

El debate cultural en la izquierda argentina

## El tortuoso idilio entre arte y revolución

Jorge Terracota

*Imagina que no existe el cielo,  
es fácil si lo intentas,  
sin el infierno debajo nuestro  
John Lennon*

En los tiempos modernos, el debate sobre el carácter social del arte ha adquirido ribetes casi deportivos: teorías, manifiestos, proclamas, intentaron e intentan imponer, a veces a través de lícitas argumentaciones, otras a partir de brutales imposiciones políticas o religiosas, determinadas concepciones descalificadoras de las precedentes. Estas reacciones ante lo incontrolable resaltan el valor subversivo de la creación artística, estos infructuosos intentos de catalogar la más fascinante aventura de la existencia humana padecen de impotencia ante la evidencia de que no hay concepto suficiente: la obra de arte supera toda conjetura y quizá no las necesite. Por supuesto, no debe desprenderse de esto que el arte, como todas las manifestaciones de la cultura, no deba ser estudiado y analizado desde todas las perspectivas posibles en la búsqueda de conocer sus leyes, pues éste, en su empeño permanente de recrear la realidad, necesita inevitablemente de lo precedente para realizar sus fines, que no pueden ser reducidos a recrear modelos previos, sino que para ser verdadero debe esforzarse en dar una expresión a las necesidades del hombre y de la humanidad de nuestros días; no puede no ser revolucionario, o lo que es igual, no aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo fuese para dejar emancipada a la libertad intelectual de las cadenas que la atan y permitir a toda la humanidad elevarse a las alturas que solamente los genios aislados han podido alcanzar en el pasado.

En este sentido, este trabajo no pretende ser para nada una antropología, una filosofía, ni una resumida historia del arte, tareas que, si bien necesarias, superan mis actuales posibilidades y no hacen a mis intenciones; más bien intenta aportar a una toma de posición revolucionaria en torno a este debate asumiendo

do que la lucha revolucionaria trasciende el mero hecho económico, ya que apunta a una transformación de la realidad como totalidad, porque la batalla en la conciencia es decisiva a la hora de inclinar la balanza a favor del socialismo contra la posibilidad de la barbarie. Para introducirnos en este problema resulta necesario repasar sucintamente el papel que el arte y los artistas han desempeñado y las estrecheces a las que han sido sometidos durante su peregrinaje histórico.

## ARTISTAS Y REYES

La obra artística no tiene prehistoria: hunde sus raíces en los más remotos orígenes del hombre, que en su interacción con la naturaleza desarrolla su subjetividad; su capacidad de simbolizar lo hace único y distinto, pues lo dota del más poderoso instrumento para la apropiación universal de la realidad. Desde la Venus de Willendorf<sup>1</sup> y los Bisontes de Altamira<sup>2</sup> la humanidad se eleva sobre las restricciones de la naturaleza; de ahí en más el futuro será una travesía de la imaginación.

Con la complejización de la sociedad, el dominio de la creación artística fue, como la posesión de las armas, atributo de los poderosos. La creación artística bajo el control de los soberanos se convirtió en instrumento de legitimación de las inequidades: el mito, el canto épico, la gesta heroica, justifican y celebran el poder de unos hombres sobre los otros, el imperio de unos pueblos sobre otros pueblos. El dominio de las subjetividades garantiza el dominio sobre los hombres, complejas ideologías apuntalan las superioridades basadas en el origen divino de los elegidos y el arte materializa en sus múltiples manifestaciones la creación más formidable del ingenio humano: los hombres crean a Dios.

A partir de ese suceso y hasta la modernidad, durante el período más prolongado de la historia de la cultura el misticismo imprime su majestad sobre la vida de los hombres, a la vez que impone el absolutismo sobre la esencia y sobre las formas: las reglas son sólidamente divinas. Pero es la rigidez la que fractura la piedra y es por esa grieta que se cuele el ingenio humano como se mimetiza la Magdalena en la Última Cena de Leonardo, metáfora de la muerte de Dios, metáfora del imperio de la humanidad sobre lo divino.

<sup>1</sup> La Venus de Willendorf, una pequeña estatuilla de piedra caliza encontrada hace cien años a orillas del Danubio en Baja Austria, sigue siendo un enigma para los expertos y alimentando la investigación arqueológica en el lugar del hallazgo. La figura, a la que se dio el nombre de Venus por sus formas muy femeninas, elaborada con instrumentos de piedra de fuego y que hoy constituye el objeto de exposición más destacado del Museo de Historia Natural de Viena, tiene más de 25.000 años.

<sup>2</sup> El hallazgo de las pinturas de la Cueva de Altamira en 1879 significó el primer descubrimiento del arte rupestre del paleolítico. Hace 15.000 años, los habitantes de estas cuevas dejaron como elementos de expresión grabados y pinturas en sus paredes y techos: bisontes, caballos, ciervos, manos, así como misteriosos signos cabalísticos.

## TIEMPOS MODERNOS

Con la llegada del capitalismo al poder el arte retorna al hombre, los enciclopedistas se proponen reordenar el mundo según las leyes de la razón humana, el *ancien régime* desfallece bajo los redobles de La Marsellesa, los *littéraire* son sinónimo de subversión.

La Revolución Francesa, breve pero contundente, pone en escena a las masas en las calles, y a su cabeza a los grandes hombres. Esta descomunal puesta en escena toma como escenario al mundo todo, e incendia a los artistas de bravura: siglos de furia contenida pintan los lienzos, desbordan los teatros, y florecen en poesías. “Libertad, Igualdad, Fraternidad” es invocada como la rima sublime de una revolución que muere siendo niña. La “Muerte de Marat”, de David<sup>3</sup>, su pintor oficial, es la metáfora perfecta de la decadencia de un acontecimiento que prometía terminar con las inequidades y culmina incubando el nuevo monstruo universal: la burguesía se devora las utopías e instala la codicia como el nuevo dios omnipotente. Pero el arte no volverá sobre sus pasos; la humanidad de carne y hueso se convierte en su personaje privilegiado, sea como mercancía, sea como insurrección onírica a la realidad impuesta. “La pared es suya, pero el mural es mío”, le escupirá en la cara Diego Rivera a Nelson Rockefeller.

## ARTE PARA TODOS, TODOS PARA EL ARTE

La época del imperialismo capitalista comienza su debacle con el estallido de la Revolución Rusa, e inaugura una nueva época que con avances y retrocesos pone en escena al que será el personaje indispensable del drama universal: el proletariado liderando a los oprimidos conmovirá hasta sus cimientos las estructuras del mundo burgués. Llegó la era de la revolución total, espectáculo en el que todos somos protagonistas y el mundo todo el escenario.

Este acontecimiento libera energías artísticas monumentales: el arte abandona los salones aristocráticos para convertirse en un fenómeno social, en un arma ineludible para el desarrollo o para el control de las conciencias, y abre un

<sup>3</sup> Jacques Louis David es el fundador del neoclasicismo francés. Nació en París en 1748, iniciándose en la pintura a temprana edad. Se formó en el taller de Vien, pasó después a la Academia de París (1766), y obtuvo como premio una pensión para trasladarse a Roma. De regreso a París, se vio inmerso en la Revolución Francesa, participando activamente y ocupando importantes cargos, hasta convertirse en el pintor oficial de la Revolución. Su amistad con Robespierre le llevará a la cárcel, siendo liberado en 1795 para convertirse en el retratista oficial de Napoleón, preocupándose por la captación psicológica de los modelos. Su escuela se convirtió en la más famosa de Europa, y recibía jóvenes de diversos países, entre los que se destacan los españoles José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, estandartes del Neoclasicismo español. David rechazó importantes cargos para realizar grandes composiciones cargadas de significado ideológico, realizadas con un delicado dibujo y un cromatismo cálido y variado. En 1814 fue desterrado, tras la caída de Napoleón; se retiró a Bruselas y se dedicó especialmente al desnudo, obras que anuncian las que realizará su discípulo Ingres en el Romanticismo. Fue en Bruselas donde falleció David a los 77 años, en 1825.

debate que contiene connotaciones seculares en torno de la estética y la esencia en este mágico idilio del arte y la revolución.

El problema de la cultura fue una preocupación central de los revolucionarios rusos, a tal punto que Lenin nombró comisario del pueblo de educación a Anatoli Lunacharski, que sin pertenecer al núcleo duro del Partido Bolchevique era considerado por Lenin como una de las personalidades más cultas de Rusia. Como anécdota vale recordar que casi rompe con el partido en el momento más crítico, en noviembre de 1917, cuando llegaron rumores a Moscú de que la artillería bolchevique había destruido la iglesia de San Basilio. ¡Un aficionado al arte no podía olvidar tal vandalismo! Por suerte, a la iglesia de San Basilio no le pasó nada durante la insurrección de Moscú.

Como comisario del pueblo de Educación, Lunacharski era irremplazable en las relaciones con los viejos círculos universitarios y pedagógicos en general, convencidos de que de los "ignorantes usurpadores" no se podía esperar otra cosa que la liquidación total de la ciencia y el arte. Sin esfuerzo y con entusiasmo, le demostró a este medio tan cerrado que los bolcheviques, además de respetar la cultura, no eran enemigos de ella. Más de un druida académico se quedó con la boca abierta ante este vándalo que leía sin dificultad media docena de lenguas modernas y dos clásicas y, al pasar, desplegaba inesperadamente tan formidable erudición que alcanzaba de lejos como para diez profesores. A Lunacharski le corresponde gran parte del mérito por la reconciliación de la intelectualidad patentada y diplomada con el poder soviético.

En este clima de soberanía revolucionaria se dieron algunos de los debates más importantes acerca del rol del arte, entre los que se destacan las posiciones del grupo Proletkult, que se proponía desarrollar un "arte proletario". Estas posiciones aparentemente inofensivas en el alza revolucionaria proporcionarán las bases ideológicas que durante el Terremoto stalinista se convertirían en ese engendro monstruoso que se llamó a sí mismo realismo socialista, arte oficial de la burocracia contrarrevolucionaria, sepulturero del ideario libertario de octubre y hermano gemelo del "arte" nacionalsocialista de la carroña nazi que hará de la quema de libros y la destrucción de obras de arte su mayúscula contribución a la cultura. Frente a estos gérmenes en creciente desarrollo de la burocracia que alentaban lo que llamaron "arte proletario", y contra "el derecho y el deber de 'ejercer la dirección' en la literatura y el arte"; contra el movimiento adulator al régimen, el Proletkult, Trotsky replicó: "El arte debe encontrar su propio camino... los métodos del marxismo no son sus métodos. El partido ejerce la dirección sobre la clase obrera, pero no sobre todo el proceso histórico. Hay algunos campos en los cuales el partido dirige en forma directa e imperiosa. Hay otros campos en los que supervisa... y aún otros en los que sólo puede ofrecer su cooperación. Hay, por último, campos en los que sólo puede orientarse y mantenerse al tanto de lo que está ocurriendo. El campo del arte no es un campo en el que el partido esté llamado a ejercer el mando". Y recordaba que "el proletariado ha tomado el poder precisamente para ponerle término de una vez por todas a la cultura clasista y para abrirle el camino a una cultura universal. No pocas

veces parece que nos olvidamos de esto". Estas manifestaciones, como tantas otras del mismo tenor, tanto de Lenin como de Trotsky, alertaron sobre el peligro que significa el control político sobre las conciencias, y sobre el insoslayable espíritu libertario que debe inspirar a la creación artística. Con la derrota del proyecto bolchevique, el stalinismo pegó un salto descomunal en el control de las conciencias a tal punto que *1984*, la novela de George Orwell<sup>4</sup>, parecía sólo un prólogo del futuro más probable. Pero a pesar de esto el arte y la cultura en general se revelaron en el siglo XX como una de las armas privilegiadas de las masas en la resistencia contra el totalitarismo; la literatura, las expresiones plásticas, el teatro, y todas las que Sigmund Freud denominó "manifestaciones superiores de la mente humana" no sólo sobrevivieron a los horrores de la época, sino que se nutrieron de éstos para contraponerles una respuesta de esperanza. Se dice que en 1940, con París ocupada por los nazis, un oficial alemán, ante una reproducción del "Guernica", le preguntó a Picasso si era él quien había hecho eso. El pintor respondió: "No, han sido ustedes". Justamente este formidable artista fue uno de los máximos exponentes del surrealismo; a este movimiento y a su importancia revolucionaria nos referiremos a continuación.

#### LO REAL Y LO PLAGIADO

El *Manifiesto comunista* (1848) es contemporáneo de la literatura realista y considerado por muchos parte de esta escuela, y sus autores, Marx y sobre todo Engels, gustaban ilustrar sus trabajos con citas de obras literarias de esta novelesca. El realismo se propone exponer sin anestesia las laceraciones del sistema. Desde el punto de vista ideológico, el realismo queda vinculado a las ideas socialistas más o menos definidas. Aunque con claras diferencias entre los autores, en general se aprecia un interés por la situación de las clases más desfavorecidas de la sociedad surgida de la Revolución Industrial. Algunos adoptan una actitud absolutamente comprometida con los intereses del proletariado, participan en acontecimientos políticos del momento y hacen un arte combativo. Otros mantienen una postura más moderada, y endulzan de alguna forma su visión de la realidad. Todos ellos comparten una estética basada en la repre-

<sup>4</sup> George Orwell, seudónimo de Eric Arthur Blair (Motihari, India Británica, 25 de junio de 1903-Londres, 21 de enero de 1950), fue un escritor y periodista británico, cuya obra lleva la marca de las experiencias personales vividas por el autor en tres etapas de su vida: su posición en contra del imperialismo británico, que lo llevó al compromiso como representante de las fuerzas del orden colonial en Birmania durante su juventud; a favor de la justicia social, después de haber observado y sufrido las condiciones de vida de los trabajadores de Londres y París; en contra de los totalitarismos nazi y soviético, tras su participación en la Guerra Civil Española. Orwell es uno de los ensayistas en lengua inglesa más destacados del siglo XX, y más conocido por dos novelas críticas del totalitarismo stalinista: *Rebelión en la granja* y *1984* (la cual escribió y publicó en sus últimos años de vida). Testigo de su época, Orwell es en los años 30 y 40 cronista, crítico de literatura y novelista. De su producción variada, las dos novelas, publicadas después de la Segunda Guerra Mundial, son las que tuvieron más repercusión, sobre todo *1984*, en la que crea el concepto de "Big Brother" que desde entonces pasó al lenguaje común de la crítica de las técnicas modernas de vigilancia.

sentación directa de la realidad. La manera como se materializa este principio básico en la pintura realista varía desde la crudeza objetiva de Courbet hasta la simplificación gráfica de Daumier, pasando por el filtro idealista de Millet. En cualquier caso, todos comparten la radicalidad de los temas; el arte realista entiende que no hay temas banales y que, en consecuencia, cualquier cuestión puede ser objeto de interés pictórico. Este planteamiento tiene una enorme importancia en un momento en el que la pintura está sometida a reglas extraordinarias de la crítica oficial: los temas, las actitudes, las composiciones y hasta las medidas de los cuadros tienen que ajustarse a estos rígidos criterios. Ante esta situación, los pintores realistas defienden una pintura sin argumento, una captación simple de la realidad, en la cual lo fundamental es la forma en que se representan la imagen y el sonido, y no su desarrollo narrativo. Y hablar de pintura realista no se reduce a las artes plásticas: esta corriente en la literatura pinta las grandes novelas del siglo XIX, verdaderas óperas del padecer humano bajo el capitalismo, como por ejemplo *Germinal* de Émile Zola.<sup>5</sup> Los fundadores del socialismo científico encontraron en estas obras una de las valiosas fuentes de conocimiento de la situación de la clase obrera en este momento histórico, y para realizar una historia cultural del marxismo es inevitable reconocer al realismo como la expresión cultural más genuina que desde las estrofas de “La Internacional” de Pottier<sup>6</sup> a la “Alabanza al comunismo” de Bertolt Brecht<sup>7</sup>:

Es razonable, todo el mundo lo entiende. Es sencillo.

Tú que no eres un explotador puedes entenderlo.

Es bueno para ti, infórmate al respecto.

Los estúpidos lo llaman estúpido, y los sucios lo llaman sucio.

Es contrario a la suciedad y a la estupidez.

<sup>5</sup> *Germinal* (1885) es la decimotercera novela de los veinte volúmenes que Émile Zola escribió dentro de la serie *Les Rougon-Macquart*. Se suele considerar que es una de las mejores novelas jamás escritas en francés. La novela es una dura y realista historia sobre una huelga de mineros en el norte de Francia en la década de 1860. Ha sido publicada y traducida en más de cien países y ha servido para inspirar cinco adaptaciones cinematográficas y dos producciones de televisión.

<sup>6</sup> Eugen Pottier nació en París en 1816. Tomó parte en la revolución de 1848, junto a los artesanos y trabajadores que se enfrentaron a los monárquicos. En 1867 fundó la Cámara Sindical de Talleres de Dibujantes (de tejidos) y se afilió a la Asociación Internacional de Trabajadores o Primera Internacional. En la Comuna de París, tomó parte activa en tanto que miembro del Comité Republicano de veinte barrios (*arrondissements*) parisinos. Luchó en las barricadas hasta el fin de la Comuna. La represión plasmada en la “Semana Sangrienta” (22-28 de mayo de 1871) lo obligó a esconderse. Aquellas jornadas lo inspiraron para escribir, semanas después, el poema que hoy es himno de los comunistas y trabajadores del mundo: “La Internacional”. Perseguido, tuvo que refugiarse en Inglaterra. A su regreso, colaboró estrechamente con Paul Lafargue (yerno de Marx) en el periódico *El Socialista* y en la creación del Partido Obrero Francés.

Entre sus poemas destacan “El terror blanco” (1871), “El muro de los federados” (1873) y “El rebelde” (1884). Su entierro se convirtió en una auténtica manifestación popular. Miles de trabajadores acompañaron su cadáver hasta el cementerio del Père Lachaise, donde se encuentra su tumba.

<sup>7</sup> Bertolt Friedrich Brecht (Augsburg, 1898-Berlín oriental, 1956). Escritor alemán. Además de ser uno de los dramaturgos más destacados e innovadores del siglo XX, cuyas obras buscan siempre la reflexión del espectador, trató también de fomentar el activismo político con las letras de sus *Lieder*, a los que Kurt Weill puso la música.

Los explotadores lo llaman crimen  
Pero nosotros lo sabemos:  
Es el fin de los crímenes.  
No es una locura, sino  
El fin de la locura.  
No es el enigma, sino  
La solución.  
Es lo sencillo  
Que resulta difícil de realizar

Estas expresiones han acompañado al movimiento proletario mundial, fraguando un fenómeno estético. Pero lo que hizo la burocracia postsoviética del marxismo tuvo su correlato en su “acción cultural”; su nueva versión del realismo fue una vulgar caricatura de su antepasado revolucionario y los artistas y los intelectuales del régimen vieron limitadas sus opciones a convertirse en títeres de la burocracia, a resignarse a la marginalidad o a la persecución con sus consecuencias de encierro y muerte.

El siglo corto del movimiento revolucionario, sin antecedentes en el devenir histórico artístico de izquierda, estuvo férreamente controlado por los PC de todo el mundo, y aquellos que se acogieron bajo sus alas recibieron el favoritismo y las prebendas de los jerarcas a cambio nada más... que de su alma.

La redacción del manifiesto surrealista firmado por Trotsky, André Breton<sup>8</sup> y Diego Rivera<sup>9</sup> el 25 de julio de 1938 en la ciudad de México y en vísperas de

<sup>8</sup> André Breton, poeta francés nacido en Tinchebray, Orne, en 1896. Estudió medicina y trabajó en hospitales psiquiátricos durante la Primera Guerra Mundial, aplicando sus profundos conocimientos de la teoría freudiana. Desde muy joven trabó amistad con importantes figuras intelectuales de Francia, convirtiéndose en el gran impulsor del surrealismo y el dadaísmo.

En 1921 publicó su primera obra surrealista, “Los campos magnéticos”, en la que exploró las posibilidades de la hipnosis. Colaboró con Paul Éluard, Louis Aragon y Philippe Soupault en la fundación de la revista *Littérature*.

En 1922 rompió con el dadaísmo y se dedicó al automatismo psíquico; publicó en 1924 y 1929 el primero y segundo manifiestos surrealistas y militó en el Partido Comunista Francés hasta 1935. A raíz de la Segunda Guerra Mundial, se radicó en EE.UU., donde fundó en compañía de Marcel Duchamp, Max Ernst y David Hare la revista *VVV*. En 1941 publicó el tercer *Manifiesto surrealista*. Regresó a París en 1946, dedicándose hasta su muerte, en 1966, a mantener vivo el movimiento surrealista.

<sup>9</sup> Diego Rivera (Guanajuato, 1886-ciudad de México, 1957). Pintor mexicano, considerado uno de los principales muralistas de su país. Estudió por espacio de quince años (1907-1922) en varios países de Europa (en especial España, Francia e Italia), donde se interesó por el arte de vanguardia y abandonó el academicismo. Identificado con los ideales revolucionarios de su patria, Rivera volvió desde tierras italianas a México (1922) en un momento en que la revolución parecía consolidada. Junto con David Alfaro Siqueiros se dedicó a estudiar en profundidad el arte maya y azteca, que influirían de forma significativa en su obra posterior. En colaboración con otros destacados artistas mexicanos del momento (como el propio Siqueiros y Orozco), fundó el sindicato de pintores, del que surgiría el movimiento muralista mexicano, de profunda raíz indigenista. Durante los años 20 recibió numerosos encargos del gobierno de su país para realizar grandes composiciones murales (Palacio de Cortés en Cuernavaca, Palacio Nacional y Palacio de las Bellas Artes de Ciudad de México, Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo) en las que Rivera abandonó las corrientes artísticas del momento para crear un estilo nacional que reflejara

la Segunda Guerra Mundial es un llamado urgente a los artistas revolucionarios de todo el mundo a unir sus voces ante el inminente peligro que amenazaba a la cultura humana. André Breton, a propósito de las reflexiones sobre el surrealismo, señaló en 1930: "El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud". El escritor con estas palabras expresaba el talante de su programa estético, que surgió como respuesta al contexto generado por una modernidad que acababa de parir su primera "gran guerra" y se preparaba para concretar un segundo alumbramiento. El tercer *Manifiesto surrealista*, o *Manifiesto por un arte revolucionario*, publicado por Breton, es parte de la necesidad de agrupar a los revolucionarios que se manifiesta en la fundación de la Cuarta Internacional, en un momento en que la contrarrevolución crecía en todo el mundo, ya que, en el pensamiento de Trotsky, para la cultura las amenazas y los enemigos eran los mismos: la prostitución al mercado, la regimentación al espíritu nacional del fascismo, el llamado "realismo socialista", la censura, las campañas difamatorias, la persecución. La comprensión de que ambos fenómenos eran parte de la misma realidad es lo que hace posible el encuentro Breton-Trotsky, y este manifiesto. Los artistas revolucionarios son parte de este "puñado" al que es necesario agrupar, el arte es un campo donde los revolucionarios deben dar la batalla. Para que el arte pueda servir a la revolución, debe ser independiente, libre de toda imposición. El programa para el arte de la revolución socialista regresa al hombre su totalidad humana, totalidad fragmentada por la alienación capitalista, que escinde al productor de su obra, al trabajo material del intelectual, al ser del deseo; contra esta disociación sin solución en el contexto del capitalismo, el objetivo de nuestra revolución es, señala Trotsky, "romper con la tramposa dicotomía de politizar el arte contra la estatización de la economía-política, procurando, más bien, la socialización del mismo como un momento de la transformación total de las relaciones sociales. La revolución comunista no tiene como tarea lograr la independencia del arte; ésa era la tarea manifiesta de las revoluciones burguesas. La revolución comunista se propone como tarea abolir al arte como esfera separada de la producción material de la vida sin abo-

---

la historia del pueblo mexicano, desde la época precolombina hasta la revolución, con escenas de un realismo vigoroso y popular, y de colores vivos. En este sentido son famosas, por ejemplo, las escenas que evocan la presencia de Hernán Cortés en tierra mexicana (la llegada del conquistador a las costas de Veracruz o su encuentro en Tenochtitlán con el soberano azteca Moctezuma II). Artista comprometido políticamente, Rivera reflejó su adhesión a la causa socialista en sus propias realizaciones murales y fue uno de los fundadores del Partido Comunista Mexicano. Visitó la Unión Soviética en 1927-28 y, de nuevo en México, se casó con la pintora Frida Kahlo, que había sido su modelo. En la década de 1930 marchó a Estados Unidos, donde puso su arte al servicio de la exaltación del maquinismo; realizó diversas exposiciones y pintó grandes murales en las ciudades de San Francisco, Detroit –decoración del Instituto de Arte de Detroit (1932)– y Nueva York –Rockefeller Center (1933), obra que fue rechazada por sus contenidos socialistas–. De 1936 a 1940 Rivera se dedicó especialmente a la pintura de paisajes y retratos. Ensayista y polémico, publicó junto a André Breton un *Manifeste pour l'Art Révolutionnaire* (1938). Por otro lado, este gran pintor mexicano legó a su país una destacada colección de figuras indígenas que instaló en su casa museo, llamada el Anacahualli.



lir su diferencia específica; la tarea de conquistar la vida por sobre la supervivencia. '¡Toda la libertad en el arte!' es una consigna demasiado ambigua; muy mezquina para esta revolución, dado que se basa en el supuesto de la independencia del arte, de su separación de la producción material, etc., es decir, lejos de las aspiraciones de las vanguardias modernas y de la propia actualidad capitalista. ¡La abolición del arte por la revolución y la realización del arte para revolucionar la vida, he ahí lo que queremos! Ése será el horizonte manifiesto de los nuevos Dante reclamados por Engels hace ya bastante tiempo, de esas figuras colosales que serán tales por la osadía de superar las fronteras profesionales del 'arte por el arte' y que, más allá de cualquier estatización de lo estético, harán de su poética una política desarrollada con otros medios".

Esta proclama condena a la caducidad prenatal a los llamados movimientos contraculturales de posguerra que crecieron a la sombra del keynesianismo y como tributo a la Revolución de Octubre, que si bien produjeron una reforma profunda de los paradigmas culturales, terminaron "capitalizados", y la rebelión cultural terminó siendo reabsorbida y exhibida como trofeo de la democracia burguesa. Cuando la cultura *underground* se masifica se convierte en cultura de masas; el filósofo italiano Umberto Eco describe su función social así: "La cultura de masas ofrece expresiones culturales de la burguesía a una amplia franja de gente de las clases populares. Esto provoca que la gran masa de personas con acceso a los medios de comunicación masivos no sólo empiece a hablar con expresiones tomadas de lo que ven y escuchan, sino que aprendan a repetir aquello que consideran verdadero porque lo vieron publicado ('Todos los políticos son corruptos', 'los nicas son ladrones', etc.). De este modo, la conducción cultural se convierte en una herramienta de coerción ideológica sistémica, los medios masivos y el Estado se valen de estos elementos para conducirnos hacia donde sus fines convengan. Institucionalizan el devenir social programándonos". Las movidas contraculturales que se sustituyen, confrontan y se renuevan permanentemente sólo han podido ser "revolucionarias" en el sentido antiguo del término, es decir, cíclico y repetitivo; esto es, distinto a las vanguardias que recogiendo el legado de la cultura universal buscan una proyección futura. Para intentar un concepto que nos permita abarcar este fenómeno, digamos que todos estos movimientos fueron instrumentos de rebeldía que no pudieron ser revolucionarios por la crisis de dirección de la humanidad, que es la crisis de dirección de la clase obrera, lo que ha devenido, citando a Eco, en que "la contracultura ha sustituido casi por completo al socialismo como base del pensamiento político progresista. Pero si aceptamos que la contracultura es un mito, entonces muchísimas personas viven engañadas por el espejismo que produce, cosa que puede provocar consecuencias políticas impredecibles". Esas "consecuencias" estarán vinculadas inevitablemente a la solución, precisamente, de esa crisis. De cara al siglo XXI comprobamos que a pesar de la inmensa producción artística y cultural de los últimos 60 años, de la incorporación de fabulosos medios técnicos a la realización de obras artísticas, la alienación ha hecho estragos sobre la conciencia de las masas y, desde el punto de vista de las

izquierdas, la hegemonía del paradigma stalinista se impuso como máquina reguladora de las rebeldías imponiendo su burocrática estética panfletaria; este fenómeno es imprescindible analizarlo en el marco de un balance más general sobre el carácter de las revoluciones de posguerra, donde el problema de la subjetividad es un elemento relevante.

### LA POLÉMICA CON RAZÓN Y REVOLUCIÓN<sup>10</sup>

América Latina recibió al nuevo siglo con las masas en las calles, en un ciclo de rebeliones que recorre los Andes en toda su extensión. Desde las pampas de Cutral-Có hasta las selvas de Oaxaca los pueblos embravecidos han venido estremeciendo sus estructuras políticas tradicionales en un proceso que reivindica sus raíces culturales contra la imposición de modelos invasivos y despersonalizantes. Este proceso, con el baluarte del indigenismo, defiende sus culturas ancestrales como reafirmación de su identidad como pueblo y de su cosmovisión integradora del hombre con la naturaleza, perspectiva superadora del modelo alienante de la cultura de mercado. Uno de los exponentes más progresivos de esta corriente es seguramente Ricardo Carpani<sup>11</sup>, principal referente del grupo Espartaco que en 1961 publica su manifiesto por un arte nacional. Su contenido de indiscutido carácter antiimperialista y de compromiso con los trabajadores no puede evitar caer en determinados prejuicios acerca de, por ejemplo, la interpretación del arte abstracto norteamericano como manifestación de la falta de perspectivas del hombre en el capitalismo. Esta percepción tiene una notable similitud con la concepción nazi-stalinista de "arte degenerado"; contra esto debo decir que la obra de arte es siempre abstracción, que las relaciones sociales que la condicionan no la determinan porque son el campo de batalla de la subjetividad confrontando a la realidad, y en este sentido la pintura no figurativa es una de las expresiones más radicales de este fenómeno y por lo tanto patrimonio de la humanidad.

<sup>10</sup> Razón y Revolución es una corriente político-cultural revolucionaria de la Argentina.

<sup>11</sup> Ricardo Carpani nace en la provincia de Buenos Aires, en la localidad de Tigre, el 11 de febrero de 1930. Desciende, como tantos otros argentinos, de inmigrantes de la comunidad piemontesa y francesa que arriban al país en la segunda mitad del siglo XIX. Su infancia transcurrió en Capilla del Señor, provincia de Buenos Aires. Para 1936 su familia se trasladó a Buenos Aires, donde terminó sus estudios secundarios en el colegio Rivadavia. Comenzó los estudios de abogacía que, a poco de andar, abandona para partir a París. Con 20 años, en la Ciudad de las Luces se gana la vida como modelo en la Academia de Artes de la Grande Chaumiere. En París comienza a dibujar y pintar y conoce entre otros a Kenneth Kemple, Leopoldo Presas y Damián Bayon. En 1952 regresa a Buenos Aires y comienza sus estudios en el taller del maestro Emilio Pettorutti. Según Rafael Squirru, así pasará "un año de formación que lo marcó para el resto de su existencia". En 1957 expone por primera vez en la Asociación Estímulo de las Bellas Artes. Realiza murales en la galería Huemul, el de "Mosona con YPF" y diversas muestras. Junto con otros artistas fundan el movimiento Espartaco. Su inquietud por lo social y su compromiso con las clases populares se reflejan en una obra donde predominan el tema de los desocupados, de los trabajadores, de los humildes, además de un arte que defiende lo nacional. Muere en Buenos Aires en 1997. Es uno de los grandes artistas plásticos de Argentina de toda su historia.

El nacionalismo cultural, que en los países imperialistas cumple un rol reaccionario como una afilada arma de opresión contra los pueblos sometidos, puede, en cambio, ser para estos últimos una legítima reivindicación en sus luchas de liberación, pero sólo transicionalmente, no como utopía, ya que la realización de sus luchas, que sólo se puede dar con la realización del socialismo, implica necesariamente la integración de todas las culturas en una cultura universal, sin que esto implique de ninguna manera el avasallamiento de las locales. Todo lo contrario: el valioso legado cultural latinoamericano sólo podrá alcanzar su verdadero esplendor con la destrucción de las clases sociales, con la destrucción de las fronteras que dividen artificialmente a los pueblos en el horizonte de una Federación de Repúblicas Socialistas Latinoamericanas.

En Argentina este proceso de rebeliones parió un actor social original e indiscutido que impactó la conciencia de las clases medias urbanas. El piquete, como la barricada y otros medios de lucha, son patrimonio histórico del movimiento obrero mundial de la Comuna de París a esta parte, pero en este caso adquirió características novedosas debido a que, privados de sus medios de producción y debido al abandono de sus dirigentes sindicales, los obreros desocupados llevaron su protesta a las calles, protagonizando heroicas luchas que se expandieron como las llamaradas de sus neumáticos, ardiendo por todo el país. Las limitaciones de este trascendente movimiento se encontraron en la incapacidad de sus dirigentes para dar un programa al conjunto de los trabajadores, un programa que derribase el alambrado de la fábrica impuesto por la burguesía y la burocracia. Este movimiento impresionó fuertemente a sectores de la intelectualidad siempre bien predisuestos para los atajos y el sustituisimo, que teclearon con entusiasmo teorías sobre “el nuevo sujeto político”, que ni siquiera poseen la originalidad que manifiesta el movimiento en sí, sino escuálidas adaptaciones vernáculos de escritos anteriores como los de los intelectuales de la escuela de Frankfurt y del Mayo Francés. Veamos por ejemplo esta cita de uno de los popes de la contracultura (Herbert Marcuse): “Bajo la base popular conservadora se encuentra el sustrato de los marginados y los inadaptados, los explotados y perseguidos de otras razas y colores, los desempleados y los que no pueden trabajar. Existen fuera del proceso democrático, su vida es la necesidad más inmediata y real para acabar con unas condiciones e instituciones intolerables. Así, su oposición es revolucionaria incluso si su conciencia no lo es. Su oposición golpea al sistema desde fuera, y por tanto no puede ser evitada por éste; es una fuerza elemental que viola las reglas del juego y, al hacerlo, revela que el juego es falso”. Todas estas elucubraciones hoy tienen que confrontar y hacerse cargo de que la mayoría de los movimientos piqueteros han sido absorbidos por el gobierno o están jugando el triste papel de furgón de cola de los reaccionarios del campo.

Estas tendencias no quedaron ahí, sino que también incursionaron en el campo del arte: música, cine, teatro, muralismo impregnados de ideología piquetera florecieron como manzanilla en la pradera. Un ejemplo es Río Rojo, un grupo de jóvenes educados en el conservatorio que dice hacer música... no

podría ser de otra manera, ¡piquetera!, aunque, independientemente de su valor musical, sus temas no reflejen para nada –y esto dicho por alguien que acompañó militantemente a este movimiento– el espíritu y la conciencia del piquete.

Y también llegó el intento de darle forma corporativa a estas expresiones y fue de la mano de Razón y Revolución. Este grupo de universitarios desarrolla una importante actividad cultural e impulsa debates sobre temas de interés desde una perspectiva de izquierda. Publica *El Aromo*, mensuario cultural piquetero; ha editado varios libros, entre ellos *Desocupados en la ruta. Dibujos con programa* de Nancy Sartelli. A modo de introducción, expone su “manifiesto por un arte piquetero” en el que con singular firmeza nos ilustra a los artistas sobre lo que debemos hacer con nuestra vida y nuestras obras.

Debo reconocer cierta ociosidad en volver a debatir un tema tan trillado, es decir muy bien tratado entre otros por los clásicos del marxismo, de los que no sólo no me puedo abstraer sino que quiero más bien resaltar algunos de sus pensamientos al respecto, en vista de la necesidad de reinstalar esta polémica en el marco de las perspectivas de la revolución y el socialismo en el siglo XXI.

En este debate voy a tomar centralmente tres ejes, a saber: el carácter de clase del arte y los artistas; el problema de la libertad, y la posibilidad de crear un “arte piquetero”.

## ESTRUCTURA Y SUBJETIVIDAD

Nancy Sartelli dice que hay artistas burgueses, pequeñoburgueses y obreros; este reduccionismo economicista sólo aporta a la confusión e ignora las relaciones sociales, que trascienden este esquematismo. Más bien nos debemos preguntar, junto con Antonio Labriola, “Por último, pues, ¿la moral, el arte, la religión y la ciencia serían productos de las condiciones económicas o más bien exponentes de las categorías de esas mismas condiciones, o más bien aflujos, adornos, irradiaciones y espejismos de intereses materiales?”, a lo que responde el filósofo italiano: “Solamente a un cretino pudo haberle pasado por la cabeza que la moral individual de cada hombre es rigurosamente proporcional a su situación económica individual... no es posible reducir el desarrollo de los individuos particulares exclusivamente al tipo de clase o del estado social”. Porque “la estructura económica determina en segundo lugar la dirección y en buena parte e indirectamente los objetos de la fantasía y del pensamiento en la producción del arte, de la religión y de la ciencia... Si digo en segundo lugar es para distinguir estos productos de los hechos de orden jurídico-político, que son verdadera y propia objetivación de las relaciones económicas. Y si digo en buena parte e indirectamente los objetos de tales actividades, es para indicarnos dos cosas: primera, que en la producción artística y religiosa la mediación de las condiciones a los productos es bastante complicada, y segunda, que los hombres, aun viviendo en sociedad, no cesan por eso de vivir en la Naturaleza y de recibir de ésta ocasión y materia para la curiosidad y el fantasear”. De esta manera los esquematismos resultan estériles para conceptualizar fenómenos tan

originales de la humanidad, ya que, parafraseando a Aristóteles, los sistemas son verdaderos o falsos, en cambio, la realidad es siempre verdadera, o dicho de otra manera: “Gris es la teoría, pero verde es el árbol de la vida” (Goethe). Lo que nos lleva al otro problema: la libertad.

“El reino de la libertad sólo comienza donde termina el trabajo determinado por la necesidad y las consideraciones mundanas” (Marx).

La autora habla del “mito” de la libertad. Este “mito” ha sido, junto con el del amor, un tema privilegiado en la historia de la cultura tanto desde el pensamiento filosófico como desde la producción artística, desde Aristóteles a Erich Fromm, desde Hegel a Freud, y sobre todo desde el marxismo el problema ha preocupado de tal manera que definirlo como “mito” resulta una vulgarización simplista que sólo sirve para soslayar la cuestión.

El socialismo es una doctrina libertaria, y esta definición alcanza para jaquear toda defensa de los engendros burocráticos que usurparon ese nombre durante el siglo XX. La actividad revolucionaria, junto con la artística, son resultado de elecciones personales que se toman en medio de las inmensas presiones sociales a las que estamos sometidos, y en la medida en que esas presiones se intensifican, estas decisiones son más libres porque imponen sus convicciones sobre las miserias cotidianas. Por eso el artista es libre en su obra, o será, al decir de Silvio Rodríguez,

Un amasijo hecho de cuerdas y tendones  
un revoltijo de carne con madera  
un instrumento sin mejores resplandores  
que lucecitas montadas para escena  
un testafarro del traidor de los aplausos  
un servidor de pasado en copa nueva  
un eternizador de dioses del ocaso  
júbilo hervido con trapo y lentejuela.

Desde esta perspectiva, la lucha por el socialismo es la actividad por la desalienación del hombre desde un lugar de libertad, es decir, de la conciencia de la necesidad; por eso la historia está surcada por la lucha de los intelectuales y artistas por la defensa de este elemental espacio creativo, a veces en el marco de condiciones extremas de represión. De esta actividad nos ofrece singular testimonio el cuerpo asesinado de Trotsky sobre sus manuscritos. Es la lógica de este fenómeno la que trabaja Henri Lefebvre a partir de los *Manuscritos* (1844): “Para Marx, la libertad se define en el plano social, y sólo en ese plano, con exclusión de los determinismos económicos como tales y de las coacciones políticas como tales. ¿Qué es el individuo? Un ser social, dice Marx, un nudo, o núcleo, o centro (móvil) de relaciones sociales. Su grado de realidad práctica y concreta, es decir, de libertad, depende de la complejidad y de la ‘riqueza’ de las relaciones. Aquí la riqueza en relaciones se opone a la riqueza en dinero, como la apropiación a la propiedad. La pobreza en relaciones sociales puede acompañar a la riqueza en objetos, en dinero, en capital. Y, a la inversa, la riqueza (en relaciones) va unida con frecuencia a la pobreza (en objetos, en

dinero). La una no excluye la otra, porque si no habría que renunciar a toda esperanza. Las relaciones sociales comprenden las relaciones de producción, pero las abarcan superándolas. De este modo, las relaciones sociales que llevan los nombres de 'cultura' o de 'producción artística' desbordan la división técnica y social de los trabajos. La riqueza de las relaciones sociales, más compleja que complicada, implica la diversidad y la multiplicación de las posibilidades, para el individuo y para la colectividad. La libertad en el sentido de Marx se analiza en momentos sucesivos, que se abarcan y se desarrollan. Implica, en primer lugar, una dominación de la naturaleza mediante la técnica, mediante las fuerzas productivas. Luego, un dominio de los procesos y de los determinismos económicos así forjados. Por último, una apropiación del conjunto (base, estructuras y superestructuras, es decir, capacidad productora y organización de esa capacidad). En la ilustración simplificada dada anteriormente, el médico que cura al enfermo domina un determinismo de hechos naturales, domina el resultado de su intervención, reacomoda su cuerpo al individuo. (...) Aquí y así nace y se logra la libertad, según Marx". La libertad del artista no puede ser una abstracción, un enajenamiento de las condiciones materiales; sólo puede ser entendida como actividad transformadora de estas condiciones, pero es justamente ahí donde la sujeción y la libertad son complementos necesarios, al punto que podemos decir que un verdadero artista debe ser revolucionario y que esto lo condena a ser libre.

### ¿ARTE PIQUETERO?

La presunción de hacer un arte piquetero nace de arrogar a dicho movimiento el rol de "vanguardia revolucionaria"; podemos aceptar que los piqueteros sean la vanguardia de los desocupados, estamos totalmente de acuerdo con ello, dado que por supuesto son el sector más avanzado en la lucha, no sólo por el grado de movilización sino también porque han logrado cierto desarrollo organizativo. En este sentido es que el movimiento piquetero tiene un carácter progresivo, en tanto que a partir de su accionar ha logrado en cierta medida frenar la terrible situación en la que se encuentran miles de compañeros. Para aclarar la cuestión, el movimiento de trabajadores desocupados es parte de la clase obrera, parte que expresa en su forma más cruda la derrota y el retroceso sufrido en los últimos años, y que, como hemos venido sosteniendo, tiene por su naturaleza como eje central el reclamo por trabajo para todos como eje de un programa que unifique al conjunto del proletariado. En este sentido sostenemos la centralidad de la clase obrera como sujeto revolucionario, intentando demostrar cómo el aumento de los trabajadores de "servicios" y el crecimiento de la desocupación lejos están de la pérdida de centralidad de la clase obrera como sujeto de la transformación revolucionaria de la sociedad, sino que por el contrario significan su ampliación y la profundización de su carácter. Si se supone la pérdida de vigencia de dicha contradicción y de sus determinaciones, como lo hacen algunas corrientes, no sólo se debería hablar de un "nuevo suje-

to revolucionario”, sino que para ser consecuentes con dicho planteo deberían llevarlo hasta sus últimas consecuencias, lo que implicaría que el marxismo en general como teoría científica de la praxis revolucionaria del proletariado pasaría a ser una filosofía muerta.

La falta de rigurosidad teórica suele tener consecuencias nefastas. Si, por ejemplo, partimos de que uno de los componentes más importantes para definir la vanguardia se encuentra dado por su predisposición a la lucha, definirla solamente a partir de ella es tomar el problema de manera absolutamente unilateral y peligrosa; esto ha llevado a algunas corrientes a apoyar, por ejemplo, movilizaciones por mayor seguridad encabezadas por personajes reaccionarios como Blumberg o, lo que es peor aún, participar en apoyo de las recientes movilizaciones de la oligarquía agraria. Pero llegar al extremo de pretender crear “un arte piquetero” nos introduce en el reino del absurdo, y se parece menos a un equívoco bienintencionado que a una cruel utilización demagógica, a pretender que aquellos que se han visto empujados a resistir en niveles de vida por debajo de los de subsistencia, en condiciones infrahumanas, puedan constituir una nueva cultura que ilustre a las futuras generaciones. Esto nos demuestra que en política no hay ingenuidad posible y que los revolucionarios no nos podemos dar el lujo de rescatar “ideologías” condenadas por la experiencia al basurero de la historia. El marxismo rescata lo mejor, lo más sano y lo más puro de milenios de civilización, y es producto de las contradicciones de lo más luminoso de la cultura burguesa; tenemos que ser cuidadosos y sacar al niño de la palangana antes de tirar el agua sucia.

Los campesinos rusos protagonizaron más de medio siglo de insurrecciones antes de que el proletariado tomase en sus manos la dirección de la revolución, y esto dio lugar a una literatura *mujik* que dio cuenta de este proceso, pero esta literatura no fue el producto de los campesinos, fue obra de lo más granado de la intelectualidad rusa, por ejemplo *¿Qué hacer?*, la gran novela del notable erudito Nicolai Chernishevski; según testimonia Nadezhda K. Krupskaja, la compañera de vida de Lenin, el líder bolchevique consideraba a Chernishevski por encima de todos los grandes revolucionarios rusos. Y recalca que la adopción por parte de Lenin del título de la novela para titular su libro capital sobre la concepción de un partido revolucionario no fue una casualidad, sino un consciente homenaje a su memoria.

Ocurre que el gran marxista ruso cultivaba un inmenso respeto por la cultura universal; por ejemplo, escribió el borrador de su famosa resolución “Sobre la cultura proletaria”, en la cual exponía el argumento de que “el marxismo ha asimilado y reconvertido todo lo que ha tenido valor en los dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humana”. Y casi burlescamente descalificó a los prolektkultistas por “empeñarse tanto y tan frívolamente con el tema de la ‘cultura proletaria’... Para empezar, deberíamos satisfacernos con la verdadera cultura burguesa; para empezar, deberíamos estar felices con deshacernos de la cultura preburguesa más áspera; es decir, la cultura burocrática o la cultura basada en los siervos, etc.” A lo que Trotsky agrega: “Es fundamentalmente erró-

neo oponer una cultura y un arte proletarios a la cultura y el arte burgueses. La cultura y el arte proletarios son temporales y transitorios. Nuestra revolución debe su importancia histórica y su grandeza moral al hecho de que construye los cimientos de una sociedad sin clases y de la primera cultura auténticamente universal". Queda demostrado que los líderes del octubre bolchevique atacaron duramente la posibilidad de crear una cultura proletaria a pesar de que sus ideólogos se apoyaban en el hecho de una revolución obrera sin precedentes, y fue este mismo apogeo el que derrotó temporalmente tal proyecto, que sin embargo fue rescatado más adelante por el stalinismo para incubar el nefasto "realismo socialista" sepulcrista del ideario de octubre. Esta batalla que comenzó de una manera aparentemente ingenua terminó como una catástrofe cultural a la que sólo un puñado de revolucionarios consecuentes enfrentaron desde Coyoacán con el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, del que reproduzco algunos fragmentos más por su belleza estética, ya que no pueden resumir el contenido de un documento que merece el lugar de texto de cabecera de los apasionados por este tortuoso idilio del arte y la revolución:

"...el verdadero arte, es decir, aquel que no se satisface con las variaciones de modelos preestablecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades del hombre y de la humanidad, no puede dejar de ser revolucionario... para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan..."

"...la libre elección de sus temas y la absoluta no restricción en lo que hace al campo de sus exploraciones constituyen para el artista un bien que él tiene derecho a reivindicar como inalienable. En materia de creación artística importa fundamentalmente que la imaginación escape a cualquier constricción, que no se deje imponer falsas reglas bajo ningún pretexto..."

"...hacer valer la fórmula: todo está permitido en el arte..."

"...el artista puede servir a la causa emancipadora solamente si está comprometido subjetivamente de su contenido social e individual, solamente si transmite el sentido y el drama en sus obras y si trata libremente de encarnar artísticamente su mundo interior..."

"La independencia del arte, para la revolución; la revolución, para la liberación definitiva del arte".