

Luna Sellés, Carmen. "El arte al servicio de la revolución en *Mi viaje a la URSS* (1952) de Jesualdo Sosa". *Anclajes*, vol. XXVII, n.º 3, septiembre-diciembre 2023, pp. 85-99. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2023-2736>

EL ARTE AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN EN *MI VIAJE A LA URSS* (1952) DE JESUALDO SOSA¹

Carmen Luna Sellés

Universidad de Vigo
 España
 virginials@uvigo.es
 ORCID: 0000-0002-8489-5352

Fecha de recepción: 11/06/23 | **Fecha de aceptación:** 28/06/23

Resumen: El libro de viajes del pedagogo uruguayo Jesualdo Sosa, *Mi viaje a la URSS* (1952) es una muestra significativa de la programación cultural soviética en la primera década de la Guerra Fría y de los viajes programados a los países del Este de intelectuales latinoamericanos. Jesualdo, en su intención de mostrar los logros del comunismo soviético, ofrece una amplia revisión de los aspectos más variados de la realidad que ve, entre ellos, por ejemplo, las obras de teatro a las que es invitado. El objetivo de este trabajo es realizar una revisión de las críticas artísticas que el autor efectúa al describir y valorar distintas obras escénicas en las que muestra su conocimiento y adhesión al realismo socialista.

Palabras clave: Jesualdo Sosa; Literatura uruguaya; Libro de viajes; Realismo socialista; URSS

Art at the service of the revolution in Jesualdo Sosa's Mi viaje a la URSS (1952)

Abstract: The travel book by Uruguayan educator Jesualdo Sosa, *Mi viaje a la URSS* (1952) is a significant sample of Soviet cultural programming in the first decade of the Cold War and of the programmed trips to Eastern countries by Latin American intellectuals. Jesualdo, in his intention to show the achievements of Soviet communism, offers a broad review of the most varied aspects of the reality he sees. The purpose of this work is to review the artistic criticisms that the author makes when describing and evaluating different scenic works. Criticisms that show his knowledge of and affiliation to socialist realism.

Keywords: Jesualdo Sosa; Uruguayan literature; Travel book; Socialist realism; URSS

1 Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Escritores latinoamericanos en los países socialistas europeos durante la Guerra Fría* (PID2020-113994GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/.



A arte a serviço da revolução em Minha viagem à URSS (1952) de Jesualdo Sosa

Resumo: O livro de viagens do pedagogo uruguaio Jesualdo Sosa, *Mi viaje a la URSS* (1952), é um exemplo significativo da programação cultural soviética na primeira década da Guerra Fria e das viagens planejadas aos países de Leste por intelectuais latinoamericanos. Jesualdo, na sua intenção de mostrar as realizações do comunismo soviético, oferece uma ampla revisão dos mais variados aspectos da realidade que vê. O objetivo deste trabalho é analisar as críticas artísticas que o autor faz ao descrever e avaliar diferentes obras cênicas. Críticas que demonstram o seu conhecimento e adesão ao realismo socialista.

Palavras-chave: Jesualdo Sosa; Literatura uruguaia; Libro de viagens; Realismo socialista; URSS

■ **E**n 1951, el periodista, maestro y pedagogo uruguayo, Jesualdo Sosa (Tacuarembó, 1905 - Montevideo, 1982)² emprende un viaje que le llevará a distintas ciudades y territorios de la Unión Soviética y Checoslovaquia. Lo acompañan el periodista y poeta Alejandro Laureiro, el ingeniero y matemático José Massera, el dirigente sindical Félix Díaz y el teatrista Atahualpa Del Cioppo. Todos ellos, afiliados al Partido Comunista de Uruguay (PCU) por esas fechas, realizan este viaje en calidad de Delegación uruguaya invitada por la VOKS (Sociedad para las Relaciones Culturales con el Exterior) y por el Comité Soviético de Defensa de la Paz. Esta experiencia político-viajera quedará plasmada en el libro *Mi viaje a la URSS* que Jesualdo Sosa publica en 1952 en Ediciones Pueblos Unidos (EPU), la editora del PCU.

Este tipo de viaje, financiado y dirigido a personalidades afines al comunismo, formó parte, sobre todo en la primera década de la Guerra Fría (1947-1956), de la programación cultural soviética como instrumento de estrategia ideológica, puesto que uno de sus objetivos fundamentales fue que al regreso dieran a conocer en sus países de origen la “verdad” de lo vivido y observado a través de mítines, conferencias o publicaciones, para contrarrestar la imagen negativa de la Unión Soviética propagada por distintos medios anticomunistas, después de la ruptura de la Gran Alianza antifascista. En el área latinoamericana, ejemplos destacados de este tipo de libros de viaje, que conforman un subgénero que podríamos denominar de turismo político, son *Un periodista argentino en la*

2 Poeta, ensayista, maestro y reconocido pedagogo uruguayo. Su nombre era Jesús Aldo Sosa, pero fue conocido durante toda su vida como *Jesualdo*, nombre con el que firmaba sus obras. Las más influyentes fueron la novela autobiográfica *Vida de un maestro* (1935), que relata en forma de diario de clase su experiencia educativa en la Escuela Rural de Canteras de Riachuelo (Colonia, Uruguay), y el libro de ensayo *La expresión creadora del niño* (1950). Fruto de su viaje a la China comunista, cabe destacar también su libro de viaje *Conocí China en otoño* (1958).

Unión Soviética (1950) de Alfredo Varela, *O mundo da paz* (1951) de Jorge Amado o *Crónica de un viaje a la URSS* y *Checoslovaquia* (1955) de Alfredo Gravina, si nos ceñimos a esta etapa.

El libro de Jesualdo, que articula su narración siguiendo el itinerario del viaje desde el 30 de octubre de 1951, momento en el que parten de Montevideo, hasta el regreso el 29 de noviembre, ofrece una amplia revisión de los aspectos más variados de los lugares que visita, desde culturales a pedagógicos, políticos, económicos, arquitectónicos o agrarios. Esta intención documental e histórica provoca que en la narración dominen las figuras de amplificación y definición que tratan de acomodar lo que ve y observa a la perspectiva utópica de la que parte: estar viajando a un “mundo nuevo” opuesto al capitalista. En este sentido, el libro ofrece múltiples temas para ser abordados en relación con la intención descriptiva y argumentativa que se expone y las expectativas socioculturales de las que parte el autor. No obstante, me detendré en algunas de las críticas artísticas que este realiza al describir y valorar distintas obras escénicas que presencia y en las que el deseo de contar un periplo real queda en suspenso ante el *desiderátum* ideológico. Para ello es conveniente tener en cuenta que *Mi viaje a la URSS* se escribe en el momento más álgido de la “batalla ideológica”; momento en el que, en el movimiento comunista internacional, la “lucha de clases” se impuso a cualquier otro tipo de combate, particularmente en el terreno ideológico, y, por tanto, en todos los campos de la producción artística y científica (Petra s/p).

En esta etapa de recrudescimiento de la Guerra Fría se refuerza la intervención ideológica en la producción artística y en cuestión de arte la consigna a seguir vendrá impuesta por el conocido como “Informe Zhdánov”, resultado de la reunión secreta de los partidos comunistas de la URSS, Yugoslavia, Polonia, Hungría, Checoslovaquia, Rumania, Bulgaria, Francia e Italia, celebrada en septiembre de 1947 en Szklarska Poręba (Polonia), y a través del cual los soviéticos oficializaron, por la voz de su delegado Andréi Zhdánov, la ruptura de la gran alianza contra el nazismo nacida a raíz de la II Guerra Mundial, considerando a partir de ese momento que el mundo estaba dividido en dos bloques³: uno, anti-democrático e imperialista –controlado por Estados Unidos y evidenciado en la doctrina Truman y la puesta en marcha del Plan Marshall–; otro, democrático, antiimperialista y defensor de la paz –hegemonizado por la URSS– y que ponía en primer término la lucha por la paz, la resistencia al expansionismo norteamericano y, en consecuencia, la defensa de la independencia nacional (Petra s/p). En materia de arte el “Informe Zhdánov” reimpuso⁴ de forma más vehemente y

3 El informe fue presentado el 22 de septiembre de 1947 y publicado el 5 de octubre del mismo año, en el periódico comunista francés *L'Humanité*. En Uruguay fue publicado en el libro de Zhdánov *Literatura y Filosofía a la Luz del Marxismo* editado en 1948 por EPU.

4 El ciclo de dominio del realismo socialista como doctrina oficial de la literatura y el arte soviéticos se inicia con el Primer Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú en agosto de 1934. Desde ese momento la línea cultural soviética provoca la ruptura entre la vanguardia y la revolución (Alle 168).

dogmática el realismo socialista como aparato axiológico exigido desde el Estado soviético; única estética posible del arte al servicio de la revolución, frente al formalismo⁵ que defendía los valores burgueses capitalistas.

Los cambios producidos por la imposición del realismo socialista supusieron el pase del internacionalismo al nacionalismo patriótico, de la variedad de estilos y corrientes artísticas a la uniformidad temática y formal y, “por último, impondrá un fin definitivo a las prácticas de las vanguardias que, en adelante, serán severamente censuradas bajo los calificativos de ‘formalistas’, ‘decadentes’ o ‘degeneradas’, por citar algunos de los términos más extendidos” (Alle 172).

Jesualdo, ya en el prólogo “Algunas reflexiones previas” de *Mi viaje a la URSS*, se alinea con el rechazo a los “ismos” al considerar que no tienen cabida en ese “otro mundo” de la Unión Soviética:

De modo, pues, que a quienes quieran saber si en la URSS se puede decir o no lo que se quiere; a mi amiga que se debate como una mosca en las redes del *existencialismo*; a mi compañero profesor que averigua si allá existe esa que él cree libertad (la de la “realísima gana”), a todos ellos es necesario decirles que aquel es otro mundo en donde no hay muchas cosas que, lógicamente, no tienen cabida. No la tiene el *decadente Sartre*, con toda su pretendida sabiduría y hasta estilo; ni el *lúbrico y delectante en lascivia*, Moravia; ni el *saltimbanqui de dólares*, y ahora también de crucifijos, *Dalí*, para nombrar tres deleites del espíritu actual, que representan “conciencia”, “libertad” y “arte”, de la moda expresiva de nuestro tiempo. (11)⁶

Claramente podemos apreciar en esta cita el influjo del dogmatismo estalinista en Jesualdo, del que ya había dado muestras dos años antes en el prólogo del libro *El existencialismo. Ideología de un mundo en crisis* del filósofo salvadoreño Julio Fausto Fernández (1950), publicado por EPU. Como señala Leibner (115-116):

El libro fue editado por EPU y promocionado como una importante obra de “batalla ideológica”. En el prólogo, Jesualdo, entonces el decano de los intelectuales comu-

5 Según el *Diccionario soviético de filosofía* (192-193): “Denominación generalizada del método antirrealista; abarca numerosas corrientes y escuelas en el arte y la estética de la sociedad burguesa de la época imperialista (abstraccionismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, purismo, primitivismo, fauvismo, tachismo, &c.). Todas estas corrientes, pese a que presentan ciertas diferencias entre sí, poseen rasgos característicos comunes: contraposición entre arte y realidad, escisión entre forma artística y contenido ideológico, proclamación de la autonomía y del primado de la forma en las obras de arte. El formalismo parte de la concepción idealista del goce estético, que se presenta como al margen de las ideas sociales, de los esenciales intereses vitales, del ideal estético y social, y, por ende, como dependiente por entero del ‘juego de las formas puras’. Por lo común, sin embargo, el formalismo revela, en la práctica, que el contenido de sus obras se halla en completa dependencia de la ideología burguesa. Al mismo tiempo, el separar del contenido la forma lleva inevitablemente a la destrucción del arte, aunque ello se presente bajo el rótulo de ‘creación formal’. El P.C.U.S. siempre ha luchado contra el formalismo como fenómeno hostil al arte socialista”.

6 Las cursivas son mías.

nistas de Uruguay, se jactaba de haber motivado su realización en una conversación personal en que había insistido ante el filósofo centroamericano, “que estudiara a fondo, desde un punto de vista materialista dialéctico, al existencialismo –del cual todos hablan y del que los más ignoran la peste que va dejando...”⁷

Con esta postura contra el existencialismo y el “decadente” Sartre, Jesualdo, acata la posición defendida en 1948 en el Congreso Mundial de Intelectuales por la Paz según la que, como señala Petra (s/p), “los soviéticos se referían a él como un ‘chacal’ servidor de Wall Street y el existencialismo era considerado el epítome de la decadencia y la degeneración burguesa”. Por lo demás, el rechazo al surrealismo, representado en Dalí en el fragmento arriba reproducido, se adhiere a la ruptura oficial entre vanguardia política y vanguardia artística derivada de la imposición en 1934 del realismo socialista⁸ como dogma y su posterior exacerbación estalinista con el “Informe Zhdánov”, así como la total subordinación del arte a las directivas partidarias⁹.

Veamos, a continuación, como esta alineación de Jesualdo queda representada a través de sus críticas artísticas a diversos espectáculos a los que asiste en su viaje.

En la primera estancia de la Delegación en Moscú presencian en el Gran Teatro el ballet *Romeo y Julieta* de Prokófiev¹⁰, con coreografía de Leonid Lavrosky, bajo la batuta de Faier y la bailarina Galina Ulánova en el papel de Julieta. Al margen de otras consideraciones como las características arquitectónicas, artísticas y de uso del teatro, Sosa analiza con detalle el espectáculo. Del director Faier señala su sobriedad y presión; de la orquesta, de más de cien músicos, realza que esta no se convierta en la protagonista del espectáculo porque “en el teatro soviético domina siempre por sobre ‘los divos’, ‘el espectáculo’ en sí, pese a veces a los grandes solistas, como en este mismo caso vamos a apreciar” (53) –refiriéndose a la actuación de Galina Ulánova, de la que queda prendado–. Al analizar la adaptación de la obra de Shakespeare valora que sea respetuosa con las principales escenas del drama inglés y “con ese su realismo levemente ‘romantizado’

7 El entrecomillado procede de Fernández (13).

8 Como señala Alle, “la imposición de una estética como el realismo –tan asociada a la novela burguesa del siglo XIX– termina por certificar la incorporación al proyecto de edificación del comunismo de todos los ‘logros’ de la herencia cultural” (171), como Lenin había defendido en 1919 en el *Informe del Consejo de Comisarios del Pueblo* en el que, resume Alle (171), “lejos de rechazar el legado cultural burgués, la cultura proletaria, para Lenin, debía asimilar sus logros” y “el ‘edificio’ del socialismo debía construirse con ‘los materiales que nos ha dejado el mundo burgués (Lenin, 1974, 115)’”.

9 Muestra bien conocida de esta ruptura será la expulsión de los surrealistas André Bretón, Paul Eluard y René Crevel del Partido Comunista Francés, “preludio del rechazo hacia las vanguardias que en los años sucesivos se expresará de modo aún más vehemente” (Alle 168).

10 El más famoso de Prokófiev y el más representado de todo el siglo XX. Fue estrenado el 11 de enero de 1940 en el Teatro Kírov de Leningrado con Galina Ulánova interpretando el papel de Julieta. Ulónova fue la bailarina que más éxitos cosechó en la interpretación de este papel por su perfección técnica y fuerza dramática.

que le imprimiera Shakespeare desde su primera escena (la de la plaza), hasta la última, la de la muerte de Julieta en la tumba” (53). Y señala cómo la escuela teatral soviética –“todo el teatro en la Unión Soviética es una escuela en general” (53)– deja su impronta al quedar recalcada “casi pedagógicamente” la “contraposición del mundo cruel y rencoroso del medievo, encarnado en los Montescos y Capuletos, y el elevado y humanista Renacimiento en Romeo, Julieta, y el padre Lorenzo que bendice la unión de los amantes” (53). Considera que, si bien el lirismo se logra con la interpretación de Ulánova, la máxima espectacularidad se alcanza con las escenas en las que participan las masas de bailarines:

por la cantidad de elementos que intervienen, verdaderas masas de bailarines; por la autenticidad de los trajes y escenografías, reconstruidos históricamente en laboriosos estudios por muchos expertos, y ejecutados por especialistas: trajes ricos en material, todo un presentido renacimiento en materias, colores, formas, arreos, en donde la suntuosidad se la siente como cosa verdadera, [...] finalmente, por el realismo con que los bailarines atacan las mil y una actitudes que realizan en su acción. (54)

Pero donde Jesualdo se deja arrastrar por la emoción es a la hora de valorar a Ulánova, a la que dedica un apartado completo (“Ulánova ha ‘re-creado’ a Julieta...”). Afirma de forma contundente:

que en Galina Ulánova nunca encontrará Julieta una más delicada, cándida y amorosa criatura carnal, tal cual la creó sin duda Shakespeare; aparición finísima en ese medioevo torvo de odios, espadas y muertes; esta Julieta que el mercantilismo teatral o la ha deformado espesándola de *sex-appeal* o burguesismo renacentista, o de falsas derivaciones psicológicas. (55)

Lo que primero llama la atención es su insistencia en la veracidad histórica escenográfica y en la fidelidad al drama shakesperiano, en su realismo levemente “romantizado”, que sirve de sustento a una enseñanza pedagógica en tanto que critica a una sociedad cruel y opresiva como la medieval frente al humanismo. Estas consideraciones, que cruzan consignas estéticas y políticas, se encuentran en consonancia con las directrices del Estatuto de la Unión de Escritores Soviéticos aprobado en el Congreso de Escritores Socialistas de 1934, que consideraba con palabras de Slonim (198):

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

Hay una valoración positiva en Sosa de la función instrumental de la literatura a favor de la representación que el Estado estalinista marca como verdad. Y la consigna contra el individualismo lleva a nuestro autor a apreciar la espectacularidad

de las masas de bailarines y el no protagonismo de la orquesta, que está en sintonía con la idea de colectivismo y el papel crucial de las masas en la ideología soviética. Ahora bien, esto no impide que valore a Ulánova, de cuya interpretación resalta la delicadeza y la candidez, símbolo del amor frente a la iniquidad, por encima de otras representaciones más sexualmente carnales o más complejas psicológicamente y que responden a una interpretación burguesa del drama shakesperiano.

Por otro lado, el hecho de que valore “el realismo levemente ‘romantizado’” de la obra nos lleva a mencionar ciertas nociones expresadas en 1934 por Gorki en su “Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos” (1968) que contextualizan las valoraciones de nuestro autor, no sólo porque este discurso fue lectura de referencia para el comunismo sino porque es el propio Jesualdo quien lo cita en varias ocasiones en el libro al hablar del sistema educativo soviético. Para Gorki, frente al “romanticismo burgués” que enaltece el individualismo y rechaza la realidad, el realismo socialista debe entender de otra forma la idea de lo romántico que parte del romanticismo que se encuentra en el fondo del mito y de los relatos populares, y que simboliza el “anhelo de influir sobre los fenómenos de la naturaleza y de vencer a los elementos hostiles al hombre” (Gorki 16). El mito es:

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

Así pues, como queda expresivamente resumido por Alle (176) al analizar el discurso de Gorki, el realismo socialista, según este autor, debe adoptar la actitud romántica del mito, que consiste en:

inyectar a esa imagen extraída del dato de la realidad, su “posibilidad” de devenir real él mismo, dicho de otro modo, su potencial revolucionario: la combinación de “razón e intuición” de la literatura popular materialista. Para Gorki, ese elemento romántico que reside en el fondo de todo mito expresaría el vínculo entre realidad y deseo –llevado a términos marxistas: la realidad vista desde la perspectiva que ofrece la dialéctica de la historia– y, por lo mismo, sería el elemento que posibilita a la literatura intervenir en la transformación del mundo.

Partiendo de estas consideraciones podemos entender el significado de la expresión de Sosa de “realismo levemente ‘romantizado’” en su valoración del drama shakesperiano al no triunfar el humanismo, entendido como todo lo noble del ser humano, en un mundo feudal.

Al día siguiente de ver el ballet *Romeo y Julieta*, Jesualdo asiste a la representación de *El Lago de los cisnes* de Chaikovski, bajo la batuta de Roitman y la coreografía de Goeski y Sololov, también en el Gran Teatro. De este espectáculo lo que

le interesa resaltar es haber comprobado, viendo actuar a la bailarina Plisetskaia, las diferencias entre las dos escuelas de danza soviéticas: una, encarnada en la grácil, expresiva y menuda Ulánova, y otra, en la “alta” y “recia” Plisetskaia, representante del “clasicismo graciosamente acrobático” (57). Ante estas dos escuelas no esconde su preferencia por Ulánova, al considerar que Plisetskaia interpreta una “danza formalista”. Parece que esta preferencia se sustenta en el rechazo, en materia de arte, de todo formalismo que solapa el contenido y que, como más arriba señalábamos, provenía de las directrices del realismo socialista que veía en el formalismo un arte que encarnaba los valores burgueses capitalistas.

Otro espectáculo al que asiste y que es ampliamente analizado por Sosa, por el interés que como pedagogo le despierta, es la pieza teatral para niños *El Nabo* en el Teatro Central de Niños (DTC) de Moscú. No sólo describe y analiza la obra, sino que es excusa para, por un lado, mostrar sus conocimientos previos al viaje sobre la pedagogía teatral soviética, basados en las publicaciones de la teatrista rusa Natalia Satz¹¹, y, por otro, para explicar los conceptos fundamentales del realismo socialista volcados por Gorki en su famoso “Discurso...” de 1934. Destaca, entre sus consideraciones sobre el teatro para un público infantil, la valoración positiva acerca del control estatal y el dirigismo cultural del teatro soviético para niños, y describe cómo la selección del repertorio –en un complejo entramado de control y supervisión de comediógrafos, escritores, maestros y actores en los que tiene la última palabra la Dirección Artística de la Comisión General de Teatros– se ajusta a tramos de edades. Al reflexionar sobre las “obras de carácter fantasista”, asentadas en la leyenda y el folklore popular (84) destinadas a niños de siete a nueve años, vuelve a mostrar su conocimiento del “Discurso...” de Gorki, al que cita directamente, con respecto al mito popular y su incorporación al realismo socialista:

Para el primer grupo [...] se dan obras de carácter fantasista, a fin de contemplar y colaborar en el desenvolvimiento del ciclo psicológico de la fabulación, y se apela, fundamentalmente, a la leyenda y al folklore popular, en donde el mito, que traduce al pensar de Gorki una realidad soñada (ya que “el mito es una invención” e “inventar, imaginar un mito es extraer el sentido de una base real dada y encarnarlo en una

11 A este respecto, Jesualdo señala que su libro *La literatura infantil* (1944) “basó sus puntos de partida –por compartirlo, desde luego– con el criterio de Natalia Satz, que tanto trabajara en este sentido, en la URSS, veinte años atrás” (77). Y dice comprobar cómo los conceptos de Satz sobre teatro para niños están siendo aplicados de forma creciente en la URSS: “Muy lejos estaba de pensar, cuando así escribía sobre esta materia, y transcribía a Natalia Sanz, en 1944, que siete años más tarde iba a estar comprobando cuánto fueron ciertos en su tiempo estos conceptos, y cuánto ellos siguieron creciendo en los años siguientes” (79). En cambio es significativo que no mencione –seguramente porque lo desconoce– que esta directora rusa de teatro, fundadora en 1918 de la primera compañía de teatro infantil en el mundo en plena revolución soviética y directora del teatro Infantil de Moscú, estuvo cinco años en un campo de trabajo en Siberia desde 1937 a 1942 por “traidora a la patria por asociación”, al estar casada con el “traidor” Israel Veitser, y que en el año que Jesualdo viaja a la URSS seguía exiliada, sin poder regresar a Moscú, en Alma-Ata (ahora Almaty, Kazajistán). Su rehabilitación sólo se produjo con la muerte de Stalin. Regresó a Moscú en 1958.

imagen”; y su sentido “reside en la aspiración de los trabajadores de la antigüedad a aliviar su trabajo, a intensificar su productividad, a armarse contra los enemigos cuadrúpedos y bípedos; y también a obrar por la palabra, por “conjuraciones”, por “exorcismos” sobre los elementos ciegos de la naturaleza hostiles a los hombres”), proporciona los mejores ejemplos de la lucha humana, desde los más remotos tiempos, contra las fuerzas del mal y de la oscuridad. (79-80)

Efectivamente, Gorki considera en su “Discurso...” que los héroes del folclore y los mitos populares simbolizan la voz optimista del pueblo trabajador al triunfar sobre las fuerzas del mal. En estas obras se funden “razón e intuición”, entendiendo Gorki por “intuición”: la capacidad de entrever en el presente el triunfo final de los oprimidos sobre los opresores.

Otro momento en el que el pensamiento gorkiano surge de nuevo es a la hora de definir las características del repertorio destinado a un público adolescente (de quince a dieciocho años). En esta etapa la selección se orienta “hacia los sentimientos más elevados” (80) que incentiven la inserción de los adolescentes en el cuerpo social. Para ello, las obras están “llenas de los bellos héroes ya no legendarios, sino de los grandes hombres del trabajo y de la construcción social en todos los campos, así como de la valoración del revolucionario y de los jóvenes pioneros” (80). Todo ello nos remite nuevamente al “Discurso...” de Gorki en el que, al reivindicar el valor educativo de la literatura como instrumento de transformación, estima crucial que el héroe de la nueva literatura sea, frente al individuo que se enfrenta al mundo representado por la literatura de las clases dominantes, “el hombre que trabaja”, el “hombre nuevo” surgido de la revolución que tiene conciencia de sí mismo y de su función social, en la medida en que forma parte de una colectividad que trabaja para el mejoramiento de las condiciones de vida y de la felicidad comunitaria (Gorki 48).

Después de establecidas estas consideraciones, Jesualdo, pasa a analizar el espectáculo a lo largo de tres apartados titulados “Una fábula antigua con contenido moderno”, “Las fábulas deben tener un sentido realista...” y “El animismo, poesía de la realidad”. En el primero, resume la fábula de la obra basada en un conocido cuento popular ruso¹², de similar nombre al de la pieza, y que a su vez podemos resumir de la siguiente manera: en la granja no consiguen tener agua para mantener una planta de nabo porque las fuerzas oscuras (un topo y un sapo) no dejan crecer la planta, pero existe una gruta en la que hay un agua milagrosa que puede hacer menguar o crecer las cosas; a esta gruta se accede pronunciando unas palabras mágicas. Una niña, queriendo salvar a los granjeros del hambre, entra en la cueva en compañía de un perro y un gato, pero enterados el topo y el sapo los dejan encerrados en la cueva. El ratón, sabedor de ello, les ayuda a salir achicándolos con el agua mágica. Por fin, consiguen llevar el agua a la granja y regar la planta, que crece tanto que resulta imposible arrancarla.

12 Recopilado por primera vez en el siglo XIX por Tolstói.

Cuando todo parece perdido se une al grupo de nuevo el pequeño ratón que se ofrece a tironear del nabo, consiguiendo, esta vez sí, arrancarlo entre todos.

En el segundo apartado, y es el que aquí más nos interesa, Jesualdo trata de justificar lo adecuado de la elección de esta historia en el repertorio para niños pequeños, aun siendo una fábula realista-animista. Señala cómo lo fundamental de esta historia radica “en el concepto dialéctico de que una fuerza pequeña, a menudo despreciada, es la que completa el valor necesario para alcanzar el éxito de una acción dada” (83) y cómo el elemento mágico queda justificado porque “la psicología marxista ha incorporado lo mítico, la fábula, en la alimentación intelecto-espiritual del niño” (83). No obstante lo adecuado de lo mágico en esta obra, considera que con respecto a la historia de los relatos hay que tener en cuenta lo expresado por Gorki “en aquella su famosa conferencia sobre la literatura mundial cuando el Congreso de Escritores Soviéticos de 1934” (84) en la que este defiende que las fábulas “deben ser, antes que nada, realistas; es decir, que tengan o hayan tenido su base en la realidad; que sean, luego, una idealización de las capacidades del hombre y que representen, en cierto modo, su potencial desarrollo” (84). Seguidamente reproduce literalmente amplios párrafos del “Discurso...” de 1934 que justifican esta afirmación. Observamos, pues, cómo lo visto y vivido del viaje queda en suspenso para dar paso a la crítica literaria en la que aplica sus conocimientos teóricos sobre teatro infantil y realismo socialista. Así pues, en este caso y en otros muchos del libro, el deseo de contar un periplo real es abandonado ante el *desiderátum* ideológico.

Otra obra de teatro a la que asiste es *La moza de cántaro* de Lope de Vega, en el Gran Teatro Dramático Estatal Máximo Gorki (actualmente el Teatro de Arte Dramático de Tovstonogov) de Leningrado, con traducción de Chepkina Kupernick¹³, una de las más famosas traductoras de Lope al ruso¹⁴, y puesta en escena de Sokolov. En esta comedia de enredos de Lope, una dama se ve obligada a vengar una ofensa familiar y, en su huida, se convierte en una criada, en una “moza de cántaro” que será pretendida por el noble Don Juan, con el que finalmente se casa, no sin antes vencer la norma de la igualdad social en el amor y afirmar el amor genuino. Ante su representación, Jesualdo vuelve a señalar, como habíamos observado en el ballet *Romeo y Julieta*, la fidelidad al original: “nada

13 Léase Tatjana Lvovna Shépkina-Kupernik (1874-1952).

14 “Escritora y traductora soviética, biznieta de Mikail Shchepkin, un famoso actor ruso del siglo XIX, uno de los fundadores de la escuela dramática rusa, cuyo nombre lleva la Escuela Superior de Teatro en Moscú. Shchépkina Kupernik tradujo al ruso *Mañanas de abril y mayo* de Pedro Calderón, *La Estrella de Sevilla*, *La moza de cántaro* de Lope, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto” (Chigiskaya 227). Y fue la traductora de una de las obras de Lope que, estrenada en 1946 en el Teatro del Ejército Rojo de Moscú, supuso todo un éxito en la URSS posbélica: *El maestro de danzar* que “estuvo incluido en el repertorio durante cuarenta años –un caso que no tiene precedentes en la historia del teatro soviético-ruso. El espectáculo fue representado más de mil seiscientos veces” (Chiginskaya 222). Para un conocimiento detenido de la presencia de la dramaturgia española del Siglo de Oro en la dramaturgia rusa y soviética consultar Chigiskaya (2019), y para en concreto la lopesca, el estudio de Ryjik (2010).

me pareció más español que aquella comedia, ni más Lope que aquel clima. Allí estaba sí el Lope de Vega del Siglo de Oro, con todo su aire de enredos de capa y espada clásicos; sin aleación foránea (ni geográfica ni tiempos extraños)” (171); y, tratando de explicar la causa de la incorporación de esta obra clásica española al repertorio teatral soviético, nos dice:

Claro está que esta preferencia de los soviéticos por la pieza no es accidental. Es que ella sirve para contraponer, más que dos clases sociales, dos conductas morales: la de la dama casquivana y buscona, con la de la brava moza defendiendo sus virtudes a golpe limpio y gestos populares (como con el puñal defendiera el honor de su padre anciano), y a través de estas dos personalidades, la vida del propio pueblo español: áspera, fuerte, honrada, enamorada, y con ese vigor que traducen sus valores eternos. Más que nada, así, es la exaltación de una moral de recato y decencia, que simboliza la moza de cántaro (el pueblo), que hemos visto defendida en toda la URSS, para nosotros con forma casi lintera a la virtud. (172)

Más adelante insiste, al comentar el tratamiento interpretativo de los personajes populares, en el verismo escénico:

Los personajes, caracterizados con esa sabiduría que saben hacerlo los rusos, especialmente los del pueblo [...], estaban vistos con autenticidad histórica, cuidados en sus menores detalles. Todo el juego escénico de las mozas de cántaro en la “plaza con una fuente” (casi un ballet), así como las demás escenas populares, la de la fiesta y bailes, no creo que podrían ser mejor hechas siquiera por los propios españoles. (173)

La elección de esta obra tiene, pues, para Jesualdo, su explicación en la medida que representa uno de los ideales de la nueva sociedad soviética, la moral digna y honesta del pueblo, que nos dice ver defendida en la URSS que visita, y por el tratamiento lopesco de lo popular que con fidelidad se escenifica en la representación. El espectador soviético, parece querer decir, se ve reflejado en la moza de cántaro, símbolo de las cualidades actuales y futuras del pueblo y un ejemplo a seguir. Así pues, nuevamente vemos la aplicación de conceptos del realismo socialista al análisis de una obra artística si tenemos en cuenta, además, que uno de los pilares fundamentales de éste es el concepto de *narodnost*, derivado de *narod* (“pueblo”) y traducido a veces como “el espíritu nacional/popular”. En el centro de toda obra literaria del realismo socialista se encuentra la figura del héroe símbolo del pueblo, el *homo sovieticus*; motivo directamente relacionado con el gran sueño soviético de fundir el material humano para crear a una persona impecable, ejemplar, que queda expresivamente reflejado en una de las novelas más emblemáticas de la época soviética: *Así se templó el acero* (1934) del escritor Nikolái Alekséievich Ostrovski. Son muchas las ocasiones en las que, durante la descripción de su viaje, Jesualdo cree ver cumplido en la Unión Soviética la presencia de ese *homo sovieticus*¹⁵.

15 Para un análisis detenido de este motivo en los retratos de *Mi viaje a la URSS* de Jesualdo Sosa consultar Luna (2023).

En otro momento del viaje, cuando asiste a la representación de *Borís Godunov* de Mussorgsky, en el Teatro Estatal de Jarvov (Armenia), señala en su nota final:

Una observación más sobre el teatro en la URSS. [...] Las obras se representan con un sentido pedagógico en todo el territorio. De los clásicos a los modernos. Así como en Moscú vimos Borodin, Mussorgsky, etc. Aquí en Jarkov se da igualmente Mussorgsky, Schiller, etc.; y en Leningrado, Lope de Vega. El criterio, siempre que no sea inflexible, nos parece sumamente orientador... (190)

Defiende, por lo tanto, como elemento orientador un arte escénico en el que se privilegia el mensaje pedagógico; sobra decir que, en consonancia con el ideario comunista, aunque Jesualdo matiza esta afirmación al considerar que no debe realizarse de forma inflexible.

Después de efectuar esta cala en algunas de las críticas artísticas de este autor sobre los espectáculos que presencia en su viaje, podemos concluir que sus valoraciones positivas surgen de ver ejecutados en materia de arte los preceptos del realismo socialista. La aplicabilidad del ideario comunista en todo lo que ve es la que guía sus observaciones y digresiones, las cuales tratan de mostrar a un receptor latinoamericano o uruguayo, a través del valor testimonial, cómo esa aplicación está haciendo posible la utopía de un mundo nuevo no capitalista. Su mirada es una mirada comprometida con un ideario prosoviético que necesita explicarse a través de formas amplificadas didáctico-enciclopédicas como las digresiones y disquisiciones de todo tipo, entre las que se encuentran las artísticas, como hemos podido comprobar. Esta postura está en consonancia con la del PCU de la época de Eugenio Gómez como secretario general del partido (1941-1955) y que, a comienzos de los años 50 y, sobre todo, después de la derrota electoral de noviembre del 51¹⁶, puso el énfasis autocrítico en un mayor impulso partidista a la lucha por la Paz –de la que es un ejemplo el viaje de esta Delegación– y reforzar la educación ideológica de los comunistas para fortalecer la fe revolucionaria (Leibner 150-2) en un momento de fuerte polarización en el que se confrontaban a nivel global dos formas de vida y dos campos ideológicos y culturales.

La visión del arte que defiende Jesualdo Sosa nos remite a las polémicas que de una forma simple y desde el surgimiento de las vanguardias se esquematizan entre nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura. No es mi intención profundizar en este tema de complejas causas y consecuencias en los sistemas literarios nacionales de América Latina, pero sí hacer notar que el libro aquí analizado, destinado a ser leído en Uruguay y para simpatizantes de izquierda, en

16 Informa Leibner (148): “Los resultados electorales de 1950 fueron catastróficos para los comunistas. El PCU había perdido un poco menos de la mitad de sus votos de 1946, pero más de la mitad de su bancada parlamentaria. Gómez no entró al Senado y de 4 diputados por Montevideo y 1 por Canelones, el PCU iba a tener tan solo 2 representantes capitalinos.”

un momento de intensa división política, trataba de mostrar, a través de lo visto y vivido, cómo un mundo nuevo estaba en marcha en la URSS, gracias al dirigismo estatal soviético que tenía como uno de sus puntos centrales la consideración de la cultura como medio de generación de conciencia de clase.

En este sentido, su publicación apelaba a artistas e intelectuales de izquierda a tomar posición en el campo ideológico-cultural o, en todo caso, a la discusión sobre el papel de los intelectuales y los artistas comunistas. Tema que, en el PCU de la década del 60, y pese a la disciplina que siempre mantuvo hacia el Partido Comunista de la Unión Soviética, será debatido, llegándose, incluso, a criticar la cultura soviética y las órdenes culturales del periodo estalinista. Esta diferencia de posiciones sobre la cultura soviética, entre el PCU del 50, desde el que escribe Jesualdo Sosa su experiencia viajera, y el del 60 puede entenderse “porque estuvo asociado directamente a la estrategia del partido de insertarse en la sociedad y conformar un gran frente opositor. Para tal motivo el partido debía buscar un acercamiento con la sociedad, disminuir su sovietismo y dialogar culturalmente en términos de una cultura uruguaya” (De Giordi s/p). En el terreno práctico, y pese a que en esta etapa hay una fuerte línea narrativa neorrealista de la que Justino Zavala Múñiz o Enrique Amorím son buenos ejemplos, son pocos los escritores de izquierdas que subordinarán sus creaciones artísticas al *diktat* soviético. La posición que prevaleció fue la defendida ya en 1948, por el que en 1955 se convertirá en el secretario general del PCU, Rodney Arismendi, en una resonada conferencia¹⁷ ante un importante activo de intelectuales comunistas. En ella, al mismo tiempo que rinde tributo al texto de Zhdánov y sin apartarse de una perspectiva marxista-leninista, cuestiona su dogmatismo e imposición (Leibner 118):

La crítica artística o literaria del marxismo debe, por lo demás, comprender que existe una zona particular de valores estéticos poseedora de sus propias leyes internas; que en esa zona confluye la acción recíproca de las otras formas de lo ideológico como gravitan las herencias, conquistas y tendencias de la historia del arte y de la literatura; que la psicología nacional es una influencia no despreciable y que las capacidades individuales del artista y su propia experiencia personal de la vida son elementos de su expresión. Afirmar todo esto es, no obstante, decir media verdad; la verdad total solo puede otorgarla la valoración del artista en su tiempo y en el juego de las grandes corrientes ideológicas clasistas que pugnan en el escenario histórico-social en su conjunto. (20)

No obstante, en esta etapa sí que hubo algunos escritores, como Eliseo S. Porta, Asdrúbal Jiménez o Alfredo Gravina, que interpretaron la realidad uruguaya, sobre todo rural y del campesinado —entendido como fuerza obrera del campo—, desde el realismo proletario que predicaba el Partido Comunista.

17 Publicada en forma de folleto por la Comisión Nacional de Propaganda del Partido Comunista en 1948 bajo el título *Los Intelectuales y el Partido Comunista*.

Jesualdo Sosa siempre se mantuvo fiel a los preceptos marxistas-leninistas y atento a los distintos movimientos revolucionarios que implantaron Estados comunistas, como el chino o el cubano. Del primero dio cuenta en su libro de viajes *Conocí China en otoño* (1958). Y en cuanto al segundo cabe señalar su estancia en La Habana, entre 1961 y 1962, como decano de la Facultad de Educación y asesor en la Campaña Nacional de Alfabetización en Cuba. La defensa de Jesualdo del realismo socialista que observa en las obras a las que asiste en su viaje es, en última instancia, una muestra de la importancia que tenía la cultura para las conciencias políticas de esa época.

Referencias bibliográficas

- Alle, María Fernanda. “‘La literatura del partido’. El realismo socialista entre el arte y la política”. *452º F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 20, 2019, pp. 166-86, <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21631>
- Amado, Jorge. *O mundo da paz*. Rio de Janeiro, Vitória, 1951.
- Arisмени, Rodney. *Los Intelectuales y el Partido Comunista*. Montevideo, Comisión Nacional de Propaganda del Partido Comunista, 1948.
- Chigiskaya, María. *La dramaturgia española del Siglo de Oro en el teatro ruso y soviético*. Tesis inédita, Universidad de Vigo, 2019.
- De Giorgi, Ana Laura. “Cultivar la cultura entre la URSS y el Uruguay. Las prácticas culturales de los comunistas en los 60”, *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, s/p, <https://cdsa.academica.org/000-010/171>
- Fernández, Julio Fausto. *El existencialismo. Ideología de un mundo en crisis*. Montevideo, EPU, 1950.
- Gorki, Maksim. “Discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934)”. *Literatura, filosofía y marxismo*, Maksim Gorki y Andréi Zhdanov. México D. F., Grijalbo, 1968, pp. 11-59.
- Gravina, Alfredo. *Crónica de un viaje a la URSS y Checoslovaquia*. Montevideo, EPU, 1955.
- Laureiro, Alejandro *et al.* *Cinco uruguayos en la URSS (testimonio)*. Montevideo, Instituto Uruguayo Soviético, 1952.
- Leibner, Gerardo. *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas en Uruguay*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2011.

- Lenin, Vladimir Ilich. *Obras escogidas*. Buenos Aires, Editorial Cartago, tomo V, 1974.
- Luna Sellés, Carmen. “Mi viaje a la URSS de Jesualdo Sosa: retrato del *homo sovieticus* desde la programación cultural comunista en el Uruguay de la década del 50”. *Moenia*, vol. 28, 2023, s/p.
- Petra, Adriana. “Cultura comunista y Guerra Fría: los intelectuales y el Movimiento por la Paz en Argentina”. *Cuadernos de Historia*, n.º 38, 2013, pp. 99-130, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-12432013000100004#not9
- Rosental, Mark Moisevich y Pavel Fedorovich Iudin (dirs.). *Diccionario soviético de filosofía*. Montevideo, EPU, 1965.
- Ryjik, Veronika. “Lope de Vega, un poeta del pueblo... ¿ruso?”. *Anuario Lope de Vega*, n.º 16, 2010, pp. 125-41.
- Slonim, Marc. *Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967*. Madrid, Alianza, 1974.
- Sosa, Jesualdo. *Vida de un maestro*. Buenos Aires, Losada, 1935.
- Sosa, Jesualdo. *La literatura infantil*. Buenos Aires, Losada, 1944.
- Sosa, Jesualdo. *La expresión creadora del niño*. Buenos Aires, Poseidón, 1950.
- Sosa, Jesualdo. *Mi viaje a la URSS*. Montevideo, EPU, 1952.
- Sosa, Jesualdo. *Conocí China en otoño*. Buenos Aires, Meridión, 1958.
- Varela, Alfredo. *Un periodista argentino en la Unión Soviética*. Buenos Aires, Viento, 1950.
- Zhdánov, Andréi. *Literatura y Filosofía a la Luz del Marxismo*. Montevideo, EPU, 1948.