joven literatura africana se interroga: ¿es posible que sólo se le conceda importancia en París, Londres o Washington? ¿Cómo no lamentar que se la ignore completamente en el África misma? ¿Logra verdaderamente el ar-

tista su objetivo cuando el pueblo al que la obra está destinada ignora incluso la existencia de ésta?»

Por otro lado, si un artista consiente en jugar el juego que le propone Occidente, no puede estar seguro de ganar. Leopoldo Zea y Carlos Magis lo han observado de manera penetrante en lo que atañe a la América Latina de la segunda mitad del siglo XIX:

«Tanto en México como en Chile, y especialmente en la Argentina, los líderes del movimiento literario y artístico viven preocupados por su incorporación a la cultura europea transpirenaica. Sólo que esta preocupación tropezó con sus obstáculos propios: la situación en que vivían los pueblos

latinoamericanos y la impronta, más o menos profunda, de la cultura en que habían vivido.

«De allí nacen dos factores nefastos para el desarrollo real de la cultura latinoamericana: la renuncia indiscriminada al pasado y la acentuación del fenómeno según el cual la cultura es un valor exclusivo de las minorías. El pasado quedó asimilado simbólicamente a la Colonia como síntesis infecunda de estructuras impuestas por las metrópolis peninsulares, y las pocas veces que se reparó en el pasado indígena, su valor cultural fue desvirtuado por una superficialísima visión romántica. Para reemplazar ese pasado, se procuró que

SIGUE A LA VUELTA

tanto el pensamiento como la literatura y el arte se conformaran a los lineamientos vigentes en la Europa transpirenaica.

«Pero tal sustitución no tocó la raíz del problema; antes bien creó otros nuevos: la supuesta incorporación de la cultura latinoamericana al mundo occidental fue vivida sólo por una minoría y la gran mayoría de los pueblos junto con no pocos dirigentes reaccionaron —a veces con violencia— ante una nueva imposición de valores culturales.

«Por su parte, los propios creadores europeos sienten que en el fondo la adhesión de los creadores de Latinoamérica resulta superficial ya que sus expresiones no son otra cosa que malas imitaciones de la creación europea, o muy limitadas interpretaciones de su cultura. En efecto, en lo que toca a las manifestaciones estéticas la labor de la discutible vanguardia latinoamericana no hace más que repetir una temática y una técnica totalmente extrañas a su propio mundo, lo cual da a esas creaciones un tono artificial sin la calidad de vivencia profunda, base de toda creación estética.»

Se propone entonces la segunda solución, que, aunque cuenta con partidarios por doquier, resulta igualmente impracticable. Se trata de la defensa y exaltación de la cultura autóctona frente a las tentaciones de Occidente, e incluso de su resurrección cuando ha sido destruida, por lo menos parcialmente, en los países que han padecido la colonización. Esta actitud entraña el retorno del creador al seno de su pueblo y casi siempre el compromiso político con las luchas de



Foto © André Chadeaux, París

Armonizar el pasado y el presente

Aun inspirándose en la caligrafía tradicional de su país, la pintura del joven artista iraní Zenderudi (al que aquí vemos en su taller) da fe de un arte original y nuevo, a la altura de las más modernas tendencias. El caso de Zenderudi no es único en Irán, donde todo un movimiento de jóvenes pintores se esfuerza por armonizar en sus obras el presente y el pasado artísticos.

Del desierto al arte moderno

A la derecha un lienzo del pintor marroquí Farid Belkahia titulado Reflexión (1961). Belkahia toma sus temas de la existencia misma del hombre con sus problemas y sus sufrimientos, con esas grandes catástrofes que se llaman la guerra, el racismo y la explotación. El pintor marroquí se dio a conocer por su arte profundo y personal cuando era maestro en un pueblecito del sur de Marruecos. En 1962 fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Casablanca, tras haber estudiado durante diez años en Francia y en Checoslovaquia.



Foto © Mohamed Sijelmaoui - Editions Talandier, París

ese pueblo que, a menudo, tienen como objetivo a la vez la independencia y el socialismo. Citemos nuevamente a Agblémagnon:

«La amplitud y la diversidad de ese compromiso varían según los autores. Existe el compromiso del artista con respecto a la vida diaria, que es la aceptación de la condición del escritor o del artista de hoy. Y hay también el compromiso personal, que es político. En este orden de ideas podemos poner en el mismo plano a hombres enteramente diferentes tanto por su origen como por su destino: Frantz Fanon que fue intérprete y héroe de la revolución argelina; Jacques Stéphan Alexis que halló la muerte en las luchas intestinas de Haití; Christophe Okigbo, poeta asesinado durante la guerra de Nigeria; Léopold Sédar Senghor, el poeta-presidente que no olvidó su compromiso político cuando trata de conciliar su teoría de la negritud con los imperativos económicos de su país; Mario de Andrade, jefe de un partido revolucionario dedicado a combatir por la liberación de Angola; Jomo Kenyatta que conoció la prisión bajo el régimen colonial, etc.»

También el compromiso estético, que es el que nos interesa en este trabajo, puede ser total, y es asumido hoy, como lo fue ayer, por una parte de la «intelligentsia» nacional. Por ejemplo, en la India: «Una parte de aquella libró conscientemente combate para hacer retroceder a la cultura extranjera en nombre de un nacionalismo 'chauvinista' y se esforzó deliberadamente por revivir la tradición cultural ('espiritual') y sus expresiones en el plano estético, oponiéndolas a las formas 'materiales' de Occidente» (Mulk Raj Anand).

En Marruecos, la llamada a un retorno a las fuentes adopta un tono polémico con Allal al-Fassi, en un texto que reproduce Zagul Morsy: «Dirijo mi llamamiento a los escritores de este país que dedican su tiempo a analizar parcialmente los problemas humanos a la luz de las creaciones extranjeras... Dirijo mi llamamiento a los investigadores para que estudien nuestra sociedad islámica, su civilización, su pensamiento, su filosofía, su literatura, y para que no sigan el sendero trazado por lo que aprendieron en los liceos franceses... No olvido tampoco a quienes cantan las realizaciones de los socialistas y los sacrificios de Guevara y de Lumumba... Les invito a glorificar nuestra lucha nacional y los sacrificios marroquíes, árabes y musulmanes.»

En cuanto al África negra, ya se sabe la acogida que tuvo el tema de la negritud, que a veces se ha expresado de manera igualmente violenta, dado que, según Agblémagnon, representa «una especie de grito por la liberación». Sin embargo, el escritor togoleño añade: «Desde hace algún tiempo, los negros y los que no lo son se interrogan sobre el valor y la ambigüedad de esta teoría, y hemos podido oír algo así como una teoría de la anti-negritud.»



Foto © W. and J. Mackey and Co. Ltd., Chatham, Reino Unido

UN ARTE PARA EL AFRICA ACTUAL. El esplendor de su pasado no es hoy un peso muerto para el arte africano, que tiende a florecer y a renovarse en una multitud de corrientes y estilos diversos. He aquí dos muestras originales: Caballos de carreras, linogravado en papel de arroz del joven keniano Hezbon Owiti, de 24 años; y una aguada del célebre artista y profesor de arte senegalés Iba N'Diaye. Las obras y la enseñanza de N'Diaye representan una lucha constante contra toda continuación servil de las artes «primitivistas». Lo que él desea es, según sus palabras, «una pintura africana auténtica hecha por africanos de hoy para africanos de hoy».



Foto Iba N'Diaye, Dakar, Senegal

¿A qué se debe este cambio de opinión? Al hecho de que la búsqueda de sí mismo no puede reducirse a la exaltación de un pasado ancestral, sino que debe abrirse al porvenir y tener en cuenta el sentido de la historia. Los pensadores marxistas, aunque se preocupen por salvaguardar la identidad nacional, se niegan a emprender un camino que vaya en dirección opuesta al internacionalismo. Los pensadores no marxistas, como el marroquí Abdallah Larui, son igualmente sensibles a las exigencias de la situación histórica, cuyo análisis desbarata las utopías.

La realidad de Occidente es un hecho que no se puede ignorar. Comentando a Larui, Morsy dice: «Ya sea que tratemos de refutarlo, de liberarnos de él o de aceptarlo, el hecho fundamental es que Occidente está ahí, y negarlo o conocerlo sólo de manera aproximada impide cualquier reflexión seria y cualquier expresión verdaderamente artística.»

Es más, el porvenir de los pueblos no occidentales pasa por la occidentalización. Al rechazar en bloque la cultura occidental, se rechaza también el desarrollo de la ciencia y de la técnica; ¿y qué país puede hoy día desarrollarse si no se industrializa? Si acepta la industrialización pero al mismo tiempo se propone mantener la pureza de sus tradiciones, ¿no irá a caer en la dicotomía de que habla Suichi Kato?

La única alternativa frente a esa insoportable dualidad es una síntesis, y es hacia este tipo de solución hacia donde se orientan actualmente las ideologías nacionales, aunque es más fácil hablar de ella que definirla e implantarla. Síntesis es, en todo caso, la palabra que emplea Mulk Raj Anand:

«El estudio de los importantes problemas relativos a la expresión artística en las sociedades tradicionales que han sufrido el impacto de las culturas industriales modernas sólo puede ser útil si consideramos el choque entre tradición y modernidad como parte integrante de una nueva síntesis que empieza a producirse, y no como una profundización de dos actitudes fundamentalmente opuestas características de Oriente y Occidente que nada tendrían que ver entre sí.»

Refiriéndose concretamente a la India, Mulk Raj Anand observa más adelante:

«Tras medio siglo de afirmación de un falso mito y de esfuerzos por revivir la cultura hindú antigua y medieval, paralelamente a un mito político, la 'intelligentsia' ha comenzado recién-

temente a percatarse de que la nueva civilización industrial, que ha sido aceptada en el plano social, debe ser asimilada necesariamente.»

A lo cual agrega el escritor indio:

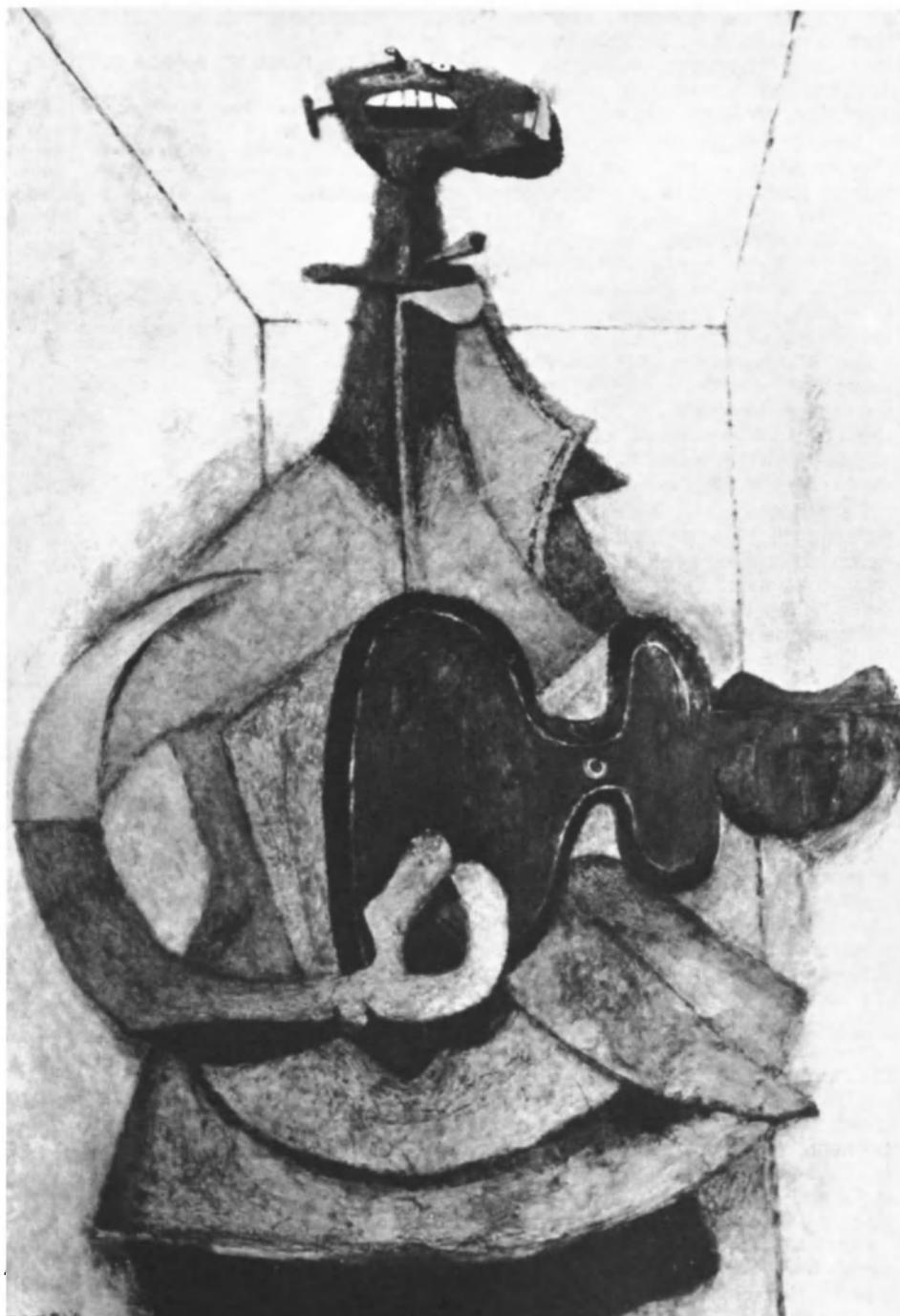
«Y, sin embargo, son muy pocos los miembros de la élite que tratan de considerar con un criterio amplio la situación actual, debido a que los problemas que en Occidente plantea la supervivencia de la humanidad al enfrentarse con la tecnología han inspirado a muchas ideologías occidentales, desde Schopenhauer y Max Muller hasta los neo-yoguis, la creencia de que el misticismo hindú es la respuesta a todos los problemas.»

Esta observación ilustra el fenómeno que antes indicábamos: sucede que a veces es el pensamiento occidental el que revela a sí misma la cultura autóctona y la valoriza. Pero, de

todos modos, es la cultura autóctona la que realiza por sí sola la síntesis de lo oriental y de lo occidental. Mulk Raj Anand pone de relieve el hecho de que «la India ha realizado un aporte original con la síntesis de las formas europeas de la novela y el contenido de la vida india, como puede observarse en las obras de los novelistas indios de expresión inglesa: Raja Rao, Mulk Raj Anand, R. K. Narayan, Namala Mardandaya, Attia Hussain, Bhabhani Bhattacharya y muchos otros.»

Otra palabra clave que encontramos en todos los escritores que se han ocupado del problema es el término «universal». Resolver el antagonismo o la contradicción es promover lo universal. Pero es preciso tener en cuenta que este proceso no puede realizarse sin sacrificios. Shuichi Kato tiene plena conciencia de ello:

SIGUE EN LA PAG. 32



El cantante (1930), óleo de Rufino Tamayo, hoy en el Museo de Arte Moderno de París. Aun inspirándose en el folklore de su país, el célebre pintor y grabador mexicano trata de alcanzar en toda su obra la universalidad de la expresión plástica contemporánea. Su pintura profundiza en la existencia humana buscando una comunicación esencial.

52

Shout, clap hands, scream, talk about yourself, move your body, stamp your body, stamp your feet on the floor near your throat, etc. Be creative! Singing at times but keeping one note at the time. Modulate this note thru vibrato, shaking of lips etc. Avoid glissandi while singing. This 50 seconds should be a nightmare of sounds. All for brass. The conductor should do likewise.

durata c. 30''

14

Novísima escritura musical

Fotos © Michael Romann, Paris

Contra lo que pudiera parecer a primera vista, las ilustraciones que aquí reproducimos no son obra de artistas gráficos sino trozos de partituras de músicos de vanguardia. Arriba, una página del joven compositor uruguayo Sergio Cervetti, tomada de la obra *Lux lucet in tenebris* (La luz luce en las tinieblas), para coro «a capella». Se trata de medio minuto de ejecución coral no acompañada en la que intervienen diversas modulaciones musicales africanas, balinesas, etc. Esta clave permite a los ejecutantes leer los cambios de tono y de cadencia, la amplitud de los sonidos, las modalidades sonoras y rítmicas, etc. Abajo, fragmento de *Sonancias*, partitura para piano y percusión de Marlos Nobre, compositor brasileño. Las masas sonoras de percusión se traducen por signos diferentes de la notación clásica. La creación mundial de *Sonancias* tuvo lugar en 1972, con la pianista uruguaya Susana Frugone, en el marco de la exposición «Culturas del mundo y artes contemporáneas», celebrada en Munich, República Federal de Alemania.

BRUTAL

Pian. loco

Ped.

Piatti

Timp.

L.V.

BRUTAL

Unica alternativa: conseguir una síntesis

«Con la transformación de los valores, la ruptura respecto a la tradición se ha convertido en un serio problema. Pasó hace mucho la época en que la gente distinguía entre la técnica occidental y el alma japonesa. La técnica occidental se ha convertido en la técnica del Japón. La dicotomía ha desaparecido. Pero ¿dónde encontrar el alma japonesa cuando la gente se traslada en automóvil a sus oficinas climatizadas, maneja tractores en el campo y contempla una película del Oeste en la televisión? Los vestidos japoneses de hoy son del mismo estilo que los de Europa occidental.

«El problema del Japón de los Meiji fue la dicotomía de la cultura; el problema del Japón actual, especialmente para los artistas y escritores, es el de recuperar una identidad nacional.»

S. Kato muestra así, con cierto tono burlón, que los sacrificios son recíprocos: al modernizarse dando el ejemplo de la industrialización, Occidente tampoco sigue siendo el mismo. De aquí se deduce una advertencia a los países en vías de desarrollo: la imitación de Occidente no significa occidentalizarse sino planetarizarse, y es así como se puede alcanzar lo que Hegel llamaba lo universal concreto.

Pero también en este aspecto nos encontramos con que se presta escasa atención a la necesidad de universalización. Kato nos advierte nuevamente: si para salvar el alma nacional se pretende reducir la síntesis a un compromiso más o menos espurio, ¡cuidado con los monstruos!

«En la década de 1930-1939, simultáneamente con el auge del nacionalismo, los arquitectos inspirados en preocupaciones de índole política y que ya dominaban las técnicas de construcción comenzaron a diseñar edificios con el propósito deliberado de exaltar el carácter nacional japonés... La búsqueda consciente de la identidad nacional en la arquitectura del Japón de aquellos años dio como resultado la producción de monstruosidades arquitectónicas.»

De ahí el autor concluye:

«Nuestra era tecnológica no nos deja otra salida. Quienes siguen hablando un dialecto local caerán en el regionalismo. El nacionalismo considerado como motivación principal de la creación artística no producirá sino monstruos.»

¿Quiere esto decir que el sacrificio de la particularidad nacional debe consumarse hasta su abolición? No, y el propio Kato nos ayuda una vez más a comprender el dilema:

«Los arquitectos de hoy han dejado de dedicar sus esfuerzos a la exaltación del carácter japonés; se contentan simplemente con resolver los problemas dentro del marco de la gra-

mática arquitectónica de la época posterior al Bauhaus europeo. Y, sin embargo, a menudo aparece en sus obras algo que podría llamarse una sensibilidad propia de la percepción japonesa: un sentido particular del color, de la forma, de la superficie, de la línea. Cuando este carácter particular de la arquitectura japonesa se manifiesta, es en respuesta a la influencia del clima, del medio natural y del temperamento personal del creador y no como objetivo consciente de la creación. Si las obras de Kenzo Tange son japonesas, lo son únicamente en el sentido en que las de Le Corbusier son francesas.»

De aquí su conclusión:

«La búsqueda de una identidad nacional no debería constituir una motivación consciente de la creación artística. La identidad nacional es algo que resulta de la tradición de que el artista está inconscientemente penetrado y de su búsqueda de un arte que trascienda las fronteras nacionales.»

EN cada país, el arte está atravesado por múltiples corrientes. Acaso basten dos ejemplos. En la India, Mulk Raj Anand advierte cinco corrientes:

«El fenómeno al que asistimos y que ha sido calificado de mutación de la expresión artística, revela algunas excentricidades bastante singulares:

«1. La búsqueda de una influencia de los estilos más en boga en París, Londres, Nueva York y Roma.

«2. La profundización del realismo académico de Occidente recogido por los artistas de fines del siglo XIX.

«3. La continuación del esfuerzo iniciado por los «revivalists» (*) de comienzos del siglo XX, que trataban de encontrar la espiritualidad en el arte copiando las formas románticas del arte búdico del siglo VI en Ajanta y en Bagh pero trasladadas al marco de la miniatura mogola del siglo XVII.

«4. El retorno a la expresión ingenua y primitiva como forma más dinámica de resurrección del pasado.

«5. La búsqueda de una síntesis entre todo cuanto sigue siendo válido de la herencia del mito, el amor, la naturaleza y el conflicto humano, en nuevas formas humanas contemporáneas, síntesis que en sí misma es vivida como un contenido interior que estalla en una expresión nueva. Todo ello se funde en la búsqueda de la autenticidad personal.»

En Egipto, Ali El-Rai distingue a su vez tres tendencias en lo que concierne a la poesía:

«En el panorama literario actual de Egipto existen tres escuelas: la escuela tradicionalista, representada por poe-

tas de la vieja generación tales como Aziz Abaza y Ali Al-Guindi; la escuela romántica, a la que pertenecen, entre otros, Mahmud Hasan Ismail y Salay Gaudat; y el realismo social y las tendencias modernistas, mezclados en proporciones diversas, que caracterizan a los poetas jóvenes como Abdel Muti Jigazi, Afifi Matar y Kamal Ayyub, por mencionar sólo a unos pocos... Todas las corrientes que acabamos de mencionar coinciden en el intento de alcanzar lo que Al-Aqqad y Al-Mazini definieron, hace medio siglo, como su objetivo: la creación de una literatura que sea árabe por su lengua (ahora podríamos añadir: y por su tradición), egipcia por su carácter y universal por su alcance.»

No debe extrañar que esta reflexión se aplique a la literatura. En efecto, en los países no occidentales la literatura es el arte que se practica de modo preferente, sin duda porque permite expresar de manera cabal la ideología que anima la creación.

A su vez, dentro de la propia literatura hay un género que parece ocupar un lugar privilegiado porque llega a un público verdaderamente popular y porque permite trasladar los temas tradicionales a las formas modernas: es el teatro. Ali El-Rai observa que «el drama en Egipto ilustra con mayor claridad que la novela la manera según la cual una forma nueva es trasplantada al fértil suelo de un país para convertirse, en poco tiempo, en un producto natural de la tierra.»

Observación que corrobora Agblé-magnon cuando dice: «Creemos que la nueva literatura y el nuevo arte africanos le deberán mucho al teatro y que este género podrá hacer una contribución de importancia. En él se encuentran reunidos todos los elementos que generalmente vemos conjugados en el cuento tradicional, el cual constituye una forma ininterrumpida de interpretar y de representar la vida. Por tanto, no nos sorprende ver que el teatro en lengua africana está conquistando actualmente un público cuya existencia no sospechábamos.»

Obviamente, esto no quiere decir que otras artes, como la arquitectura en el Japón y la pintura en México, no den muestras de una notable vitalidad. En efecto los estudios parciales que han servido de base para este trabajo atestiguan que la literatura y el arte están vivos por doquiera. Ya sea que se alejen de la tradición o que se desacralicen (como dice Mulk Raj Anand corroborando el diagnóstico de Gillo Dorfles sobre el arte occidental), no por eso disminuye su vigor.

La situación personal que, siguiendo el ejemplo de Occidente, ha alcanzado el artista, unida a la individualización de la experiencia estética, dan al arte un nuevo y vigoroso impulso. ■

(*) Del Inglés «revival», resurrección.

LIBROS RECIBIDOS

- **Filosofía y superstición**
por Theodor W. Adorno
Taurus Ediciones, Madrid, 1972
 - **Los alumbrados**
por Antonio Márquez
Taurus Ediciones, Madrid, 1972
 - **Moratin y la Ilustración mágica**
por Luis Felipe Vivanco
Taurus Ediciones, Madrid, 1972
 - **El movimiento obrero en la historia de España**
por Manuel Tuñón de Lara
Taurus Ediciones, Madrid, 1972
 - **El tiempo y la dialéctica**
por Carlos Gurméndez
Siglo XXI de España, Madrid, 1972
 - **Estrategia y plan**
por Carlos Matus
Siglo XXI Editores, México, 1972
 - **Biografía de la cultura**
por José Antonio Pérez-Rioja
Ediciones Liber, Ondárroa, 1972
 - **El libro y la lectura en la educación**
por Guillermo Díaz-Plaja y otros
Publicaciones ICCE, Madrid, 1972
 - **El quinto centenario de la introducción de la imprenta en España (Segovia, 1472)**
por Carlos Romero de Lecea
Estudios y Ensayos. Joyas bibliográficas
Madrid, 1972
 - **Padres y maestros**
por Josefina Escoté y Adriana Campos
Editorial Universitaria
Santiago de Chile, 1970
 - **Neruda (1904-1936)**
por Jaime Concha
Editorial Universitaria, Santiago, 1972
 - **La cultura en la vía chilena al socialismo**
por Enrique Lihn y otros
Editorial Universitaria, Santiago, 1972
 - **Historia del arte en España**
por Valeriano Bozal
Ediciones Istmo, Madrid, 1972
 - **Historia del dinero**
por E. Victor Morgan
Ediciones Istmo, Madrid, 1972
 - **Historia general de la música**
(Tres volúmenes)
Dirigida por A. Robertson y D. Stevens
Ediciones Istmo, Madrid, 1972
- PUBLICACIONES DE LA UNESCO**
- **Bibliografía general de la literatura latinoamericana**
Unesco, París, 1972
 - **La alfabetización 1969-1971**
Los progresos de la alfabetización en el mundo
Unesco, París, 1972
 - **La radiocomunicación al servicio de la educación de adultos**
por Ignacy Waniewicz
Unesco, París, 1972
 - **La enseñanza por correspondencia: programas y métodos de enseñanza**
OEI-CEAC-UNESCO, París, 1972

LATITUDES Y LONGITUDES

Para contribuir a la reconstrucción de Managua

La Unesco ha enviado a Managua —la capital de Nicaragua recientemente destruida por un terremoto— una misión integrada por el Dr. Enzo Faccioli, ingeniero constructor italiano, y el Dr. Cinna Lomitz, profesor chileno de sismología de la Universidad Nacional de México. Trabajando en colaboración con las autoridades nicaragüenses y con un equipo de ingenieros y científicos mexicanos, los dos expertos ayudarán a elegir los sitios más adecuados para la reconstrucción de la ciudad, teniendo en cuenta la posibilidad de que en el futuro se produzcan nuevos terremotos.

Un centenario meteorológico

La Organización Meteorológica Mundial conmemora este año el centenario de la fundación de la Organización Meteorológica Internacional. Creada en 1951 como organismo especializado de las Naciones Unidas, la OMM tomó a su cargo las funciones que venía desempeñando la OMI, fundada a raíz del Primer Congreso Internacional de Meteorología celebrado en Viena en 1873. Las dos organizaciones han contribuido, en el curso de un siglo, a fomentar el desarrollo y la aplicación de la meteorología considerada como ciencia y a implantar la colaboración internacional en esta materia.

La revolución del transistor en el mundo

En los Estados Unidos hay más aparatos de radio que habitantes (1.412 receptores por cada 1.000 personas), según el último número del Unesco *Statistical Yearbook-Annuaire Statistique de l'Unesco* (1). El perfeccionamiento del sistema de transistores ha contribuido a la difusión gigantesca de la radio, especialmente en los países en vías de desarrollo. En América Latina, la proporción de aparatos de radio oscila entre 370 por cada mil personas en la Argentina y 60 en el Brasil. En Asia, sin contar el Japón, la proporción va de 224 en Siria a 14 en Paquistán. En África los índices son comparativamente bajos, aunque se advierte una rápida tendencia a aumentar, oscilando entre 222 por cada 1.000 personas (en el Sáhara español) y 132 (en Egipto y Liberia) y sólo 4 por 1.000 en Zaire.

(1) *Correspondiente a 1971. Pedidos a: Unesco, Place de Fontenoy, 75700 París. Precio: 35 dólares o 140 francos franceses.*

En ayuda de Venecia

Gracias a la contribución del «Fondo Venecia en Peligro» de Gran Bretaña, se están restaurando dos célebres monumentos venecianos: la Loggetta de Sansovino (o sea el pórtico del Campanile de la Plaza de San Marcos) y la iglesia de San Nicolo del Mendicoli. Otra contribución a la campaña internacional lanzada por la Unesco

para salvar Venecia es la exposición y venta de obras originales donadas por 123 artistas italianos celebrada recientemente en la ciudad de Varese, en el norte de Italia.

Irán y la URSS crean los Premios Firdusi

Para recompensar las obras más notables que en el campo de la ciencia, la literatura y el arte contribuyan a la amistad y la comprensión mutua entre Irán y la Unión Soviética, los dos países acaban de crear los premios Abdul Kasim Firdusi, célebre poeta del siglo X nacido en Tadjikistán y autor de la epopeya *Shah-Nama* escrita en persa. (Véase *El Correo de la Unesco* de octubre de 1971.) Los premios serán bienales y se concederán a dos ciudadanos iraníes y a dos soviéticos.

Dos poetas bielorrusos

En presencia del Sr. René Maheu, Director General de la Unesco, y del Sr. Piotr Abrassimov, embajador de la URSS en Francia, se celebró el pasado noviembre en la Casa de la Unesco, en París, una velada conmemorativa dedicada a los dos grandes escritores bielorrusos Ianka Kupala y Iakub Kolass, cuyo 90º aniversario se celebraba por entonces en la Unión Soviética. Ambos escritores fueron los principales artífices del resurgimiento de la lengua y la literatura bielorrusas. En su honor ha acuñado el gobierno de Bielorrusia dos medallas conmemorativas y publicado una nueva edición de sus obras completas.

En comprimidos

■ Recientemente se ha creado en la República de El Salvador una Federación de Clubes de Información sobre las Naciones Unidas, la primera de su género que se funda en América Central.

■ Gracias a un nuevo aparato norteamericano de microfilm se puede reproducir un libro de 625 páginas en una sola lámina de película cuyas dimensiones no exceden las de la página de un libro.

■ El Centro de Desarrollo del Libro de Tokio, patrocinado por la Unesco, ha elaborado, para la impresión de libros en lenguas thai y lao, dos series de nuevos caracteres llamados Unesco-T1 y Unesco-L1, respectivamente.

■ Se calcula que en el año 2.000 la población de Asia alcanzará la cifra de 3.500 millones de personas (el total de la población mundial en 1970), según informa la Comisión Económica de las Naciones Unidas para Asia y el Lejano Oriente.

■ La tercera parte del total de los libros publicados en la Unión Soviética son textos escolares que actualmente se editan en 52 de las cien lenguas que, aproximadamente, existen en la URSS.

LA CIENCIA

CONTRA EL IDEALISMO

No he creído necesario solicitar numerosas firmas para responder a la carta «contra el Homo sapiens» firmada por 312 suizos y publicada en el número de enero de 1973, sino que lo hago exclusivamente en mi nombre.

No hay duda de que el problema del origen del hombre es una cuestión que nos concierne a todos, pero me rebelo contra las críticas que se expresan en dicha carta. ¿Cómo puede haber una «hipótesis científica» que tenga en cuenta el origen no solamente del hombre considerado desde el punto de vista físico sino —caso de que existan— de su «sentimiento», de su «trabajo espiritual» y (hay que tener valor para defender ese idealismo) de su alma? ¿Cómo puede haber una teoría científica que trate de explicar el origen de todo ello, dado que la ciencia estudia la materia? La ciencia es materialista, no porque yo lo quiera de manera apriorística, sino porque, en mi condición de científico, constato sus limitaciones: las posibilidades de la investigación científica se detienen en los límites de la materia.

Y no es recordando a grandes científicos como Einstein como voy a cambiar de opinión; en ellos el misticismo y la ciencia no concuerdan entre sí, y no conozco (con excepción del agnosticismo que condeno por otras razones) ningún sistema coherente de pensamiento entre las ciencias de la naturaleza y Dios.

Hace poco sostuve una polémica con una secta que afirma que ni el hombre ni siquiera los animales son producto de la evolución sino de la Creación. Lo cual supone una teoría del inmovilismo total de la naturaleza. Sé bien, pues, a qué extremos puede conducir el idealismo: esa secta, para lograr que sus dogmas sean creíbles, llega a hacer tabla rasa de todos los conocimientos científicos, negando con absoluta mala fe los hechos.

Esta actitud no es sino la caricatura exagerada del idealismo y, por tanto, de la actitud de las 312 personas que firman la carta a que me refiero. Advierto un peligro en esa manera de abordar los problemas que tienen todos los que tratan de conciliar el idealismo con la ciencia. O bien, en los casos extremos, se pone en tela de juicio la actitud científica por el valor de sus resultados, o bien, cuando se adopta una posición menos exagerada que la de los firmantes de la carta, se presenta al idealismo —humanista en general— como el complemento científico necesario de una ciencia demasiado materialista.

Lo que me inquieta no es ese proselitismo en favor de una concepción espiritualista del mundo. Me da igual desde el punto de vista científico (aun cuando, en otro aspecto, va contra mi ideología). Que un público sea ganado por el idealismo deja indiferente al hombre de ciencia. Pero que, para lograrlo, los firmantes se crean obligados a sembrar la duda en cuanto al

valor o al campo de acción de la ciencia, me indigna y me parece extremadamente peligroso.

«La idea de la creación... dirigida por una fuerza espiritual superior», aun cuando estuviere «combinada con la evolución» (como dice la carta) y, sobre todo, combinada con la evolución, puede pues no ser aceptable para unos seres pensantes, es decir para los científicos en tanto que científicos.

Sin embargo, mi punto de vista no suprime la libertad ni la responsabilidad del hombre «físico». Considero incluso que el hombre creado (según cualquier religión monoteísta occidental) es menos libre y menos responsable de lo que el hombre «físico» sin alma pero con espíritu lo es ante la naturaleza (incluyendo la investigación de sus propios orígenes evolutivos) y ante la sociedad que puede estudiar científicamente.

G. Breton
Doctor en ciencias naturales
Museo de Historia Natural
El Havre, Francia

LA UNESCO, EL HOMO SAPIENS Y LAS RELIGIONES

En la carta publicada en el número de enero de 1973 de *El Correo de la Unesco*, las 312 personas que la firman protestan de que la revista, en su número dedicado a los orígenes del hombre, haya tratado el problema con un criterio exclusivamente biológico y evolucionista, sin referirse para nada a la idea de una creación dirigida por una fuerza superior. La carta señala que «en las tradiciones y las religiones de todos los pueblos e incluso en las filosofías modernas de diversas tendencias se pueden encontrar múltiples indicios relativos a un origen tanto espiritual como físico del ser humano».

La Unesco es una de las raras organizaciones de carácter verdaderamente universal. Y esta universalidad no es posible a menos que se abstenga deliberadamente de todo compromiso de tipo religioso o político. En su estudio sobre «La Unesco, sus objetivos y su filosofía», Julian Huxley, que fue su primer Director General, declara que la acción de la Organización presupone una filosofía, una hipótesis de trabajo que tienda a explicar los objetivos y fines de la existencia humana y que pueda dictar, o por lo menos sugerir, una toma de posición frente a los diversos problemas. Y el autor puntualiza: «Hay, evidentemente, algunos principios y filosofías que la Unesco no podrá aceptar de ningún modo. No puede, por ejemplo, basar su concepción en ninguna de las religiones que rivalizan en el mundo, ya se trate del islam, del catolicismo, del protestantismo, del budismo, del unitarismo, del judaísmo o del brahmanismo.»

¿Quiere esto decir que Huxley se limitaba a una concepción puramente materialista de la existencia humana? De ninguna manera. En su estudio pue-

den destacarse las frases siguientes: «Al parecer, su concepción filosófica (de la Unesco) deberá, pues, ser una especie de humanismo... «Sin embargo, este humanismo no puede ser materialista, sino que debe abarcar los aspectos espirituales e intelectuales así como los aspectos materiales de la existencia; debe esforzarse por alcanzarlo fundándose en una base filosófica verdaderamente monista; buscando la unidad de todos esos aspectos.»

De todo lo anterior quisiera destacar la idea de que la finalidad de la Unesco es tratar de acercar a los pueblos gracias a un estudio común de los fenómenos y de las leyes de la naturaleza y de las relaciones humanas y buscar una filosofía general y universal sin pretender juzgar las múltiples religiones e ideologías y sin identificarse con sus enseñanzas y creencias. Tal es una de las condiciones esenciales de la universalidad de la Unesco y de los servicios que presta y que puede prestar. Por tanto, si el número de *El Correo* que se critica en la aludida carta se abstiene de abordar el problema de una inspiración divina del hombre, ello está de acuerdo con la limitación básica del campo de actividad de la Organización, y esta reserva debe ser considerada a una deferencia con respecto a las religiones.

Robert L. Hatt
Berna, Suiza

DEFENDER LA PUREZA DE LA CIENCIA

En relación con la carta de la Dra. Hildesheimer, de Berna, sobre el número de *El Correo de la Unesco* dedicado a los orígenes del hombre, quisiera hacer algunas consideraciones.

Como lectora de *El Correo*, comprendo perfectamente que, siendo el objetivo de esa revista difundir la ciencia, la educación y la cultura, tiene que defender firmemente su pureza, aun a riesgo de que, alguna vez, puedan disentr aquellos lectores que prefieren una exposición idealista de cualquier materia. Pero esto, como es natural, no puede sancionarlo con su aquiescencia *El Correo*, por su propia función educativa y por el rigor científico que le es característico.

(...) Es absurdo pensar que nuestros primitivos antepasados, teniendo que luchar en un medio hostil como era la naturaleza con todas sus fuerzas aun no sometidas, pudiera tener un espíritu selectivo, «un alma», como la Dra. Hildesheimer dice. Es mucho más aceptable la teoría de que el hombre, como todo lo que existe y nos rodea, evolucionó, y de que fue el hombre quien, gracias a esta evolución y transformación que en él se operó a causa de las circunstancias ambientales, pudo a su vez dominar el medio ambiente. El progreso actual y su desarrollo constante confirman la teoría.

Josefina Feito García
Madrid

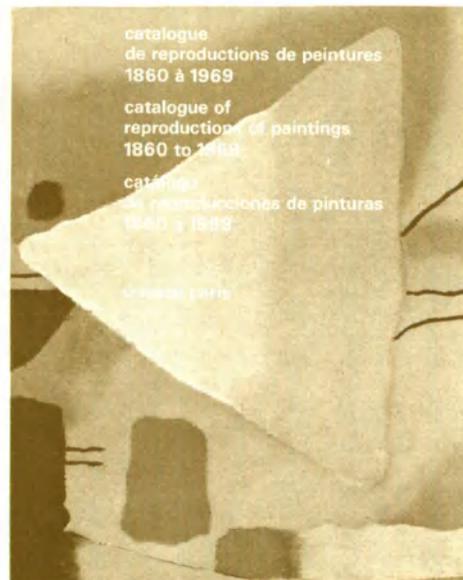
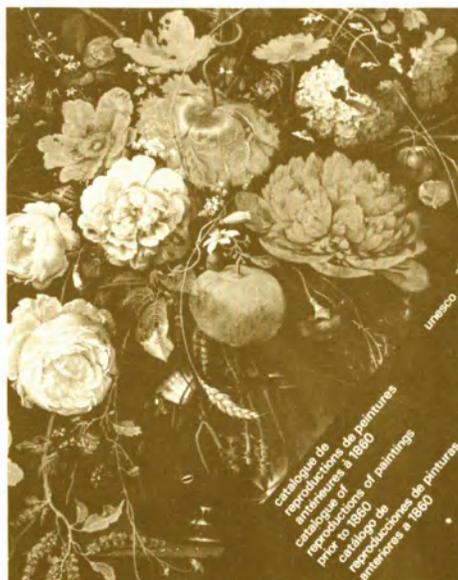
Publicados
por la Unesco

CATALOGOS DE REPRODUCCIONES DE PINTURAS

■ Ambos catálogos presentan series actualizadas de las mejores reproducciones de obras maestras pertenecientes a los más diversos países.

■ Cada obra se reproduce en blanco y negro y va acompañada de datos acerca de la pintura original y de la reproducción (tamaño, precio, nombre del editor).

*Textos trilingües :
inglés, francés y español.*



CATALOGO DE REPRODUCCIONES DE PINTURAS ANTERIORES A 1860

9.a edición, revisada y aumentada. 1.391 reproducciones
501 páginas 38 F

CATALOGO DE REPRODUCCIONES DE PINTURAS 1860 A 1969

9.a edición, revisada y aumentada. 1.548 reproducciones
549 páginas 34 F

Para renovar su suscripción y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en todas las librerías o directamente al agente general de ésta. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país, y los precios señalados después de las direcciones de los agentes corresponden a una suscripción anual a «EL CORREO DE LA UNESCO»

★

ANTILLAS HOLANDESAS. C.G.T. Van Dorp & Co. (Ned. Ant.) N.V. Willemstad, Curaçao (NA Fl. 7,80) — ARGENTINA. Editorial Losada, S.A., Alsina 1131, Buenos Aires. — REP. FED. DE ALEMANIA. Todas las publicaciones: Verlag Dokumentation Postfach 148, Jaiserstrasse 13, 8023 München-Pullach. Para «UNESCO KURIER» (edición alemana) únicamente: Vertrieb Bahrenfelder Chaussee 160, Hamburg-Bahrenfeld, C.C.P. 276650. (DM 16). — BOLIVIA. Librería Universitaria, Universidad San Francisco Xavier, apartado 212, Sucre. — BRASIL. Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 21120, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, GB (Crs.25). — COLOMBIA. Librería Buchholz Galería, avenida Jiménez de Quesada 8-40, apartado aéreo 49-56, Bogotá; Distrilibros Ltda., Pío Alfonso

García, carrera 4a, Nos. 36-119 y 36-125, Cartagena; J. Germán Rodríguez N., calle 17, Nos. 6-59, apartado nacional 83, Girardot, Cundinamarca; Editorial Losada, calle 18 A Nos. 7-37, apartado aéreo 5829, apartado nacional 931, Bogotá; y sucursales: Edificio La Ceiba, Oficina 804, Medellín; calle 37 Nos. 14-73, oficina 305, Bucaramanga; Edificio Zaccour, oficina 736, Cali. — COSTA RICA. Librería Trejos S.A., Apartado 1313, San José. — CUBA. Distribuidora Nacional de Publicaciones, Neptuno 674, La Habana. — CHILE. Editorial Universitaria S.A., casilla 10 220, Santiago. (E* 145) — ECUADOR. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correo 3542, Guayaquil. — EL SALVADOR. Librería Cultural Salvadoreña, S.A., Edificio San Martín, 6a calle Oriente No. 118, San Salvador. — ESPAÑA. Todas las publicaciones incluso «El Correo»: Ediciones Iberoamericanas, S.A., calle de Oñate 15, Madrid 20; Distribución de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vitrubio 16, Madrid 6; Librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Egiptíacas 15, Barcelona. Para «El Correo» solamente: Ediciones Liber, apartado 17, Ondárroa (Vizcaya) (260 ptas). — ESTADOS UNIDOS DE AMERICA. Unesco Publications Center, P.O. Box 433, Nueva York N.Y. 10016 (US \$5.00). — FILIPINAS. The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila. D-404. — FRANCIA. Librairie de

l'Unesco, 7-9, Place de Fontenoy, 75700 Paris, C.C.P. Paris 12.598-48 (17 F). — GUATEMALA. Comisión Nacional de la Unesco, 6a calle 9.27 Zona 1, Guatemala (Quetzal 3,20). — JAMAICA. Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366; 101, Water Lane, Kingston. — MARRUECOS. Librairie «Aux belles images», 281, avenue Mohammed V, Rabat. «El Correo de la Unesco» para el personal docente: Comisión Marroquí para la Unesco, 20, Zenkat Mourabitine, Rabat (CCP 324-45). — MÉXICO. CILA (Centro Interamericano de Libros Académicos), Sullivan 31-Bis México 4 D.F. (45 pesos) — MOZAMBIQUE. Salema & Carvalho Ltda., caixa Postal 192, Beira. — NICARAGUA. Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 de Septiembre y avenida Bolívar, apartado No. 807, Managua. — PARAGUAY. Melchor García, Eligio Ayala 1650, Asunción. — PERU. Únicamente «El Correo»: Editorial Losada Peruana, apartado 472, Lima. Otras publicaciones: Distribuidora Inca S.A. Emilio Althaus 470, Lince, casilla 3115, Lima. (220 soles). — PORTUGAL. Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70, Lisboa (Esc.105). — REINO UNIDO. H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E.1. (£1,30). — REPUBLICA DOMINICANA. Librería Dominicana, Mercedes 49, apartado de correos 656, Santo Domingo. — URUGUAY. Editorial Losada Uruguaya, S.A. Librería Losada, Maldonado 1092, Colonia 1340, Montevideo. — VENEZUELA. Librería Historia, Monjas a Padre Sierra, Edificio Oeste 2, No. 6 (frente al Capitolio) apartado de correos 7320-101, Caracas (Bs. 20).

LA GOTA DE SANGRE EN LA FLOR

En el vigoroso florecimiento de las artes plásticas que desde la revolución conoce Cuba ocupa un lugar original y sobresaliente el arte tan actual del cartel, cultivado por algunos de los mejores pintores cubanos y por cartelistas de primer orden. Ejemplo: este cartel de Rostgaard (reproducido aquí en interpretación a dos colores) para el Festival de la Canción Protesta de 1967, notable por el vigor del colorido y por lo rotundo del trazo. Como en otras latitudes y otras épocas, el cartel cubano, que asimila las más variadas influencias del arte moderno, sirve de instrumento para movilizar a las masas populares.

Cartel Casa de las Américas, La Habana, Cuba

