

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Carrera: Licenciatura en Sociología

Tesina para la Licenciatura en Sociología

Tema: “Arte y revolución en el pensamiento de León Trotsky”

Alumna: Jazmín Jimenez

N. de Registro: 10899

Director de tesina: Dr. Javier Ozollo
Directora Técnico Instrumental: Lic. Laura Ulloa
Mendoza, 16 de febrero de 2010.

INTRODUCCIÓN

El tema del presente trabajo es “Arte y revolución en el pensamiento de León Trotsky”, en él nos proponemos analizar cuál es la relación y cómo se relacionan cultura y revolución desde el pensamiento del autor. Dentro del campo de la cultura nos centraremos principalmente en el arte, y sus movimientos como fueron el futurismo y el surrealismo.

Consideramos importante realizar esta investigación porque tanto la cultura en general, como el arte en particular, son elementos indispensables en la vida de cualquier pueblo. Como lo desarrollaremos en el cuerpo del trabajo, la cultura a lo largo de su historia, ha poseído un carácter de clase y es también un instrumento de opresión de clase. Por eso creemos que para que la cultura y el arte dejen de ser instrumentos de opresión, y se transformen en instrumentos al servicio de la clase trabajadora y del pueblo oprimido, es sumamente importante entender como influye el arte en una sociedad no sólo en los momentos de calma, sino también en momentos de convulsiones como son las guerras y los procesos revolucionarios, y como éste es a su vez transformado por ellos.

Por otra parte, es importante señalar que en estos últimos años la decadencia del neoliberalismo golpeó las ideas posmodernas, y las teorías que levantaban una visión de un arte autosuficiente que nada tiene que ver con el mundo real y con la vida. A su vez nuevas generaciones intentan retomar las ideas del marxismo, de la lucha por eliminar la explotación del hombre por el hombre y por conquistar un nuevo sistema social de abundancia material, de nuevas relaciones honestas y profundas entre los hombres que a la vez permita el libre desarrollo del arte y la cultura. Sin embargo, muchos intelectuales han cuestionado sistemáticamente estas ideas mediante una identificación burda e interesada con el stalinismo, queriendo asimilar al marxismo con la farsa de un materialismo vulgar y antidialéctico divulgado por los seguidores de Stalin. Nosotros nos proponemos contribuir al debate y la difusión de la crítica y el análisis marxista sobre el arte y la cultura, reivindicando a su vez la vigencia de sus ideas. Si bien es un concepto que en este trabajo profundizaremos, por cultura entendemos a todo aquello

que ha sido creado, construido, aprendido, conquistado por el hombre en el curso de su historia, a diferencia de lo que ha recibido de la naturaleza, incluyendo la propia historia natural del hombre como especie animal.

Marx, Engels, Lenin y Trotsky analizaron el arte desde una visión dialéctica, reflexionaron sobre la vinculación del arte con el desarrollo histórico, el arte como forma de trabajo no alienado, como forma de conocimiento y su relación con la política. Para nuestro trabajo tomaremos la definición de dialéctica que hace Trotsky en el texto “*El ABC de la dialéctica materialista*”, en donde explica el pensamiento dialéctico como aquel que analiza todas las cosas y todos los fenómenos en su cambio continuo, determinando en las condiciones materiales de aquellos cambios el límite tras el cual ‘A’ deja de ser ‘A’. El defecto fundamental del pensamiento vulgar radica en que desea conformarse con imágenes inmóviles de una realidad que consiste en movimiento perpetuo. El pensamiento dialéctico da a los conceptos, por medio de aproximaciones sucesivas, correcciones, concretizaciones, una riqueza de contenido y flexibilidad: me atrevería a decir que les da una suculencia que les aproxima mucho a los fenómenos vivos. No hablamos de capitalismo en general, sino de un determinado capitalismo en un determinado nivel de desarrollo. Llamamos “materialista” a nuestra dialéctica porque sus raíces no están en el cielo ni en las profundidades del ‘libre albedrío’ sino en la realidad objetiva, en la naturaleza. Lo consciente surgió de lo inconsciente, la psicología de la fisiología, el mundo orgánico del inorgánico, el sistema solar de la nebulosa. En todos los estadios de esta escala de desarrollo, los cambios cuantitativos se convirtieron en saltos cualitativos. Nuestro pensamiento, incluso el pensamiento dialéctico, es solamente una de las formas de expresión de la materia cambiante.

Los aportes de nuestro autor, en los distintos debates que sostuvo con distintas corrientes y escritores, están muy lejos de la visión mecanicista y dogmática que impuso posteriormente el stalinismo en el arte, por medio teoría del Realismo Socialista. Este estilo “oficial y único”, impuesto a los artistas en la URSS a partir de su burocratización, estranguló las diversas expresiones, tendencias y grupos artísticos. Incluso lo mismo sucedió en China con la llamada “Revolución Cultural”, dirigida por Mao Tse-Tung. Con estas políticas intentaron imponer una concepción del marxismo en donde éste consideraría al arte como mero *reflejo* del contexto histórico y político.

Nosotros nos centraremos en el análisis que hace Trotsky sobre la relación entre arte y revolución, en distintos libros y textos, en donde analiza el problema del arte y la cultura durante un período histórico que estuvo atravesado por crisis, guerras y revoluciones. Como son *“Literatura y Revolución”* y *“Cultura y Socialismo”* en donde piensa el problema del arte en una situación histórica concreta en la cual se intentaba construir el socialismo. *“La Revolución Traicionada”* por el análisis que hace sobre la cultura y el arte en un país que ha hecho su revolución y que sufre un proceso de burocratización, como fue el caso de la URSS. También analizaremos el pensamiento de este autor porque luego de su expulsión de la URSS se relacionó con distintos artistas, la más profunda de estas relaciones fue con Breton fundador del grupo surrealistas. Con el que escribió un manifiesto, que aparece como la fusión notable de dos corrientes de pensamiento y de dos concepciones de la producción intelectual. Por todo esto y porque consideramos a León Trotsky como uno de los pensadores marxistas de mayor importancia, creemos necesario conocer profundamente el pensamiento de este autor sobre el tema.

Para este análisis, comenzaremos indagando en la concepción marxista de cultura en general y de arte en particular, sobre la relación que la cultura tiene con la sociedad y con su estructura económica. Analizaremos qué es el arte como actividad humana, qué tipo de relación establece con la sociedad que lo rodea, y qué tipo de condicionamiento ejerce sobre él la estructura clasista de la misma.

Por otra parte, observaremos como el arte, al ser un fenómeno social, se ve afectado frente a las grandes conmociones sociales, como son las guerras, las crisis y las revoluciones. De qué forma estos hechos estremecedores se ven reflejados en la producción de los artistas y a la vez transforman esta producción. Analizaremos cómo se han relacionado los movimientos artísticos y los procesos políticos de la lucha de clases, los artistas y la clase obrera.Cuál es el rol que éstos pueden jugar en los procesos revolucionarios y cómo el arte es alterado por estas convulsiones. Para comprender este punto, nos centraremos principalmente en el análisis que Trotsky hace de la cultura en Rusia, durante y antes de la revolución, intentando comprender como ésta conmocionó profundamente al arte en sus distintas manifestaciones.

También, examinaremos la relación entre los partidos y dirigentes de la clase trabajadora con los movimientos artísticos. Cuáles fueron las políticas que el Estado

soviético tuvo hacia lo artistas, desde la toma del poder hasta su posterior degeneración burocrática y cuáles fueron las críticas que Trotsky hizo sobre éstas.

Reflexionaremos en torno a cuál es la importancia que tiene la cultura y el arte para la construcción de una nueva sociedad. Por qué consideramos que el arte es un instrumento importante para que la clase trabajadora pueda edificar el socialismo.

Finalmente, analizaremos dos de las grandes vanguardias del siglo XX: el Futurismo ruso y el Surrealismo. Vanguardias que vivieron en carne propia la Primera Guerra Mundial y que durante más de medio siglo acompañaron desde el arte a la vanguardia del movimiento obrero contra la barbarie capitalista.

El objetivo general de este trabajo es conocer en profundidad el pensamiento de Trotsky en cuanto a la problemática de la relación entre arte y revolución.

Entre los objetivos específicos, podemos señalar:

- Comprender qué entiende desde el marxismo Trotsky por cultura y como ésta está determinada por la estructura económica de la sociedad.
- Entender cómo se ve afectada la cultura en general y el arte en particular ante grandes conmociones sociales, como son las guerras y las revoluciones; y cuál es la importancia que tiene la cultura para la construcción de una nueva sociedad.
- Comprender las políticas que los partidos de la clase trabajadora han tenido hacia los artistas y las políticas que el Estado soviético tuvo luego de la revolución hacia éstos y sus movimientos tomando el análisis que hace Trotsky.
- Analizar cómo han surgido algunas vanguardias artísticas, como el surrealismo o el futurismo, y cómo se han relacionado con los procesos políticos de su época.

El problema que se planteó al comienzo de la investigación fue: ¿Cuál es la relación entre arte y revolución desde el pensamiento de León Trotsky?

En cuanto a las preguntas más específicas que guiaron la investigación, fueron:

- ¿Qué es la cultura para Trotsky y como está determinada por las bases materiales de la sociedad?
- ¿Cuál es la importancia que tiene la cultura y el arte para la construcción de una nueva sociedad?

- ¿Cómo se ve afectada la cultura y el arte ante grandes conmociones sociales como son las guerras, las crisis y las revoluciones?
- ¿A qué tipo de sentimientos corresponde una determinada obra de arte con todas sus peculiaridades?
- ¿Cuál es el condicionamiento social de estos pensamientos y sentimientos? ¿Qué lugar ocupan en el desarrollo histórico de una sociedad y de una clase?
- ¿Cuál es el lugar del arte y del artista en un proceso revolucionario? ¿Qué lugar da el nuevo Estado al arte? ¿Surge un arte nuevo? ¿Cuándo?

La hipótesis de trabajo es que en el pensamiento de Trotsky los procesos artísticos son profundamente trastocados por los procesos revolucionarios y a su vez éstos contribuyen imprescindiblemente a la construcción de una sociedad socialista.

La metodología a utilizar en este trabajo es analítico-teórica. Se intentará trabajar en dos planos complementarios, uno, la descripción analítica de los diversos fenómenos, y otro, su interpretación en el contexto histórico en que aparecen. Nuestra premisa metodológica básica será considerar a todos los fenómenos en su especificidad histórica y, siempre que sea posible, económica. Nuestro análisis lo abordaremos desde el materialismo histórico, como dice Trotsky, la aplicación de la dialéctica materialista a la estructura de la sociedad humana y a su desarrollo histórico. Ya que sólo poniendo al descubierto el cambio continuo y las contradicciones internas de los fenómenos sociales podremos descubrir e interpretar su dinámica y modificar sus procesos constitutivos.

CAPITULO 1

La Cultura y el Arte

En este capítulo profundizaremos nuestro marco teórico analizando la concepción marxista de cultura en general y de arte en particular. En función de esto indagaremos sobre cuál es la relación que la cultura tiene con la sociedad y con su estructura económica. Explicaremos qué es el arte como actividad humana, si es una forma de conocimiento. Qué tipo de relación establece con el mundo que lo rodea. Y cómo lo condiciona la estructura clasista de la sociedad. Desde diversas corrientes teóricas se ha escrito mucho sobre el tema del arte y la cultura, incluso desde muchas que se reivindicaban marxistas. Nosotros nos proponemos estudiarlo en los escritos de León Trotsky, complementando con textos de Marx, Engels y Lenin.

1.1. La Cultura

En su texto *“Cultura y Socialismo”* Trotsky explica que originalmente cultura significó campo arado y cultivado, en oposición a la floresta o al suelo virgen. La cultura se oponía a la naturaleza, es decir, lo que el hombre había conseguido con sus esfuerzos se contrastaba con lo que había recibido de la naturaleza. Esta antítesis fundamental conserva su valor hoy día. Cultura es todo aquello *“que ha sido creado, construido, aprendido, conquistado por el hombre en el curso de su historia, a diferencia de lo que ha recibido de la naturaleza, incluyendo la propia historia natural del hombre como especie animal”*¹ Cuando el hombre se separó del reino animal, o sea cuando fue capaz de usar los primeros instrumentos de piedra y madera y con ellos armar los órganos de su cuerpo, comenzó a generar y acumular cultura, es decir, conocimientos y habilidades para luchar con la naturaleza y dominarla.

Los logros materiales, las formas de los instrumentos, la maquinaria, los edificios, los monumentos, etc. son las formas materiales en las que se ha ido depositando la

¹ TROTSKY, León, *“Cultura y Socialismo”*, pág. 147.

cultura (cultura material) de las generaciones pasadas. Ésta es la que crea el marco fundamental de nuestras vidas, nuestra vida cotidiana, nuestro trabajo creativo. Ahora también, existe una parte de la cultura que se deposita en la propia conciencia humana, son los métodos, las costumbres y las habilidades que son adquiridas y desarrolladas a partir de la cultura material preexistente y que, son al mismo tiempo resultado suyo y la enriquecen. Por todo esto Trotsky considera que la cultura es producto de la lucha que los hombres han llevado adelante por su supervivencia, por la mejora de sus condiciones de vida y por el aumento de su poder. Pero también de estas bases han surgido las clases sociales. La sociedad humana, en su proceso de adaptación a la naturaleza, en conflicto con fuerzas exteriores hostiles, se ha conformado como una compleja organización clasista. Esta estructura de clase ha determinado en alto grado el contenido y la forma de la historia humana, o sea, de las relaciones materiales y sus reflejos ideológicos. Esto quiere decir que la cultura histórica ha poseído un carácter de clase. Cultura, por lo tanto, también es todo lo que los hombres han conquistado, construido y que sirve para reforzar su poder. Pero como no se trata del hombre individual, sino del hombre social, ya que ésta en su esencia es un fenómeno sociohistórico y como la sociedad histórica ha sido y continúa siendo una sociedad de clases, la cultura se convierte en un instrumento de opresión de clase. Marx dijo que las ideas dominantes de una época son esencialmente las ideas de su clase dominante. Esto también se aplica a toda la cultura en su conjunto agrega Trotsky.

Nuestro autor, en el texto *“El materialismo dialéctico y la ciencia. La continuidad de la herencia cultural”*, explica como analiza, desde el marxismo, la sociedad y la ideología que forma parte de ella, nos dice que la esencia del marxismo consiste en que enfoca a la sociedad como sujeto de investigación objetiva, y analiza la historia humana como se haría en un gigantesco registro de laboratorio. Considera la ideología como un elemento integral subordinado a la estructura material de la sociedad. Examina la estructura de clase de la sociedad como una forma históricamente condicionada del desarrollo de las fuerzas productivas. Deduce de las fuerzas productivas de la sociedad las relaciones mutuas entre la sociedad humana y la naturaleza circundante, y éstas, a su vez, quedan determinadas en cada etapa histórica por la tecnología que ha conquistado el hombre, por sus instrumentos y armas, por sus capacidades y métodos de lucha con la naturaleza. Más adelante plantea que la sociedad se ha desarrollado a través de un largo,

complicado y contradictorio batallar de la especie humana por la existencia y por conseguir un dominio cada vez mayor sobre la naturaleza, y no de acuerdo a un plan dispuesto previamente. *“Como reflejo de esto y como instrumento en este proceso, tardío, inconexo, fraccionario, en forma, por decirlo así, de reflejos sociales condicionados que en último análisis son reducibles a las necesidades de la lucha del hombre colectivo contra la naturaleza”*², se formó la ideología de la sociedad humana. Y podríamos agregar nosotros que también así se formó la cultura de esta sociedad.

Nos advierte que juzgar las leyes que gobiernan el desarrollo de la sociedad humana fundándose en sus reflejos ideológicos, equivale casi a formarse un juicio sobre la estructura anatómica y fisiológica de un lagarto en función de sus sensaciones cuando se halla calentándose al sol o cuando sale arrastrándose de una grieta húmeda. Explica, que si bien, es bastante cierto que hay un lazo muy directo entre las sensaciones de un lagarto y su estructura orgánica. Este lazo es objeto de investigación por medio de métodos objetivos. Sin embargo hay una tendencia a ser de lo más subjetivo en los juicios sobre la estructura y las leyes que gobiernan el desarrollo de la sociedad humana en términos de lo que se da a llamar conciencia de la sociedad, esto es, su ideología contradictoria, desarticulada, conservadora y no verificada. Como por ejemplo tomar para este análisis los credos religiosos, que ocuparon y ocupan un lugar tan destacado en la vida de la sociedad humana. O a partir de los códigos contradictorios e hipócritas de la moralidad oficial. O por las concepciones filosóficas idealistas que para explicar los procesos orgánicos complejos que ocurren en el hombre, tratan de colocar la responsabilidad en una esencia llamada alma y dotada de las cualidades de impenetrabilidad y eternidad.

Marx explica en el *“Prólogo de la Contribución a la Crítica de la Economía Política”* que *“en la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social.*

² TROTSKY, León, *“El materialismo dialéctico y la ciencia. La continuidad de la herencia cultural”*, pág. 228.

El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia.” Más adelante escribe que: *“Al cambiar la base económica, se revoluciona, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella. Cuando se estudian esas revoluciones, hay que distinguir siempre entre los cambios materiales ocurridos en las condiciones económicas de producción y que pueden apreciarse con la exactitud propia de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en una palabra, las formas ideológicas en que los hombres adquieren conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo. Y del mismo modo que no podemos juzgar a un individuo por lo que él piensa de sí, no podemos juzgar tampoco a estas épocas de revolución por su conciencia, sino que, por el contrario, hay que explicarse esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto existente entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción.”*³

En síntesis cultura es todo lo que fue creado, construido, aprendido, conquistado por el hombre, a lo largo de su historia. Acumulándola como cultura material (instrumentos, maquinarias, edificios, monumentos, etc.) o depositándola en la conciencia (métodos, costumbres y habilidades que son adquiridas y desarrolladas a partir de la cultura material preexistente y que, son al mismo tiempo resultado suyo y la enriquecen). En forma de ciencia, técnica, arte, religión, moral, etc. estos conocimientos y habilidades le sirvieron a los hombres para dominar la naturaleza, mejorar las condiciones de vida y para aumentar su poder. En este proceso histórico surgieron también las clases sociales. A su vez la estructura clasista determinó en alto grado el contenido y la forma de la historia humana, o sea, las relaciones materiales y sus reflejos ideológicos. Por lo tanto la cultura ha poseído y posee un carácter de clase. Pero, es importante distinguir dentro de la misma los elementos más progresivos que han hecho avanzar a la humanidad, de los elementos más regresivos, los cuales justifican que un pequeño grupo social oprima a la gran mayoría.

³ MARX, Karl, “Prólogo de la Contribución a la Crítica de la Economía Política” en <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>

1.2. El Arte

En este apartado nos proponemos desarrollar y profundizar lo que entendemos por arte. A modo de introducción podemos empezar diciendo que consideramos que el arte está determinado, en última instancia, por la estructura económica de la sociedad y es necesario analizarlo como parte de la misma y de su desarrollo histórico. Cada clase dominante creó su propio arte, la historia ha conocido el arte esclavista, el arte feudal y el arte burgués. Sin embargo el arte tiene una especificidad y reglas propias que es importante tenerlo en cuenta a la hora de estudiarlo. El arte es una forma de trabajo, porque el artista plasma en la obra algo de su subjetividad. También podemos considerarlo como una forma particular de conocimiento, porque es una forma de apropiación de la realidad, y además porque refleja de forma directa o indirecta, la vida de los hombres. Para definir qué es el arte hay que considerar que se trata de una relación entre un sujeto con determinados condicionamientos sociales, pero también con determinados sentimientos, inserto en ciertas tradiciones, con determinados intereses que quiere expresar en una obra, y que se enfrenta con un determinado material (los colores, el lenguaje, los tonos, etc., según las distintas artes) y también toda la historia social que tienen esos materiales, las escuelas de donde vienen, los cánones aceptados o no aceptados, etc. Y es de esa relación entre lo *objetivo* y lo *subjetivo*, lo social y lo individual, que define el trabajo artístico.

Para profundizar esto tomaremos el análisis que realiza Ariane Díaz en el texto “*Arte y Capitalismo. Elementos para una crítica marxista del arte*”. Allí la autora explica como se fueron desarrollando las concepciones sobre el arte en los clásicos del marxismo. En primer lugar, creemos necesario aclarar que la *estética* es una división particular de la filosofía que trata el problema de *lo bello*. Ahora bien, Marx no estaba de acuerdo con las divisiones entre distintas disciplinas científicas y filosóficas, o entre distintas ramas dentro de la filosofía. Consideraba que la *filosofía tradicional* (que como sistema, junto con una ontología debía tener una gnoseología, una ética, una estética, etc.), era más bien una *filosofía contemplativa*. Recordemos que en las “*Tesis sobre Feuerbach*” cuestiona esto, planteando que los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de *transformarlo*. Entonces, si bien hay autores marxistas que hablan de una *estética marxista* aunque

discutiendo con su significado tradicional, es bastante difícil decir que en Marx exista una *estética* como disciplina específica. Sí hay elementos que él analiza y que serán muy importantes para pensar el problema del arte desde el marxismo, pero de ahí a que sea una estética y en el sentido normativo, como en general se entiende, hay un trecho.

Por otro lado, los autores que tomamos, Marx, Engels, Lenin y principalmente Trotsky⁴, no se dedican específicamente a temas de arte. Tratan sobre éste en el marco de otras discusiones. Aunque podemos decir que Trotsky fue el que más profundizó en el tema.

Estos autores parten del punto básico de que las consideraciones sobre el arte deben tener en cuenta que éste tiene una determinada relación con la realidad y que es imposible, desde la definición misma del marxismo, pensarlo por fuera de la sociedad y del desarrollo histórico. Marx y Engels discuten con teorías anteriores que, si bien tenían en cuenta la historia, lo hacían en términos idealistas. Cuestión que derivaba en suponer espíritus, genios o absolutos. Como en el caso del primer romanticismo alemán, de fuerte tradición filosófica, en el ámbito en el que Marx y Engels se formaron y con la que luego discutieron. Lenin y Trotsky critican las versiones de *arte puro* o *arte por el arte* que surgieron en el siglo XIX. Pero, para los cuatro no puede considerarse al arte si no es de manera histórica, relacionado con una determinada forma de organización social. Y las visiones que toman al arte como un *espíritu* que se expresa a través de un genio artista, o un *alma bella* que está más allá de nosotros y del *sucio* mundo cotidiano, es como creer en algún Dios. Entonces, se dedican a señalar las relaciones establecidas dentro del desarrollo histórico en el cual está inserto, a veces en términos más amplios, pensando en grandes períodos, a veces más específicos, como por ejemplo el arte frente a un determinado momento decisivo como una guerra, una revolución, etc. Pero, en cómo se describe esta relación surgen varias de las clásicas polémicas dentro del marxismo, y fuera de él, respecto al arte. Es muy importante esta discusión también por tergiversaciones posteriores según las cuales lo que importa es la *estructura económica*

4 Para ubicarnos un poco podemos seguir a Perry Anderson y decir que estos autores son parte de la tradición “clásica” del marxismo, en contraposición a otros que llamará “marxistas occidentales”. Es una denominación que habría que ver si es del todo adecuada. Anderson la da en “Consideraciones sobre el marxismo occidental” separando a una generación, la de los 30’, posterior a lo que sería la generación “clásica” que terminaría con Lenin y Trotsky. La división es operativa para marcar este período histórico abierto hacia los años ’30, cuando las preocupaciones de varios autores marxistas van corriéndose de temáticas político – económicas a temáticas culturales que van a pasar a ser la predominante en los “marxistas occidentales”. ANDERSON, Perry, “Consideraciones sobre el Marxismo Occidental”.

y que todo lo demás son derivaciones superestructurales secundarias y mecánicamente derivadas, tomando la famosa metáfora de Marx de *base y superestructura*. El arte entraría dentro de estas expresiones *secundarias*.

Marx en la “*Introducción a la Crítica de la Economía Política*”, mientras desarrolla lo que se conoce como su noción de *desarrollo histórico desigual*, analiza la razón por la cual el arte griego nos sigue impactando, a pesar de las condiciones sociales en que se realizó pasaran hace siglos, y ya no son las actuales. Si tuviésemos una visión mecánica de base/superestructura, tendríamos que decir que el arte griego ya no interesa porque se hizo en condiciones sociales que ya no podemos comprender. Sin embargo, plantea, ensayando una respuesta, que lo que existe es un desarrollo histórico desigual entre determinadas estructuras de relaciones sociales, determinadas formas de producción y los desarrollos culturales, artísticos, políticos y jurídicos. La famosa metáfora base/superestructura, no puede verse de ninguna manera como una cosa mecánica. “*Para el arte, se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están en modo alguno en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con el de su base material, que por así decirlo es el esqueleto de su organización. Por ejemplo, los griegos, comparados con los modernos, o inclusive Shakespeare. Para ciertas formas del arte –por ejemplo la epopeya- se reconoce que no pueden ser producidas en la forma clásica con que se inscriben en la historia, en cuanto la producción artística aparece como tal; que, por consiguiente, en el propio dominio del arte algunas de sus creaciones importantes sólo son posibles en un estadio inferior del desarrollo artístico.*”⁵ Explica que el arte griego sólo pudo darse en las condiciones históricas y sociales en las que se dio, y que para que este surgiera fue indispensable la existencia de la mitología “*El arte griego supone la mitología griega, es decir, la elaboración artística pero inconsciente de la naturaleza y de las propias formas sociales por la imaginación popular. Ésos son sus materiales (...) Por consiguiente, en caso alguno, una sociedad que haya llegado a un estado de desarrollo que excluya toda relación mitológica con la naturaleza, toda relación generadora de mitos, que por lo mismo exija al artista una imaginación independiente de la mitología. Por otra parte, ¿es Aquiles compatible con la pólvora y el plomo? O, teniéndolo todo en cuenta, ¿la Iliada con la prensa, o mejor aún con la maquina de imprimir? ¿Acaso el canto, el*

⁵ MARX, Karl, “*Introducción a la Crítica de la Economía Política*”, pág. 79.

poema épico, la Musa, no desaparecen necesariamente ante la regla del tipógrafo, acaso no se desvanecen las condiciones necesarias de la poesía épica?”⁶

Pero, Marx nos dice que la dificultad no reside en comprender que el arte griego esté vinculado a cierta forma de desarrollo social. La dificultad consiste en entender por qué hoy en día nos sigue provocando placer estético. Y responde este interrogante planteando que el arte griego hace referencia a algo que después de todo es nuestra historia como humanidad, su *niñez*, que sigue produciendo reacciones aunque ya las condiciones no sean las mismas. “*Un hombre no puede volver a ser niño, so pena de caer en la puerilidad. ¿Pero no encuentra acaso placer en la ingenuidad del niño, y, una vez llegado a un nivel superior, no debe aspirar él mismo a reproducir la verdad? En la naturaleza infantil, ¿no ve cada época revivir su propio carácter en su verdad natural? ¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, allí donde ha alcanzado su más bello florecimiento; por qué esa etapa de desarrollo acabada para siempre no ejercería un hechizo eterno? (...) El encanto que ejerce sobre nosotros su arte no está en contradicción con el carácter primitivo de la sociedad en que creció. Es, más bien, su producto, y, por el contrario, se encuentra vinculado en forma indisoluble al hecho de que las condiciones insuficientemente maduras en que nació –únicas en que podía haber nacido- no podrán volver a darse.*”⁷

Pero más allá del problema del arte griego en particular, con estos planteos lo que queda de manifiesto es que su visión estaba lejos de considerar los períodos históricos como bloques uniformes, donde sólo basta saber qué modo de producción rige para entender el resto de los fenómenos sociales. Será una tergiversación posterior, de antimarxistas pero también de ciertas corrientes dentro del propio marxismo, atribuirle una lectura mecanicista, lo cual fue muy útil para quienes atacan el legado de Marx, ya que es la mejor forma de eliminar al marxismo de la discusión sobre el arte. Si el marxismo establece una relación mecánica entre base y superestructura, en realidad no tendría ningún sentido analizar el arte (ni la ciencia, ni la filosofía), porque solamente importarían las relaciones de producción de un determinado momento. En una carta de Engels a Honrad Schmidt en 1890 podemos leer lo siguiente “*En lo concerniente a los dominios de la ideología que planean aún más alto por el aire –religión, filosofía, etc.-,*

⁶ Ibid, págs. 79-80.

⁷ Ibid, pág. 80.

*tienen una raíz prehistórica, preexistente y que pasa al período histórico, y que hoy llamaríamos charlatanería. Estas diversas representaciones falsas de la naturaleza del hombre, de los espíritus, de las fuerzas mágicas, etc., tienen en su mayor parte sólo una base económica negativa; el deficiente desarrollo económico del período prehistórico tiene por complemento y es también en parte condicionado, y aun causado, por las falsas representaciones de la naturaleza. Y aun cuando la necesidad económica era la principal fuerza motriz del progresivo conocimiento de la naturaleza y lo sea cada vez más, sería seguramente pedante buscarles causas económicas a todos estos absurdos primitivos... ”*⁸ Por lo tanto, lejos están Marx, Engels, Lenin y Trotsky de plantear una posición mecanicista en donde todo pueda ser explicado por causas económicas. O de que el arte tenga que adecuarse mecánicamente a las posiciones políticas, otro “problema” que se le endilga al marxismo. De hecho todos los ejemplos dan muestran más bien de lo contrario. Estos autores consideran que el arte tiene una especificidad en la que debe analizarse, sí teniendo en cuenta su relación con la sociedad, las condiciones de producción y el sujeto artífice con sus propios condicionamientos sociales, pero nunca de única manera, ni de forma mecánica, y por ello se detienen en estas *desigualdades y contradicciones*.

Mucho tiene que ver en la perspectiva adoptada por Trotsky su formación como marxista: su introductor al marxismo no fue sólo Plejanov, como en la mayoría de los marxistas rusos, sino también Labriola, quien, en el campo de las ideologías, por ejemplo, si bien mantenía una visión materialista de las mismas (“*las ideas no caen del cielo*”), hacía la siguiente distinción para evitar una visión mecanicista:

“La estructura económica determina en segundo lugar la dirección y en buena parte de modo indirecto los objetos de la fantasía y el pensamiento en la producción del arte, la religión y la ciencia. (...) Ante todo, con tal enunciado se combate el fantástico argumento ideológico de que arte, religión y ciencia son desarrollos subjetivos y desarrollos históricos de un pretendido espíritu artístico, religioso o científico, el cual se iría manifestando sucesivamente por un propio ritmo de evolución y, aquí y allá, ayudado o estorbado por las condiciones materiales. Con tal enunciado se quiere afirmar, además, la necesaria conexión por la cual todo hecho del arte y la religión es el exponente sentimental, fantástico, es decir, derivado, de determinadas condiciones

⁸ ENGELS, Frederick, “F. Engels a Konrad Schmidt, 27 de octubre de 1890”, págs. 55-56.

*sociales. Si digo en segundo lugar es para distinguir estos productos de los hechos de ordenamiento jurídico-político, que son verdadera objetivación de las relaciones económicas. Y si digo en buena parte y de modo indirecto (...) es para indicar dos cosas: (...) que la mediación de las condiciones en los productos es bastante complicada, y que los hombres, aun viviendo en sociedad, no dejan por ello de vivir también en la naturaleza y recibir de ésta ocasión y materia para la curiosidad y el fantasear”.*⁹

1.2.1. ¿Qué es el arte como actividad humana?

Ariane Díaz¹⁰ plantea, en el trabajo antes mencionado, que una pregunta interesante a hacerse es si se puede considerar al arte como una forma de trabajo. Puede parecer raro si uno piensa en el marxismo como una crítica a las formas de trabajo y explotación en el capitalismo. Si uno tiene una visión más o menos positiva del arte, son cosas que no parecen poder ir juntas. El arte parece ser justamente aquello que se pueden hacer en los momentos de ocio, cuando uno no está trabajando, y el trabajo parece ser aquello que impide justamente que uno pueda dedicarse a ese tipo de actividades. Pero hay que pensar *trabajo* en Marx no solamente como la forma particular que adquiere en el capitalismo, sino como aquello que, según su propia concepción de la historia, separa al hombre como *especie* del conjunto de las otras especies: el hombre como aquel que se relaciona con la realidad a través del trabajo, o sea, a través de plasmar en algo externo al propio sujeto, su propia individualidad. Esa es la concepción de trabajo que tienen los fundadores del marxismo¹¹, aquella capacidad que tiene el hombre y que lo distingue, de expresar su propia subjetividad en algo externo a sí mismo, en algún objeto con el

9 LABRIOLA, Antonio, “La Concepción Materialista de la Historia”, citado por DÍAZ, Ariane “Las ‘Contingencias’ del ‘Determinismo’ Marxista. Acerca de los Cuadernos... de Trotsky”, en http://www.ips.org.ar/article.php3?id_article=65.

10 Miembro del Comité editorial de Revista Lucha de Clases y del Equipo de coordinación del IPS “Karl Marx”. Estudios en Letras (UBA), se especializa en temas filosóficos y culturales.

11 En el texto “El Papel del Trabajo en la Transformación del Mono en Hombre”, vemos cómo Engels enhebra desde el uso determinado que se le daba a la mano para cazar, recolectar y hacer las primeras herramientas, hasta el desarrollo de las capacidades artísticas en la mano. Termina el texto diciendo que esa misma mano que en algunos momentos hace cientos de años agarró las primeras piedras, talló las primeras herramientas, es la que hoy pinta cuadros. Engels cita algunos músicos y pintores, queriendo dar cuenta que la capacidad artística no era emanación de algún “espíritu” que inspiraba al hombre, sino que es en el propio desarrollo histórico del hombre y de su trabajo que va desarrollando ese tipo de destreza.

que trabaja y esa especial relación que tiene con la Naturaleza: el hombre con el trabajo modifica a la naturaleza y con eso se modifica a si mismo. Desde esta definición de trabajo, el arte como actividad humana podría pensarse como trabajo: después de todo es la plasmación de un determinado sentimiento, interés o preocupación, en un trabajo específico con materiales que se *plasman* en una obra, fuera de uno, expresando algo de nuestra subjetividad allí.

Es muy importante la distinción entre la noción de trabajo como actividad (en general) y del trabajo en las condiciones de la sociedad capitalista porque el marxismo cuestiona la forma que adquiere el trabajo en ese modo de producción, donde el obrero está enajenado de ese producto. Pero la *alienación*, en el sentido de *ponerse fuera de sí*, no es algo necesariamente negativo pensado en estos términos. Poner la subjetividad de uno fuera de sí es la forma característica en la que el hombre se desarrolla con la naturaleza a través de su trabajo. El problema es cuando ese producto le es expropiado, o cuando no lo puede plasmar porque está obligado a realizar un trabajo monótono, o donde no ve el producto de su trabajo, y donde la propia subjetividad que era la expresión del trabajador le es robada. Lo que hace un artista en una obra es poner fuera de sí algo y esto no solamente no es negativo sino que es una forma de realización de ese sujeto. De esa diferencia y oposición, entre dos modos de trabajo que supone el capitalismo, también surgen posiciones según las cuales el arte en sí mismo, por su forma de actividad creadora, es liberador por mera oposición.

También hay que diferenciar entre trabajo productivo y trabajo improductivo, Marx en la *“Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía”* lo explica de la siguiente forma: *“El trabajo productivo se determina aquí desde el punto de vista de la producción capitalista. A. Smith da la solución definitiva al definir el trabajo productivo ‘como aquel que se cambia directamente por capital’: para ello es necesario que los medios de producción del trabajo y el valor en general, sea dinero o mercancía, se conviertan ante todo en capital y el trabajo en trabajo asalariado, en la acepción científica de la palabra. (...) Y al mismo tiempo nos aclara qué es el trabajo improductivo: aquel trabajo que no se cambia por capital, sino directamente por renta, es decir, por salario o ganancia (y, naturalmente, por los diversos elementos que forman la ganancia del capitalista, como son el interés y la renta) (...) El punto de apoyo para reunir estos elementos de juicio nos lo dan, pues, las características del trabajo materializado (ni*

tampoco la naturaleza del producto de éste, ni de determinadas propiedades inherentes al trabajo como trabajo concreto), sino las formas sociales específicas, las relaciones sociales de la producción dentro de las que ese trabajo se realiza.

Un actor, incluso un clown, puede ser, por lo tanto, un trabajador productivo si trabaja al servicio (de un empresario), y entrega a éste una cantidad mayor en trabajo de la que recibe de él en forma de salario. En cambio, el sastre que trabaja a domicilio por días para reparar los pantalones del capitalista, no crea más que un valor de uso y no es, por lo tanto, más que un trabajador improductivo. El trabajo del actor se cambia por capital; el del sastre por ganancia. El primero crea plusvalía; el segundo no hace más que consumir ganancia. (...) El escritor no es un trabajador productivo porque produce ideas, sino porque enriquece al editor que publica sus obras. En consecuencia, es productivo por cuanto es trabajador asalariado de un capitalista. (...) el carácter específico del ‘trabajo productivo’ no se haya vinculado para nada al contenido concreto del trabajo, a su utilidad especial, o al valor de uso determinado en que se traduzca.

Un mismo tipo de trabajo puede ser productivo o improductivo. (...) La tiple que vende su canto por cuenta y riesgo propios es una trabajadora improductiva. Pero la misma tiple obligada a cantar por un empresario que quiere ganar dinero es una trabajadora productiva porque produce capital.”¹²

Engels, también, aborda un punto central: el caso particular en el que hay una *contradicción* entre las intenciones subjetivas del propio autor que quiere expresar una determinada cosa y la obra concreta que sale de ese trabajo. En una carta que escribe a Mina Kautsky, Engels dice *“En modo alguno soy contrario a la poesía tendenciosa, como tal. Esquilo y Aristófanes, padre de la tragedia y de la comedia, respectivamente, fueron poetas de tendencia manifiesta, al igual que Dante y Cervantes; el mérito principal de ‘Intriga y Amor’, de Schiller, radica en ser el primer drama alemán de tendencia política. Los modernos escritores rusos y noruegos, que producen excelentes novelas, son, sin excepción, tendenciosos. No obstante, opino, que la tendencia debe surgir con naturalidad de las situaciones y la acción, sin que sea necesario que se la señale de manera especial, y que el autor no está obligado a presentar al lector la*

¹² MARX, Karl, *“Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía”* en *“Sobre el Arte”* págs. 105-107

futura solución históricas de los conflictos sociales que describe.”¹³ En síntesis prefiere que la tendencia no salga subjetivamente de la posición del autor sino de la propia obra. En otra carta, dirigida a Margaret Harkness, le plantea que “*cuanto más disimulados estén los puntos de vista del autor mejor será para la obra artística. El realismo al que me refiero se manifiesta inclusive independientemente de los puntos de vista del autor.*”¹⁴ Es lo que se llama a partir de allí la *tendencia objetiva*, o sea, cuando una posición política no está explícitamente dicha sino que el desarrollo de los acontecimientos en una novela y de un buen trabajo con los materiales, por ejemplo, se plasman esas condiciones en la obra sin que el autor tenga que dar las soluciones a la situación planteada. Engels, toma de ejemplo a Balzac, a quien considera tan bueno como realista que una tendencia sale de su propia obra sin que él explicita sus posiciones. Es más: incluso como individuo tiene una posición que es la contraria, porque Balzac es también un *realista* en el sentido de defensor de la realeza, y sin embargo en sus obras está tan bien trabajado el material que, en contra suya, muestra una situación de decadencia de la realeza como modelo social que está condenada a perecer. Recordemos que para Engels realismo significa “*reproducir los caracteres típicos en circunstancias igualmente típicas*”¹⁵

Al plantear que hay una contradicción entre las propias intenciones que tiene el artista y el resultado que obtiene de esa obra, “mete el dedo en la llaga” en una discusión que seguirá sobre el arte, como una forma de conocimiento, porque ya no podemos sólo considerar que el sujeto tiene determinadas intenciones y las plasma en su obra. Parece que a veces las quiere plasmar y sale lo contrario. Se van dibujando en estas discusiones los polos contrapuestos posibles de varias concepciones artísticas: las posiciones más subjetivistas, como las del romanticismo, y las más objetivistas. Si se toma este argumento de Engels en un sentido sociológico y se piensa que no son las intenciones lo que está expresándose. Sino que lo que está en juego son las condiciones objetivas, sociales, históricas de ese momento y deja de importar el autor como tal, condicionado histórica y socialmente y expresando en la obra las condiciones históricas en las que surgió esa obra particular. Es difícil atribuirle tal posición a Engels por algunas observaciones hechas en una carta, porque ni él ni ninguno de nuestros autores

13 ENGELS, Federico, “Frederich Engels a Minna Kautsky”, pág. 9.

14 ENGELS, Federico, “Frederich Engels a Margaret Harkness”, pág. 12.

15 Ibid. págs. 13

considera que se pueda pensar al arte ni con una visión puramente subjetivista (de las intenciones expresadas en la obra), ni con una visión donde hay muy poco de subjetividad y la obra es mecánicamente expresión de las condiciones sociales. Esta última perspectiva se vio después en la doctrina del *realismo socialista*, según la cual las obras se delimitaban según eran: burguesas, pequeño burguesas, proletarias, o si estaban a favor o en contra de determinadas políticas, y sobre todo, a favor o en contra de Stalin. Pero han existido esas lecturas y es parte de los problemas con que los marxistas nos encontramos al intentar definir al arte como actividad.

Lenin, en una serie de escritos sobre Tolstoi, en los que prima una discusión política con emigrados blancos, sobre lo que significa el legado de Tolstoi, toma el argumento que había dado Engels respecto a Balzac y dice: Tolstoi, que reivindicaba la vida campesina, y la política de “*no violencia propia de los campesinos*” en contra de la supuesta *violencia* de las ciudades, sin embargo, es tan buen realista que a pesar de sus propias ideas políticas, queda plasmada en sus obras la imposibilidad para el campesinado de lograr un cambio a su favor por vía pacífica, por lo que la obra demostraría que tiene que aliarse al proletariado y hacer una revolución, concluye Lenin. Entonces dice: las propias contradicciones, alianzas y desencuentros que tuvo la revolución rusa entre proletarios y campesinos, se ven plasmada en la obra de Tolstoi, incluso más allá de la propia ideología política sostenida explícitamente por el autor. Tolstoi es conocido por sus obras literarias, pero también por su doctrina pacifista de resistencia, haciendo pie en las supuestas formas tranquilas, apacibles de la vida rural en Rusia. Lo que dice Lenin es que en sus obras no se ve eso, sino que ya está tan agotado ese sistema y esas relaciones sociales bajo el zarismo, que es imposible salir de esa situación si no es con una revolución social, que no va a ser pacífica, y que queda plasmado en la propia obra de Tolstoi por la habilidad que tiene para pintar profundamente la realidad social.

Con este caso se abre un debate: 1º sobre la *forma particular de conocimiento* en que podría considerarse al arte y sobre sus formas de apropiación de la realidad; 2º sobre la contradicción entre la condiciones objetivas en las que se desarrolla una determinada obra y las intenciones subjetivas del autor en su trabajo con ella y; 3º sobre las posibilidades políticas que tiene o no una determinada obra, porque si se acepta que sirve para conocer la realidad incluso más allá de los intereses del propio autor, tiene un

significado para la revolución: a utilizar como desmitificador, o a combatir como forma de engaño. La pelea por Tolstoi es una muestra de las luchas políticas e ideológicas que siempre han existido alrededor de las lecturas de las obras. Desde el siglo XIX, basta pensar en el *arte por el arte* encerrado en alguna *torre de marfil* por fuera del *mundanal ruido* de la sociedad. Siempre que hubo convulsiones sociales han estado incluidas discusiones sobre el arte en particular y éste ha querido ser utilizado desde distintos lugares, incluso en las visiones más románticas y más de *torre de marfil*. En el romanticismo hay distintas tendencias, algunas más sociales, otras más de *refugio* del mundo. Pero, por ejemplo, cuando tuvo lugar la Comuna de París, en 1871, salvo Víctor Hugo, todos los que estaban a favor de La Comuna, que la veían bien en un primer momento, o que consideraban que el arte estaba más allá de esas discusiones y que no se involucraron durante el período de ascenso de La Comuna. Una vez que fue derrotada fueron brutales contra ella, como son los casos de Du Camp, Ernest Feydeau, Paul de Saint Victor, Catulle Mendès, Edmond de Goncourt, entre otros. Hay escritos sobre las mujeres de La Comuna como histéricas, los chicos como todos locos buscando sangre, una serie de lecturas reiteradas, que salen todas juntas después de la derrota. Muchos autores conocidos de ese momento, utilizan sus plumas para hacer propaganda política, cuando todo volvió al orden. Y sirven de propaganda política al régimen que se estableció desde Versalles a sangre y fuego¹⁶. Por lo tanto, una cosa es pretender por definición imponerle una línea política al arte, otra es creer aún ingenuamente que las discusiones alrededor del arte no tocan ni tienen nada que ver con la política, o que el arte puede permanecer al margen de ella.

1.2.2. El arte como “forma particular de conocimiento”

Hasta aquí, planteamos, en primer lugar, que las consideraciones sobre el arte deben tener en cuenta que éste tiene una determinada relación con la realidad y que es imposible, desde la definición misma del marxismo, pensarlo por fuera de la sociedad y del desarrollo histórico. Además afirmamos que el arte es una forma de trabajo porque

¹⁶ Ver LIDSKY, Paul, “Los escritores contra La Comuna”, Capítulo II en www.scribd.com/doc/6893756/Paul-Lidsky-Capitulo-2-El-Pueblo-

el artista plasma un determinado sentimiento, interés o preocupación en un trabajo específico con materiales que se *plasman* en una obra, fuera del artista, expresando algo de nuestra subjetividad allí. También analizamos algunos casos en donde se pueden observar contradicciones entre las intenciones que tiene el artista y el resultado que obtiene de esa obra. En este apartado explicaremos por qué el arte es una forma particular de conocimiento.

Por conocimiento tomamos la definición que da Rolando García: *“el conocimiento es una interacción entre sujeto y objeto, de la cual surgen distintos "observables" objetuales y a la vez distintas capacidades cognoscitivas en el sujeto, a partir de la reflexión sobre sus procedimientos de acercamiento al objeto. Esto da al conocimiento la característica de no ser acumulativo y lineal sino de desarrollarse en fases constructivas (de funcionamiento dialéctico) que llevan a una estabilización, y que por sucesivos rebasamientos desequilibrantes desencadena una nueva fase constructiva y nuevas estabilizaciones”*¹⁷

Buscando conocer y dominar la realidad el hombre llega de las explicaciones más elementales al desarrollo de las ciencias, y a un método como el dialéctico. La noción del conocimiento como "resultado" resalta no sólo la historicidad del proceso, sino también una visión que junto a la aceptación de la realidad más allá del hombre, pueda no ser contemplativa y remarcar el necesario "lado activo" del sujeto. Parafraseando una definición que Trotsky utilizó para caracterizar al arte: la conciencia no es un espejo que meramente refleja la realidad pero tampoco un martillo que la crea.

Para Trotsky, al igual que para Lenin, los análisis artísticos sirven de ejemplo a los planteos que hacen al respecto de la teoría del conocimiento. Utilizan esa misma relación de interacción entre lo objetivo y lo subjetivo cuando tratan el tema del conocimiento, al que consideran un resultado de esa interacción. En los *“Cuadernos sobre Lenin, dialéctica y evolucionismo 1933-35”*, que son unos borradores que deja sin concluir, escribe lo siguiente:

“... en el dominio del pensamiento (conocimiento) también, los cambios cuantitativos conducen a cambios cualitativos, y luego estas transformaciones no tienen un carácter evolutivo (estable) sino que están acompañados por cortes en graduación,

¹⁷ GARCÍA, Rolando, “El Conocimiento en Construcción”, citado en DÍAZ, Ariane, “Escritos Filosóficos León Trotsky”, pág. 16

esto es, por pequeñas o grandes catástrofes intelectuales. En suma, esto también significa que el desarrollo del conocimiento tiene un carácter dialéctico.

El nuevo concepto “sintético” a su vez se convierte en el punto de partida de un nuevo ensayo, enriquecimiento, verificación, y de una nueva negación. Éste es el lugar de la tríada en el desarrollo del pensamiento humano. ¿Pero cuál es su lugar en el desarrollo de la naturaleza?

Aquí nos acercamos al problema más importante de la filosofía dialéctica.

La interrelación entre la conciencia (conocimiento) y la naturaleza es un dominio independiente con sus propias regularidades.

La conciencia disgrega la naturaleza en categorías fijas y en ese camino entra en contradicción con la realidad. La dialéctica supera esta contradicción –gradualmente y en fragmentos- acercando a la conciencia a la realidad del mundo. La dialéctica de la conciencia (conocimiento) no es en consecuencia un reflejo de la dialéctica de la naturaleza, sino un resultado de la vívida interacción entre la conciencia y la naturaleza y –aún más- un método de conocimiento, surgido de esta interacción.

Como el conocimiento no es idéntico al mundo (a pesar del postulado idealista de Hegel), el conocimiento dialéctico no es idéntico a la dialéctica de la naturaleza. La conciencia es más bien una parte original de la naturaleza, que posee peculiaridades y regularidades que están completamente ausentes en la parte restante de la naturaleza. La dialéctica subjetiva debe por esto ser una parte distintiva de la dialéctica objetiva – con sus propias formas especiales y regularidades. (El peligro reposa en la transferencia –bajo el atuendo de “objetivismo”- de los dolores de nacimiento, los espasmos de la conciencia, a la naturaleza objetiva)

La dialéctica del conocimiento aproxima a la conciencia a los “secretos” de la naturaleza, esto es, ayuda a perfeccionar la dialéctica de la naturaleza también. Pero, ¿en qué consiste la dialéctica de la naturaleza? ¿Dónde está la frontera que la separa de la dialéctica del conocimiento (una vacilante “frontera” dialéctica)?”¹⁸

En este manuscrito Trotsky plantea el problema de la dialéctica de la naturaleza y la dialéctica del propio conocimiento y se pregunta ¿cuál es la relación entre ambas? ¿Lo pensado es la mera copia de lo que existe en la naturaleza? ¿O uno construye la naturaleza a partir de su propio conocimiento? Responde que lo que hay es una *vívida*

¹⁸ TROTSKY, León, “Escritos sobre Lenin, Dialéctica y Evolucionismo”, págs. 64-65.

interacción entre esas dos dialécticas y el conocimiento humano es el resultado de ese *choque* entre el sujeto que conoce y la naturaleza con la que se enfrenta. Estos son textos que escribe varios años después de “*Literatura y Revolución*” 1923-1924, son de 1933-1935. Pero los supuestos filosóficos son los mismos. Las discusiones sobre si puede haber un contenido en la obra que se pueda interpretar de alguna manera, que responda a determinadas circunstancias, cómo el arte permite conocer determinadas condiciones, etc., siempre llevan por detrás una determinada noción de conocimiento, del arte como forma de apropiación de la realidad. Entonces, esta discusión está muy ligada a concepciones filosóficas sobre el conocimiento más general, puestas o no explícitamente.

Por otra parte, consideramos que a través de obras artísticas podemos conocer características sociales del lugar y época en que fueron producidas. En el apartado anterior, vimos el ejemplo de las obras de Balzac y de Tolstoi. Engels, en la carta antes citada que le escribe a Margaret Harkness, dice: “*Balzac, a quién considero un maestro del realismo (...) desarrolla en su ‘Comedia Humana’ la más extraordinaria historia realista de la sociedad francesa, describiendo, año tras año y a modo de crónica, las costumbres que imperaron de 1816 a 1848. Pinta el creciente empuje de la burguesía que se levanta sobre la sociedad noble, que después de 1815 reestructuró nuevamente sus filas en la medida de lo posible, restableciendo el estandarte de la antigua política francesa (...) El adulterio de la dama de alta sociedad no era más que un medio de defenderse, y respondía plenamente a la condición que le imponía el matrimonio. Más adelante esa dama cede su lugar a la mujer burguesa, que busca un marido para disponer de dinero y de ropas fastuosas; en torno de ese cuadro central Balzac concentra toda la historia de la sociedad francesa, de la cual he conocido más por sus libros, incluso en lo que se refiere a los detalles económicos (por ejemplo, la redistribución de la propiedad de la realeza y la privada después de la revolución) que por los libros de todos los especialistas de ese período, historiadores economistas, estadísticos, tomados en conjunto.*”¹⁹ Como podemos observar, aquí Engels plantea que a través de la obra literaria de Balzac podemos conocer la historia de la sociedad francesa, inclusive mejor que en los libros de los historiadores economistas. También afirma que “*En los poemas de Homero, en particular en la Iliada, se refleja en toda su*

¹⁹ ENGELS, Federico, op.cit., pág. 12.

plenitud el florecimiento del estadio superior de la barbarie.”²⁰ Y que “*nadie ha explicado mejor que Boccacio, las razones que movieron a las ciudades a impugnar con tanto encono el celibato.*”²¹ Marx por su parte nos dice que “*La poesía de los maestros cantores atestigua el odio que sentían los habitantes de las ciudades por las sotanas negras.*”²²

Marx, en la “*Introducción a la Crítica de la Economía Política*”, plantea el arte como una forma de “*apropiación de la realidad*”²³. Dice que junto con la ciencia, la religión, la filosofía, el arte es otra de las formas de apropiación de esa realidad. Aquí, también, aparece la idea de que el arte de alguna manera es una forma de conocimiento. A su vez, nos dice que “*el hombre es afirmado en el mundo objetivo, no sólo en el acto del pensamiento, sino con todos sus sentidos. (...) Considerando esto en su aspecto subjetivo: así como sólo la música despierta en el hombre el sentido de la música y así como la música más hermosa no tiene sentido alguno para el oído no musical (...) Sólo a través de la riqueza de la sensibilidad subjetiva humana (el oído musical, el ojo que descubre la belleza de la forma; en resumen los sentidos capaces de goces humanos, sentidos que se confirman como potencias esenciales del hombre).*”²⁴ A lo largo de su historia, el arte, ha aportado al desarrollo de la humanidad. En el texto “*Guión de la ‘Sociedad Antigua Primitiva’ de Lewis Morgan*” describe a la imaginación como “*ese don grandioso que tanto ha contribuido al desarrollo de la humanidad.*”²⁵

Hay muchos ejemplos de esto. Durante la época del Renacimiento, desde los aportes a la anatomía que hicieron artistas, como Miguel Ángel y Leonardo entre otros, con el objetivo de conocer cómo estaba conformado el cuerpo humano y poder así representarlo con el mayor realismo posible. El descubrimiento de la perspectiva que revolucionó la pintura e hizo aportes a los estudios sobre óptica. La búsqueda incansable de mejores pigmentos y sustancias que mejoraran la calidad de las pinturas de cuadros y frescos, aportando conocimientos a la química. Además, de ese período tenemos a un hombre con una formación no sólo artística, sino también científica, como es el caso de Leonardo. Que no sólo revolucionó las formas de la pintura, sino que también aportó

20 ENGELS, Federico, “*El Origen de la Familia la Propiedad Privada y el Estado*” en “*Sobre el Arte*” pág. 129

21 ENGELS, Federico, “*La Guerra Campesina en Alemania*” en “*Sobre el Arte*” pág. 149

22 MARX, Karl, “*Notas Cronológicas*” en “*Sobre el Arte*” pág. 149

23 MARX, Karl, “*Introducción a la Crítica de la Economía Política*” en “*Sobre el Arte*” pág. 34

24 MARX, Karl, “*Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844*” en “*Sobre el Arte*” pág. 87

25 MARX, Karl, “*Guión de la ‘Sociedad Antigua Primitiva’ de Lewis Morgan*” en “*Sobre el Arte*” pág. 125

importantes ideas que luego la ciencia desarrollará como es el caso del helicóptero. Más adelante en el tiempo, nos encontramos con los Impresionistas que en su “obsesión” por saber qué eran la imagen y el color, hicieron importantes aportes a la óptica y la fotografía. Por último una de las expresiones artísticas que mayores aportes ha hecho al conocimiento es la arquitectura, arte que está fuertemente ligado no sólo a la ingeniería, a través de ésta a las matemáticas, a la física.

En su *“Dialéctica de la Naturaleza”*, así habla Engels del Renacimiento y de sus artistas: *“Era la más grandiosa transformación progresiva que la humanidad había vivido hasta entonces, una época que requería titanes y supo engendrarlos; titanes, por su vigor mental, sus pasiones y su carácter, por la universalidad de sus intereses y conocimientos y por su erudición. Los hombres que fundaron la moderna dominación de la burguesía eran todo menos gentes burguesamente limitadas. Lejos de ello, en todos dejó su huella más o menos marcada el carácter aventurero de la época en que les tocó vivir. Casi todos los hombres descollantes de aquel tiempo emprendieron grandes viajes, hablaban cuatro o cinco lenguas y brillaban en varias disciplinas de conocimiento. Leonardo de Vinci no era solamente un gran pintor, sino también un gran matemático, mecánico e ingeniero, a quien deben importantes descubrimientos las más diferentes ramas de la física; Alberto Dureró era pintor, grabador, escultor y arquitecto e inventó, además, un sistema de fortificaciones en que se contenían ya algunas de las ideas que mucho más tarde serían renovadas por Montalembert y los modernos ingenieros alemanes.”*²⁶

Por su parte, Trotsky también plantea que en las obras de Tolstoi se puede apreciar la estructura social del campo ruso y sus contradicciones. Que en las obras de los futuristas se ve reflejada la vida de los hombres en las nuevas ciudades rusas, etc. Ejemplos, sobre los cuales regresaremos en los próximos capítulos.

1.2.3. Ni espejo, ni martillo

Trotsky escribe *“Literatura y Revolución”* entre 1923 y 1924. En principio no era un libro, sino una serie de artículos de periódico por discusiones entorno al *Proletkult*,

²⁶ ENGELS, Federico, *“Dialéctica de la Naturaleza”* en *“Sobre el Arte”* pág. 151

un movimiento muy importante en ese momento, que provocó una discusión alrededor de la *cultura proletaria*. Salía por entregas, y los artículos comenzaron a provocar discusiones dentro del propio partido, porque los artistas partidarios del *Proletkult* estaban relacionados con el partido bolchevique o dentro de él. Con la crítica que hace, en los primeros artículos, sobre la corriente simbolista y la formalista, hubo bastante acuerdo, porque los simbolistas tenían una ideología mística y los formalistas fueron en general parte de la reacción, entonces no generaba ningún problema el criticarlos. Pero, cuando comienza a discutir con ciertas lógicas de los futuristas y de otros grupos vinculados a la revolución se producen discusiones dentro del propio partido.

Nos encontramos con dos polos unilaterales que se vislumbran como interlocutores en las discusiones: la idea del *martillo*, como imagen de una subjetividad que moldea la realidad a voluntad a través del arte, y el *espejo*, como imagen de una subjetividad que meramente copia esa realidad en una obra artística. Tenemos, como ejemplo, por un lado a los románticos alemanes que pretendían modificar la sociedad a través de la educación “estética” como Shiller. Por otro lado, las lecturas mecanicistas de la relación base/superestructura, como las que posteriormente se leerán en los manuales stalinistas, donde en el arte no había mucho que explicar.

¿Cuál es la relación que Trotsky va a establecer en este problema “del martillo y el espejo”? Para él ninguna de las dos cosas caracteriza a la actividad artística. Para definir qué es el arte hay que considerar que se trata de una relación entre un sujeto con determinados condicionamientos sociales, pero también con determinados sentimientos, inserto en ciertas tradiciones, con determinados intereses que quiere expresar en una obra, y que se enfrenta con un determinado material (los colores, el lenguaje, los tonos, etc., según las distintas artes) y también toda la historia social que tienen esos materiales, las escuelas de donde vienen, los cánones aceptados o no aceptados, etc. Y es de esa relación entre lo *objetivo* y lo *subjetivo*, lo social y lo individual, que define el trabajo artístico. Esa relación es lo que explica que pueda haber resultados a veces contradictorios. Porque sino ¿cómo se explicaría el caso de Balzac y de Tolstoi que habíamos mencionado antes? Es en el choque entre esos elementos subjetivos y objetivos, muchos de los cuales son individuales y muchos de los cuales son sociales, que se tienen que analizar en el arte específicamente. No es solamente la voluntad del sujeto, tampoco solamente un problema del material artístico concreto, ni la situación

objetiva a nivel social en la que se encuentra. Lo que hay es una relación dialéctica entre esos elementos, y el arte es un producto de ese choque, a veces choque, a veces “confraternización”, y por tanto debe analizarse en todos esos términos.

Es conveniente aclarar que lo *subjetivo* y *objetivo* en este tipo de discusiones a veces tiene distintas inflexiones. Un determinado estilo artístico puede considerarse como algo *subjetivo* si se lo compara con una determinada estructura social actuante, por ejemplo. Pero, se lo puede considerar como *objetivo* en el sentido que le viene dado si se está refiriendo a un artista particular, que se forma en determinada escuela. De la misma manera, algo que puede ser considerado siempre *subjetivo* tal como la psicología de un autor, puede ser considerado *objetivo* si uno tiene la visión de que una psicología está dada única y mecánicamente por el origen de clase, por ejemplo. Trotsky justamente a lo que se refiere es que existen esos distintos tipos de niveles y que de sus relaciones surgen distintos tipos de combinaciones y que por eso el análisis de la obra no debe ceñirse a una u otra determinación aunque todas existan y actúen.

Por todo esto, analizar una obra de arte sólo en términos de la voluntad del autor es un error, porque entonces bastaría con leer las intenciones del autor y ya no haría falta ver la obra, sino que el autor nos diga que quiso expresar en ella. Por otro lado, no podríamos explicar casos como los de Tolstoi o Balzac. Ahora, si el análisis lo hiciéramos tomando en cuenta sólo las condiciones sociales y políticas, no se podrían explicar casos como el del arte griego que había planteado Marx, ni casos particulares que Trotsky analiza, como el futurismo que tuvo peso en Italia y Rusia pero ligados a opciones políticas no sólo distintas sino contrapuestas (el fascismo y la revolución rusa, respectivamente).

Trotsky plantea que el arte no es *ni martillo ni espejo*, que hay que considerarlo en las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo social, y que la obra en todo caso es un *resultado*. Y esto es lo importante, porque si es resultado no basta sólo con un análisis unilateral de una u otra fuerza que entra en su configuración, y por lo tanto supone que el arte tiene sus *propias reglas* y debe ser evaluado dentro de ellas. ¿Eso quiere decir que no puede analizarse desde ningún punto de vista histórico o social? En lo más mínimo, esos aspectos tienen una gran importancia. En “*Literatura y Revolución*” escribe, que lo que el marxismo puede explicar sobre el arte es: ¿por qué una determinada escuela surge en determinado momento?, ¿qué contradicciones

sociales expresaba?, ¿por qué rompió con la anterior?, ¿qué cosas nuevas expresó? O sea, la ubicación histórica de una determinada escuela, su tendencia, incluso elementos subjetivos de alguna obra en particular. Pero no puede dar cuenta de todo el fenómeno artístico por sí solo con esos elementos.

Con respecto a las discusiones sobre el *arte puro* y sobre el *arte dirigido* plantea que estas eran propias de los liberales y populistas. La dialéctica materialista está por encima de esto. Para ella, desde el punto de vista del proceso histórico objetivo, el arte es siempre un servidor social, históricamente utilitario. Encuentra el ritmo de las palabras necesario para expresar sentimientos sombríos y vagos, acerca del pensamiento y del sentimiento, o los opone, enriquece la experiencia espiritual del individuo y de la comunidad, afina el sentimiento, lo hace más flexible, más sensible, le presta mayor resonancia, amplifica el volumen del pensamiento gracias a la acumulación de una experiencia que trasciende la escala personal, educa al individuo, al grupo social, a la clase, a la nación. Y lo hace sin que le importe saber si en su corriente actual trabaja bajo la bandera del arte puro o la de un arte abiertamente tendencioso. Dice *“En nuestro desarrollo social ruso, el arte de tendencia fue la bandera de una intelligentsia que trató de acercarse al pueblo. Impotente, aplastada por el zarismo, privada de medio cultural, buscaba apoyo en los estratos inferiores de la sociedad y se esforzaba por probar al “pueblo” que no pensaba más que en él, que vivía sólo por él y que le amaba ‘terriblemente’. Y al igual que los populistas que ‘iban al pueblo’ estaban dispuestos a prescindir de ropa limpia, de peine y de cepillo de dientes, la intelligentsia estaba dispuesta a sacrificar las ‘sutilezas’ formales de su arte para lograr expresar de la forma más directa e inmediata los sufrimientos y esperanzas de los oprimidos. Por el contrario, el arte ‘puro’ fue la bandera lógica de la burguesía pujante, que no podía declarar abiertamente su carácter burgués y que a la vez trataba de mantener a la intelligentsia a su servicio. El punto de vista marxista está muy lejos de estas tendencias, que fueron históricamente necesarias, pero que históricamente son ya ‘el pasado’. En el plano de la investigación científica, el marxismo investiga con la misma certidumbre las raíces sociales del arte ‘puro’ y las del arte de tendencia. No ‘recrimina’ en absoluto a un poeta por los pensamientos y sentimientos que expresa, sino que plantea cuestiones de un significado mucho más profundo, por ejemplo: ¿A qué tipo de sentimientos corresponde una determinada obra de arte con todas sus*

peculiaridades, cuál es el condicionamiento social de estos pensamientos y sentimientos, qué lugar ocupan en el desarrollo histórico de una sociedad y de una clase? Y más aún: ¿cuáles son los elementos de la herencia literaria que han intervenido en la elaboración de la forma nueva, bajo la influencia de qué corrientes históricas se han abierto paso los nuevos complejos de sentimientos y pensamientos a través de la corteza que les separaba de la esfera de la conciencia poética? La investigación puede llegar a ser más complicada, más detallada, más concreta e individual, pero también tendrá siempre como idea fundamental la de fijar el papel secundario que el arte desempeña en el proceso social.”²⁷

Los análisis que se suelen manejar son o hacer un análisis sociologista, que es el que en general se achaca al marxismo negativamente. Que consiste en analizar las condiciones de producción en las que se hace la obra, los condicionamientos sociales, el origen de clase del autor, pero esto sólo no alcanza porque hay otras cosas, como por ejemplo el trabajo con un material determinado. Para Trotsky no puede imponerse una lectura mecánica entre el arte y la base social. Puede servir saber a qué condiciones sociales pertenecía tal autor, pero eso no puede agotar su obra. O un análisis meramente psicologista, que es dudoso porque incluso esto supone toda una discusión si una obra puede sostener o dar cuenta de la psicología de su autor de la cual ni él es plenamente consciente. Pueden incluirse elementos, como Trotsky hace con Maiakovsky, pero una vez más esto sólo no alcanza. Si no el crítico de arte se vuelve un psicólogo a distancia del autor. También, se puede ver solamente el material y analizar sólo las formas. Pero tampoco tiene acuerdo con esto y es justamente lo que le critica a los formalistas, a pesar de que rescata algunos de los aspectos que planteaban. Este grupo en general estuvo en contra de la revolución aunque fueron en buena medida la “base teórica” del futurismo. Los formalistas emigraron y discutían explícitamente contra el marxismo. Pero, sin embargo, a sus enemigos políticos Trotsky les reconoce algo: que el análisis formal sí es importante para el arte, el problema es que, otra vez, no es lo único. Plantea que *“en el fondo, los formalistas no desarrollan su teoría del arte hasta sus últimas consecuencias lógicas. Si se considera el proceso de la creación poética sólo como una combinación de sonidos o de palabras, y si se quieren resolver todos los problemas de la poesía desde este punto de vista, la única fórmula perfecta de ‘poética’ será ésta:*

²⁷ TROTSKY, León, “*Literatura y Revolución*”, págs. 117-118.

ármese usted con un diccionario cree, por medio de combinaciones y permutas algebraicas de los elementos del idioma, todas las posibles obras poéticas, pasadas y por venir. Razonando “formalmente” se puede producir “Eugenio Oneguín” de dos maneras: subordinando la elección de los términos a una idea artística preconcebida (como hizo Pushkin) o resolviendo el problema por métodos algebraicos. Desde el punto de vista “formalista”, el segundo camino es más correcto, pues no depende del estado de ánimo, de la inspiración o de otros elementos precarios de este tipo, y además tiene la ventaja de que aparte de “Eugenio Oneguín” puede producir un número incalculable de obras maestras. Todo lo que se necesita es una infinidad de tiempo, es decir la eternidad. Pero como ni la humanidad, ni mucho menos el poeta individual tienen la eternidad a su disposición, la fuente fundamental de la composición poética seguirá siendo, como antes, la idea artística preconcebida, entendida en el más amplio sentido, es decir a la vez como pensamiento exacto y sentimiento personal o social claramente expresado y como estado de ánimo poco preciso. En sus esfuerzos hacia una cristalización artística, esta idea subjetiva será excitada y modificada por la forma, y puede que a veces se vea empujada hacia una dirección totalmente imprevista al principio. Esto quiere decir sólo que la forma verbal no es el reflejo pasivo de una idea artística preconcebida, sino un elemento activo que influye en la idea misma.”²⁸

Sin embargo más allá de las críticas profundas aparece una cierta reivindicación de una escuela como la formalista, porque les reconoce el acento puesto en un aspecto sin duda importante.

El materialismo no niega la importancia del elemento formal, tanto en lógica, como en jurisprudencia o en arte. De igual forma que un sistema jurídico puede y debe ser juzgado según su lógica y coherencia internas, el arte puede y debe ser juzgado desde el punto de vista de sus realizaciones formales porque fuera de ellas no hay arte. Sin embargo, una teoría jurídica que trate de establecer que el derecho es independiente de las condiciones sociales, estará viciada desde la base. La fuerza motriz radica en la economía, en las contradicciones de clase. El derecho sólo da una forma y una expresión interiormente coherentes a estos fenómenos no en sus particularidades individuales, sino en su generalidad, en lo que tienen de reproducible y de duradero. Muestra como en ese momento histórico, en el cual se encontraban construyendo un

²⁸ Ibid, pág. 120.

nuevo tipo de sociedad, se podía ver con claridad cómo se formaba un derecho nuevo: no mediante los métodos de una deducción lógica autosuficiente, sino mediante una estimación empírica de las necesidades económicas de la nueva clase dominante (el proletariado) y un ajuste empírico a esas necesidades. Por su parte, la literatura por sus métodos y sus procedimientos, cuyas raíces se hunden en el pasado más lejano, que representan la experiencia acumulada en el arte de la palabra, da una expresión a los pensamientos, a los sentimientos, a los estados de ánimo, a los puntos de vista y a las esperanzas de su época y de su clase.

Por lo tanto, si bien los métodos del análisis formal son necesarios, también son insuficientes. Por ejemplo, pueden contarse las aliteraciones de los refranes populares, clasificar las metáforas, contar las vocales y consonantes en una canción de bodas: todo ello enriquecerá indiscutiblemente de una forma o de otra nuestro conocimiento del folklore; pero si se desconoce el sistema de rotación de cultivos empleado por el campesino y el ciclo que impone a su vida, si se ignora el papel del arado romano, si no se ha captado la significación del calendario eclesiástico para el campesino, desde el momento en que se casa hasta aquel en que la campesina se acuesta, no se conocerá del arte popular más que la cáscara externa. *“Tratar de que el arte se libere de la vida, proclamarlo técnica autosuficiente, es desvitalizarlo y matarlo. La necesidad misma de una operación semejante es un síntoma inconfundible de decadencia intelectual.”*²⁹

Para Trotsky las construcciones de los formalistas tienen la misma especie de metodología defectuosa que cualquier otro tipo de idealismo. *“Para un materialista, la religión, el derecho, la moral y el arte, representan aspectos diferentes de un solo proceso de desarrollo social. Aunque se diferencien e independicen de su base de producción, y se compliquen, se refuercen y desarrollen detalladamente sus características especiales, la política, la religión, el derecho, la ética y la estética, siguen siendo funciones del hombre social y se someten a las leyes de su organismo social. El idealista, por su parte, no ve un proceso único de desarrollo histórico que produce los órganos y las funciones necesarios, sino un cruzamiento, una combinación o una interacción de ciertos principios independientes: las sustancias religiosa, política, jurídica, estética y ética, que encuentran su origen y su explicación en su ser mismo(...) La escuela formalista es un idealismo abortivo, aplicado a los problemas del*

²⁹ Ibid, pág 126.

arte. Los formalistas muestran una religiosidad que madura rápidamente. Son los discípulos de San Juan: para ellos 'en el principio era el Verbo'. Pero para nosotros, 'en el principio era la Acción'. La palabra la siguió como su sombra fonética.'"³⁰

En la Introducción de "*Literatura y Revolución*" Trotsky dice que es ridículo pretender que el arte permanezca indiferente a las convulsiones de la época. Porque son los hombres los que preparan los acontecimientos, son los hombres los que los realizan, y los acontecimientos a su vez actúan sobre los hombres y los cambian. Y el arte refleja, de forma directa o indirecta, la vida de los hombres que realizan o viven los acontecimientos. Si la naturaleza, el amor o la amistad no estuvieran ligadas al espíritu social de una época, la poesía lírica habría dejado de existir hace mucho tiempo. Explica que un profundo viraje histórico, o sea, un reordenamiento de las clases en la sociedad, rompe la individualidad, coloca la percepción de los temas fundamentales de la poesía bajo un nuevo enfoque y salva así al arte de una repetición eterna.

Los Futuristas, por ejemplo, sintieron las sugerencias de la ciudad antes de haber encontrado una nueva forma. Escribe que el urbanismo está profundamente instalado en el subconsciente del futurismo, y los epítetos, la etimología, la sintaxis y el ritmo del futurismo no son más que un intento por dar una forma artística al nuevo espíritu de las ciudades que se ha adueñado de la conciencia. Cuando Maiakovsky exclama "*Abandonad las ciudades, hombres estúpidos*"³¹, ese es el grito de un hombre de la ciudad, de un hombre urbanizado hasta la médula de los huesos; precisamente cuando *abandona la ciudad* para ir a veranear al campo demuestra con toda claridad y visiblemente que es un hombre de la ciudad. El poeta, en la lengua de escuela que haya adoptado o que haya creado por sí mismo, cumple las tareas que están situadas fuera de él. Y esto es cierto incluso si se limita al estrecho círculo del lirismo: su amor personal y su propia muerte.

Trotsky explica que el artista encuentra el material de su creación artística en su medio social y transmite los nuevos impulsos de la vida a través de su propia conciencia artística. Los matices individuales de la forma poética corresponden a los rasgos del espíritu individual, pero al mismo tiempo se acomodan a la imitación y a la rutina, tanto en el dominio de los sentimientos como en la forma de expresarles. Una nueva forma

³⁰ Ibid, págs. 125-127.

³¹ Ibid, pág. 116.

artística nace en respuesta a necesidades nuevas. Por ejemplo, para permanecer en el círculo de la poesía lírica íntima, puede decirse que entre la psicología del sexo y un poema sobre el amor se inserta un sistema complejo de mecanismos psíquicos de transmisión de los que forman parte los elementos individuales, hereditarios y sociales. El fundamento hereditario, sexual, del hombre cambia lentamente. Las formas sociales de amor cambian con mayor rapidez. Afectan a la superestructura psíquica del amor, producen nuevos matices y nuevas entonaciones, nuevas demandas espirituales, la necesidad de un vocabulario nuevo, y con ello presentan nuevas exigencias a la poesía. El lenguaje, modificado y complicado por las condiciones urbanas, da al poeta un nuevo material verbal, sugiere o facilita nuevas combinaciones de palabras para la formulación poética de pensamientos nuevos o un sentimiento nuevo que trata de horadar la corteza oscura del subconsciente. Si no hubiera cambios psíquicos engendrados por los cambios del medio social, tampoco habría movimiento en arte: las personas de generación en generación seguirían satisfaciéndose únicamente con la poesía de la Biblia o de los antiguos griegos.

En síntesis podemos afirmar que *“la obra de arte es para Trotsky un conflictivo resultado de la lucha entre aquello que el artista quiere expresar, lo que incluye su estilo y creatividad, y el material con el que se encuentra (tanto social como artístico en el sentido más concreto), no siendo reductible a ningún factor por separado.”*³²

1.2.4. El arte y su carácter de clase

Trotsky explica las características generales del arte, en los diferentes tipos de sociedad que han existido a lo largo de la historia de la humanidad, para demostrar el carácter de clase que tiene. Los hombres de la antigüedad, que contaban con una técnica pobre, no podían conquistar la naturaleza en la escala en que hoy podemos hacerlo nosotros. Por lo tanto ese mundo se volvía sobre ellos como un hado, que consistía en la pobreza y el inmovilismo de los medios técnicos, la enfermedad, la muerte, todo cuanto limita a los hombres y les impide ser arrogantes. *“La tragedia expresaba la contradicción entre el mundo del cerebro que se despertaba, y la pobreza insuperable*

³² DÍAZ, Ariane, “Introducción” en “Escritos Filosóficos León Trotsky” , pág. 30.

*de medios. La mitología no creó la tragedia, se limitó a expresarla en un idioma simbólico adecuado a la infancia de la humanidad". En la Edad Media el arte giraba en torno al cristianismo y expresaba las contradicciones de esta sociedad, "la concepción espiritual de la redención, y en general, todo el sistema de contabilidad con dos partidas -celestial y terrena- que derivaba del dualismo de la religión y especialmente del cristianismo histórico, es decir, del verdadero cristianismo, no creó las contradicciones de la vida, sino que las reflejó y las resolvió aparentemente. La sociedad medieval superó sus contradicciones crecientes librando una letra de cambio a cargo del Hijo de Dios: las clases dirigentes la firmaron, la jerarquía eclesiástica hizo que la burguesía la endosara y las masas oprimidas se preparaban a cobrarla en el otro mundo."*³³

En la sociedad burguesa las relaciones humanas se atomizan, son mas flexibles y cuentan con una movilidad sin precedentes. La unidad primitiva de la conciencia, que constituía el fundamento de un arte religioso monumental, desapareció al mismo tiempo que las relaciones económicas primitivas. La Reforma le dio a la religión un carácter individual y los símbolos artísticos religiosos, una vez cortado el cordón umbilical que los unía al cielo, se hundieron y buscaron un punto de apoyo en el misticismo vago de la conciencia, individual. Trotsky explica que las tragedias de Shakespeare serían impensables sin la Reforma. Porque esta termina con las pasiones medievales y se pasa a pasiones humanas individuales, el amor, los celos, la sed de venganza, la avidez y el conflicto de conciencia. En cada uno de los dramas de Shakespeare, la pasión individual es llevada a un grado tal de tensión que supera al hombre, queda suspendida por encima de su persona y se convierte en una especie de destino: los celos de Otelo, la ambición de Macbeth, la avaricia de Shylock, el amor de Romeo y Julieta, la arrogancia de Coriolano, la perplejidad intelectual de Hamlet. La tragedia de Shakespeare es individualista y en este sentido carece de la significación general del Edipo Rey, donde se expresa la conciencia de todo un pueblo. Comparado con Esquilo, Shakespeare representa, sin embargo, un gigantesco paso hacia adelante, y no un paso hacia atrás. El arte de Shakespeare es más humano. Ya no podemos aceptar una tragedia en la que Dios ordene y el hombre obedezca. Por otra parte ya nadie escribirá una tragedia semejante. La sociedad burguesa, una vez atomizadas las relaciones humanas, se había fijado

³³ TROTSKY, León, op. cit. págs. 169-170.

durante su ascensión un gran objetivo: la liberación de la personalidad. De ahí nacieron los dramas de Shakespeare y el Fausto de Goethe. El hombre se consideraba el centro del universo, y por consiguiente del arte. Este tema bastó durante siglos. Toda la literatura moderna no ha sido más que una elaboración de este tema. Pero el objetivo inicial, la liberación y calificación de la personalidad, se disolvió en el dominio de una nueva mitología sin alma, cuando se puso de manifiesto la insuficiencia de la sociedad real frente a sus insuperables contradicciones.

“El conflicto entre lo personal y lo que supera a lo personal no sólo puede desarrollarse en la esfera religiosa, sino también en la esfera de una pasión humana que supera lo personal: el elemento suprapersonal es, por encima de todo, el elemento social. En tanto el hombre no se adueñe de su organización social, ésta permanecerá suspendida sobre él como un hado. Que aparezca o no la envoltura religiosa, es algo secundario y depende de la debilidad humana.”³⁴

Por todo lo que hemos dicho, si hay una determinación económica (en última instancia) de la producción artística, y si la cultura histórica ha poseído un carácter de clase. Pero a su vez la base social del arte no siempre es tan transparente e irrefutable. Ello se debe al hecho de que la mayoría de los artistas están vinculados a las clases explotadoras que, por el mismo hecho de su naturaleza explotadora, no dicen de sí mismas lo que piensan, ni piensan de sí mismas lo que son. Sin embargo, pese a todos los métodos sociales y psicológicos mediante los que se mantiene esta hipocresía social, puede hallarse la esencia social de un poeta, incluso aunque esté diluida de la forma más sutil. Trotsky plantea que hablar del carácter burgués de la literatura que llama “*ajena a la revolución de Octubre*” no significa denigrar a los poetas que se pretenden servidores del arte y no de la burguesía. Porque, ¿dónde está escrito que es imposible servir a la burguesía por medio del arte? De igual forma que los corrimientos geológicos ponen al desnudo los sedimentos de las capas terrestres, las convulsiones sociales ponen al descubierto el carácter de clase del arte. No pueden existir artistas “sin tendencia”, sin relaciones definidas con la vida social, aunque solo estén implícitas. La mayoría de los artistas en los períodos normales dibuja la vida tal cual la encuentra, coloreando su actitud respecto a ella con una especie de lirismo. Considera sus bases como inmutables

³⁴ Ibid, pág 171.

y no la aborda con más espíritu crítico que el que manifiesta ante el sistema solar. Este conservadurismo pasivo constituye el eje invisible de su obra.

En el texto *“La Intelligentsia y el Socialismo”* explica que dejando de lado la capa de la intelligentsia que sirve directamente a las masas obreras (médicos de los medios obreros, abogados laboristas, etc.), la parte más relevante e influyente de la intelligentsia vive de la ganancia capitalista, subordinada directa o indirectamente de la burguesía o del Estado capitalista. El carácter “espiritual” del trabajo de la intelligentsia crea inevitablemente vínculos espirituales entre ella y la clase poseedora. Los directores de fábrica y los ingenieros que asumen obligaciones administrativas se encuentran por necesidad en permanente enfrentamiento con los obreros, contra los cuales se ven obligados a defender los intereses del capital. Es evidente que sus emociones y concepciones terminan por adaptarse a tales funciones. El médico y el abogado, pese al carácter más independiente de su trabajo, necesitan el contacto psicológico con su clientela. Si un montador puede, día tras día, instalar líneas eléctricas en las habitaciones de los ministros, de los banqueros y sus queridas, y seguir siendo el mismo. No es ése el caso del médico, que tiene que encontrar en su alma y en su voz notas que entonen con las simpatías y costumbres de los ministros, de los banqueros y de sus queridas. Todo esto puede decirse igualmente de escritores, pintores, escultores, artistas de manera aunque no tan directa e inmediata sí inevitable. Hay una profunda diferencia social entre las condiciones del trabajo manual y las del intelectual. El trabajo manual esclaviza los músculos, agota el cuerpo y, sin embargo, es incapaz para someter el pensamiento del obrero. El trabajador intelectual, en cambio, es más libre físicamente. El escritor no está obligado a levantarse a toque de sirena, ni el médico tiene un vigilante a sus espaldas, ni los bolsillos del abogado son registrados a la salida del Tribunal. Si no tienen que vender su fuerza bruta de trabajo, o sea la tensión de sus músculos, si se ven, en cambio, obligados a vender toda personalidad humana a través de la conciencia, no del temor.

Lenin dice al respecto *“Vivir en una sociedad y no depender de ella es imposible. La libertad del escritor burgués, del artista, de la actriz, no es más que una dependencia disfrazada, dependencia respecto al corruptor y respecto al empresario. Y nosotros, socialistas, desenmascaramos esta hipocresía, arrancamos las falsas etiquetas no para obtener una libertad y un arte fuera de las clases (esto es sólo posible en la sociedad socialista sin clases) sino para oponer a una literatura pretendidamente libre, y de*

hecho ligada a la burguesía, una literatura realmente libre, abiertamente ligada al proletariado”.³⁵

Victor Sklovsky, es un escritor formalista que discute contra la concepción materialista del arte. En “*Literatura y Revolución*” Trotsky le responde explicando esta concepción. Mencionaremos los argumentos de Sklovsky y la respuesta que da Trotsky a cada uno de ellos, ya que en ella queda claramente explicada la concepción materialista del arte.

Si el medio y las relaciones de producción influyen al arte -plantea Sklovsky-, los temas artísticos ¿no tendrían que estar vinculados a los lugares a que corresponden esas relaciones? Pero de hecho, los temas no tienen ni lugar ni hogar. Trotsky responde que el hecho de que los pueblos más diversos y las diversas clases de un mismo pueblo empleen los mismos temas, demuestra simplemente que la imaginación humana es limitada y que el hombre, en todas sus creaciones -incluida la creación artística-, tiende a economizar sus fuerzas. Cada clase trata de utilizar, en la mayor medida posible, la herencia material y espiritual de otra clase. Otro de los argumentos de Sklovsky es que si el medio se expresara en la novela, la ciencia europea no se rompería la cabeza para saber cuándo fueron compuestos los cuentos de “*Las mil y una noches*”, y si lo fueron en Egipto, en la India o en Persia. Trotsky plantea que decir que las condiciones de vida y de educación encuentran su expresión en una obra, no quiere decir de modo absoluto que tal expresión tenga un carácter geográfico, etnográfico y estadístico preciso. Que resulte difícil decidir si determinadas novelas fueron escritas en Egipto, en la India o en Persia, nada tiene de sorprendente, porque tales países poseen muchas condiciones sociales comunes. Y el hecho de que la ciencia europea “se rompa la cabeza” para resolver esas cuestiones a partir de los textos mismos de las novelas, da testimonio precisamente de que reflejan el medio, aunque sea de forma imprecisa. Nadie puede salir de sí mismo. Incluso los delirios de un loco no contienen nada que el enfermo no haya recibido de antemano del mundo exterior. Sólo un psiquiatra experimentado, de espíritu penetrante e informado del pasado del enfermo, sabrá encontrar en el contenido del delirio los vestigios deformados y alterados de la realidad. La creación artística no procede, evidentemente, del delirio. Pero también es una alteración, una deformación,

³⁵ LENIN, Ilich, “Obras Completas” T. X, citado por Egido, José Antonio “Arte, cultura y revolución en el siglo XX”, en http://www.tokiohotelpain.com/AJAR-T/Documentos/siglo_XX.doc

una transformación de la realidad según las particulares leyes del arte. Por fantástico que el arte pueda ser, no dispone de ningún otro material que el que le proporciona el mundo de tres dimensiones en que vivimos y el mundo más estrecho de la sociedad de clases. Aun cuando el artista creara el cielo o el infierno, sus fantasmagorías transforman simplemente la experiencia de su propia vida.

*“Si las características etnográficas se reflejaran en el arte -insiste Sklovsky-, el folklore de diferentes pueblos no sería intercambiable, y los cuentos nacidos en el seno de un pueblo determinado no serían válidos para el vecino”*³⁶. Trotsky le responde que el marxismo en modo alguno pretende que los rasgos etnográficos tengan un carácter independiente. Todo lo contrario, insiste en la importancia de las condiciones naturales y económicas en la formación del folklore. La semejanza de las condiciones de evolución de los pueblos pastores y campesinos donde el campesinado es preponderante, y la semejanza de las influencias que ejercen unos sobre otros no pueden por menos desembocar en un folklore similar. Y carece de importancia saber si los temas semejantes han nacido de modo independiente en los distintos pueblos, como reflejo, refractado por el mismo prisma de la imaginación campesina, de una experiencia idéntica en sus rasgos fundamentales, o si, por el contrario, las semillas de los cuentos populares han sido llevadas por un viento propicio de lugar en lugar, enraizando allí donde el suelo se mostraba favorable. En la realidad, estos dos modos probablemente se hayan combinado.

Por último, Sklovsky plantea el tema concreto del rapto que, desde la comedia griega, ha llegado hasta la actualidad. Sí, los temas emigran de pueblo en pueblo, de clase en clase, e incluso de autor en autor. Lo cual sólo quiere decir que la imaginación humana es ecónoma. Una nueva clase no vuelve a iniciar la creación de toda la cultura, desde el principio, sino que toma posesión del pasado, lo clasifica, lo retoca, lo readapta y continúa construyendo a partir de ahí. Sin esta utilización de la *guardarropía* de ocasión del pasado no habría por regla general movimiento hacia adelante en el proceso histórico.

Trotsky termina planteando que sería infantil pensar que cada clase, por sí misma, puede crear completa y plenamente su propio arte, y en particular, que el proletariado es capaz de crear un arte nuevo en medio de círculos artísticos cerrados, de seminarios,

³⁶ TROTSKY, León, op.cit., págs. 122-123.

“proletkult” y demás, discusión que se dan en el seno del partido bolchevique luego de la toma del poder y que veremos en profundidad en el próximo capítulo.

De un modo genérico, la actividad creadora del hombre histórico es hereditaria. Toda nueva clase ascendente se alza sobre los hombres de las anteriores. Pero esta sucesión es dialéctica, es decir, se descubre mediante repulsiones y rupturas internas. El impulso, bajo la forma de nuevas necesidades artísticas, de la necesidad de nuevas concepciones artísticas y literarias, vienen dados por la economía, por la mediación de una nueva clase, y en menor grado, por la situación nueva de una misma clase cuando su riqueza y su poder cultural aumentan. La creación artística es siempre una vuelta compleja de las antiguas formas bajo el influjo de estimulantes nuevos que nacen fuera del arte. En este sentido lato puede hablarse de función del arte, y decir que el arte sirve. No es un elemento desencarnado que se nutra a sí mismo, sino una función del hombre social, indisolublemente ligada a su medio y a su modo de vida.

CAPITULO 2

El Arte frente a la Revolución Rusa

En este capítulo analizaremos cómo se vio afectado el arte ante grandes conmociones sociales, como son las guerras, las crisis y las revoluciones. Para ello realizaremos una caracterización del contexto histórico que nos ocupa y dentro de éste observaremos cómo se desarrollaron las distintas tendencias o escuelas artísticas, qué transformaciones impulsaron cada una de ellas dentro del terreno del arte y cómo se posicionaron frente a los distintos fenómenos históricos que se sucedían. Analizaremos particularmente cómo repercutió la Revolución Rusa sobre el arte y que rol se pensaba que podía tener éste en la construcción de una nueva sociedad.

2.1. Conceptos Importantes.

Antes de entrar de lleno en el análisis sobre el arte en contextos de conmociones sociales, creemos necesario explicar brevemente que entendemos por una serie de conceptos-teorías que atraviesan nuestro análisis. Como son los de *Imperialismo*, *Revolución Permanente* y *Dictadura del Proletariado*. Dejando en claro que no es nuestra intención profundizar demasiado en ellos ya que son temas muy complejos que merecerían cada uno un estudio aparte.

2.1.1. Época de Crisis, Guerras y Revoluciones.

En primer lugar vamos a caracterizar nuestro marco histórico, el siglo XX. Tomando el análisis que realizan Lenin y Trotsky, planteamos que a partir de la Primera Guerra Mundial se abre una nueva etapa histórica, que ellos denominaron como época de crisis, guerras y revoluciones o imperialismo.

Lenin desarrolló su teoría del imperialismo en su trabajo “*El Imperialismo, fase superior del Capitalismo*”, discutiendo con la socialdemocracia de la II Internacional y en particular contra Hilferding³⁷. Lenin, al igual que la socialdemocracia veía el surgimiento y el desarrollo de los monopolios, que era una de las características de esta nueva etapa histórica. Pero va más allá y se pregunta por qué esta nueva etapa, el imperialismo, es un momento de reacción total. Entonces plantea, que lo primero es el surgimiento del monopolio. Lo segundo es que la época imperialista se caracteriza por la fusión del capital bancario y el industrial, dando lugar al capital financiero. Tercero las metrópolis dominantes dejan de utilizar los territorios coloniales solamente como mercados y fuentes de materias primas para pasar a la exportación de capitales en los mismos, es decir para producir directamente en ellos. El mundo se dividía en un puñado de países imperialistas que explotaban a la mayoría de los países coloniales y semi-coloniales. Por último, Lenin sostenía que el planeta ya estaba repartido, y que las potencias capitalistas emergentes pugnaban por una redistribución del control del mundo colonial. Esta competencia y disputa entre las potencias imperialistas era lo que creaba la tendencia a la guerra, como luego fueron las dos guerras mundiales.

Lenin dice que este proceso no se debe a causas exógenas, ni tampoco a que el capitalismo se esté organizando. Se trata, al contrario, de una situación que caracteriza como de *agonía del capitalismo*, donde las tendencias a la concentración y centralización del capital se expresan en el desarrollo de los monopolios, oligopolios, cárteles y trusts que dominan el grueso de la economía mundial. Esto no liquida la competencia capitalista sino que la plantea en un plano, que se expresa en una exacerbación de la disputa entre los Estados imperialistas por el dominio del mundo. Para Lenin, dicho esquemáticamente, la base de las aventuras imperialistas estaba en que la concentración del capital en las metrópolis tenía un límite. Alcanzado ese límite, la suma que los capitalistas tenían que reinvertir en capital constante, como las maquinarias, etc., hacía caer la tasa de ganancia hasta un nivel en que la inversión capitalista perdía sentido. La salida para esa situación fue la exportación de capitales

³⁷ Dirigente de la socialdemocracia alemana antes de la Primera Guerra Mundial y autor del libro *El capital financiero*. Pacifista durante la guerra, dirigió el Partido Socialdemócrata Independiente (USPD), centrista, pero luego volvió a la socialdemocracia y ocupó el cargo de ministro finanzas en el gabinete de Stresemann (1923) y el mismo cargo en el gabinete de Mueller (1928-1930). Huyó a Francia cuando los nazis tomaron el poder pero el régimen de Petain lo entregó a la Gestapo en 1940 y murió en una prisión alemana.

que a su vez producía enfrentamientos entre los países imperialistas. Al contrario que para Hilferding, que veía que el imperialismo conduciría a la paz, para Lenin se trata de una etapa de guerras, crisis y revoluciones.

Esta etapa se había ido prefigurando con el desarrollo de la fase imperialista del capitalismo, durante finales del siglo XIX y el comienzo del siglo XX. Entre 1873 y 1896 se produce la crisis que es conocida como la primera gran depresión del capitalismo. Hay guerras como la hispano-estadounidense (1898-1899) por el control de Cuba y Filipinas, el conflicto anglo-boer (1899-1902) y la guerra ruso-japonesa (febrero 1904 - septiembre 1905) entre otras. Hay revoluciones como la rusa de 1905, la mexicana de 1910 y la china de 1911. Estas tendencias se expresaran luego en forma aguda y generalizada en la Primera Guerra Mundial y en el triunfo de la Revolución de Octubre, abriendo un subperíodo muy convulsivo de todo el sistema, hasta la relativa estabilización posterior a la Segunda Guerra Mundial.

La Primera Guerra Mundial va a superar en barbarismo a todo lo que se había vivido en los siglos precedentes, el saldo fue de 30 millones de muertos, a demás de la gran destrucción de ciudades, industrias, etc. Las condiciones para que una revolución, como la rusa, se produjera fue por la existencia de una época determinada. Cuando hablamos de las crisis y guerras que dieron surgimiento a la Revolución Rusa no nos referimos a cualquier crisis, ni a cualquier guerra. Si sumamos la guerra civil y la guerra mundial, Rusia vivió en la guerra y en la hambruna desde el año 1914 hasta el año 1922, imaginemos un chico de 15 años que vivió siempre en una guerra, donde estaba amenazado por el hambre, donde todos los días podía morir. La Revolución Rusa surgió en este marco. Pero este caso no se dio solo en Rusia, también sucedió en China, en Grecia después de la Segunda Guerra Mundial, en la Guerra Civil Española, en la revolución portuguesa del '74. Se repitió montones de veces en el siglo: “crisis, guerras y revoluciones” o “crisis y guerras” o “crisis y revoluciones”, en distintas combinaciones.

Con la Segunda Guerra mundial, cuyo resultado final fue de 100 millones de muertos, culmina no sólo con la masacre de los nazis, sino también con múltiples crímenes de guerra por parte de los aliados. Bombardean ciudades como Tokio, cuyas edificaciones eran de madera y queman viva a la población, siendo este un pequeño anticipo de lo que serían unos meses después las bombas atómicas arrojadas sobre

Hiroshima y Nagasaki que matan a la mayoría de la población. La ciudad de Dresden, en Alemania, fue bombardeada por los aliados porque consideraban que en ese país podía haber nuevos levantamientos y surgir nuevos Petrogrados³⁸, esto muestra como la burguesía había sacado lecciones de la Revolución Rusa. Por su parte la burocracia stalinista va a traicionar la revolución en los lugares donde la clase obrera era fuerte, como en Italia, Francia y en Grecia. A pesar de este terror masivo no pudieron evitar en la inmediata posguerra grandiosas revoluciones como la china y la yugoslava.

También hubo otros acontecimientos, no de la misma magnitud que los que dieron origen a la Revolución Rusa pero sí catastróficos, como el crack del '29, este crack si bien no fue una guerra, fue una crisis donde entre uno y dos años se hundieron 8.000 bancos. Aparte de la altísima tasa de desocupación.

Esta definición de la época como de “crisis, guerras y revoluciones” contiene un elemento algebraico, es decir sus determinaciones concretas hay que ir definiéndolas en cada subperíodo histórico particular. Por ejemplo, durante el “boom” de posguerra, la estabilización política, lograda tras los acuerdos de Yalta y Potsdam y el Plan Marshall en los centros imperialistas, desplazó los procesos revolucionarios hacia la periferia y, en forma de revolución política, hacia los estados de Europa oriental controlados por el stalinismo. Sólo a partir de 1968 veremos la vuelta de situaciones pre-revolucionarias (y en ciertos casos revolucionarias) a los países imperialistas. Las guerras, por su parte, fueron predominantemente anticoloniales, en un contexto de “guerra fría” entre EE.UU. y la Unión Soviética, y vimos recién una nueva crisis capitalista de alcance internacional a partir de 1973-75.

³⁸ En la noche del 13 de febrero de 1945 se produjo el primer bombardeo de Dresden. Hubo más ataques el 14 y 15 de febrero de 1945, apenas doce semanas antes de la capitulación de la Alemania nazi, la capital sajona quedó reducida a ruinas por efecto de las bombas aliadas. Durante los mismos, entraron en acción más de mil bombarderos pesados, que dejaron caer sobre la "Florescia del Elba" cerca de 4.000 toneladas de bombas altamente explosivas y dispositivos incendiarios, arrasando gran parte de la ciudad y desencadenando una tormenta de fuego que consumió el centro histórico de la misma. El número de víctimas varía enormemente en función de la fuente, en un principio se calculó en 275.000 pero se ha llegado a la conclusión que fueron entre 30.000 y 40.000 muertos. El bombardeo de Dresden sigue siendo uno de los episodios más polémicos de la Segunda Guerra Mundial.

2.1.2. Revolución Permanente y Dictadura del Proletariado.

Para poder analizar el arte en la construcción de una nueva sociedad, es importante explicar brevemente qué es la teoría de la *Revolución Permanente* y el concepto de *dictadura del proletariado*.

En el libro "*La Revolución Permanente*" Trotsky explica que, en el sentido que Marx daba a esta idea, quiere decir una revolución que no se aviene a ninguna de las formas de predominio de clase, que no se detiene en la etapa democrática (burguesa) y pasa a las reivindicaciones de carácter socialista, abriendo la guerra franca contra la reacción. Una revolución en la que cada etapa se basa en la anterior y que no puede terminar más que con la liquidación completa de la sociedad de clases.

Con fines simplemente analíticos separaremos las tres series de ideas aglutinadas en dicha teoría.

En primer lugar, ésta encierra el problema del tránsito de la revolución democrática a la socialista. La teoría de la revolución permanente, resucitada en 1905, demostró que los objetivos democráticos de las naciones burguesas atrasadas, conducían, en nuestra época³⁹, a la dictadura del proletariado, y que ésta ponía al orden del día las reivindicaciones socialistas. Si la opinión tradicional de la socialdemocracia sostenía que el camino de la dictadura del proletariado pasaba por un prolongado período de democracia, la teoría de la revolución permanente venía a proclamar que, en los países atrasados, el camino de la democracia pasaba por la dictadura del proletariado. Con ello, la democracia dejaba de ser un régimen de valor intrínseco para varias décadas y se convertía en el prelude inmediato de la revolución socialista, unidas ambas por un nexo continuo. Entre la revolución democrática y la transformación socialista de la sociedad se establecía, por lo tanto, un ritmo revolucionario permanente. Con respecto a los países de desarrollo burgués retrasado, y en particular de los coloniales y semicoloniales, la teoría de la revolución permanente significa que la resolución íntegra y efectiva de sus fines democráticos y de su emancipación nacional tan sólo puede concebirse por medio de la dictadura del proletariado. Empuñando éste el poder como caudillo de la nación oprimida y, ante todo, de sus masas campesinas. La dictadura del proletariado, que sube al poder en calidad de caudillo de la revolución democrática, se

³⁹ La época imperialista.

encuentra inevitable y repentinamente, al triunfar, ante objetivos relacionados con profundas transformaciones del derecho de propiedad burguesa, La revolución democrática se transforma directamente en socialista, convirtiéndose con ello en *permanente*.

El segundo aspecto de la teoría caracteriza ya a la revolución socialista como tal. A lo largo de un periodo de duración indefinida y de una lucha interna constante, se transforman todas las relaciones sociales. La sociedad sufre un proceso de metamorfosis. Y en este proceso de transformación cada nueva etapa es consecuencia directa de la anterior. Este proceso conserva forzosamente un carácter político, o lo que es lo mismo, se desenvuelve a través del choque de los distintos grupos de la sociedad en transformación. A las explosiones de la guerra civil y de las guerras exteriores suceden los períodos de reformas "pacíficas". Las revoluciones de la economía, de la técnica, de la ciencia, de la familia, de las costumbres, se desenvuelven en una compleja acción recíproca que no permite a la sociedad alcanzar el equilibrio. La conquista del poder por el proletariado no significa el coronamiento de la revolución, sino simplemente su iniciación. La edificación socialista sólo se concibe sobre la base de la lucha de clases en el terreno nacional e internacional. En las condiciones de predominio decisivo del régimen capitalista en la palestra mundial, esta lucha tiene que conducir inevitablemente, a explosiones de guerra interna, es decir, civil, y exterior, revolucionaria. En esto consiste el carácter permanente de la revolución socialista como tal, independientemente del hecho de que se trate de un país atrasado, que haya realizado ayer todavía su transformación democrática, o de un viejo país capitalista que haya pasado por una larga época de democracia y parlamentarismo.

El carácter internacional de la revolución socialista, que constituye el tercer aspecto de la teoría de la revolución permanente, es consecuencia inevitable del estado actual de la economía y de la estructura social de la humanidad. El internacionalismo no es un principio abstracto, sino únicamente un reflejo teórico y político del carácter mundial de la economía, del desarrollo mundial de las fuerzas productivas y del alcance mundial de la lucha de clases. Una de las causas fundamentales de la crisis de la sociedad burguesa consiste en que las fuerzas productivas creadas por ella no pueden conciliarse ya con los límites del Estado nacional. De aquí se originan las guerras imperialistas. La revolución socialista empieza dentro de las fronteras nacionales; pero no puede contenerse en ellas.

La contención, de la revolución proletaria dentro de un territorio nacional no puede ser más que un régimen transitorio, aunque sea prolongado, como lo demostró la experiencia de la Unión Soviética. Sin embargo, con la existencia de una dictadura proletaria aislada, las contradicciones interiores y exteriores crecen paralelamente a los éxitos. De continuar aislado, el Estado proletario caería, más tarde o más temprano, víctima de dichas contradicciones. Su salvación está únicamente en hacer que triunfe el proletariado en los países más progresivos. Considerada desde este punto de vista, la revolución socialista implantada en un país no es un fin en sí, sino únicamente un eslabón de la cadena internacional. La revolución internacional representa de suyo, pese a todos los reflujos temporales, un proceso permanente. La revolución socialista empieza en la palestra nacional, se desarrolla en la internacional y llega a su término y remate en la mundial. Por lo tanto, la revolución socialista se convierte en permanente en un sentido nuevo y más amplio de la palabra: en el sentido de que sólo se consuma con la victoria definitiva de la nueva sociedad en todo el planeta.

El esquema de desarrollo de la revolución mundial, tal como queda trazado, elimina el problema de la distinción entre países "maduros" y "no maduros" para el socialismo. El capitalismo, al crear un mercado mundial, una división mundial del trabajo y fuerzas productivas mundiales, se encarga por sí solo de preparar la economía mundial en su conjunto para la transformación socialista. Este proceso de transformación se realizará con distinto ritmo según los distintos países. En determinadas condiciones, los países atrasados pueden llegar a la dictadura del proletariado antes que los avanzados, pero más tarde que ellos al socialismo.

El otro concepto que necesitamos explicitar es el *dictadura del proletariado*. Tomaremos para ello el libro "*El Estado y la Revolución*" de Lenin en dónde explica que la idea de dictadura del proletariado aparece en Marx y Engels después de la experiencia de la Comuna de París. Ahora bien, qué es la dictadura del proletariado: es el Estado Obrero, o sea, el proletariado organizado como clase dominante. En éste libro, retomando textos de Marx y Engels, demuestra que el Estado es un instrumento de opresión de una clase sobre otra, es una organización especial de la fuerza, es una organización de la violencia para la represión de una clase cualquiera. ¿Qué clase es la que el proletariado tiene que reprimir? Sólo es la clase explotadora, es decir, la

burguesía. Los trabajadores sólo necesitan el Estado para aplastar la resistencia de los explotadores, y este aplastamiento sólo puede dirigirlo, sólo puede llevarlo a la práctica el proletariado, como la única clase consecuentemente revolucionaria, como la única clase capaz de unir a todos los trabajadores y explotados en la lucha contra la burguesía, por la completa eliminación de ésta. Las clases explotadoras necesitan la dominación política para mantener la explotación, es decir, el interés egoísta de una minoría insignificante contra la mayoría inmensa del pueblo. Las clases explotadas necesitan la dominación política para destruir completamente toda explotación, es decir, en interés de la mayoría inmensa del pueblo contra la minoría insignificante de los esclavistas modernos, es decir, los terratenientes y capitalistas.

El proletariado necesita el Poder del Estado tanto para aplastar la resistencia de los explotadores como para dirigir a la enorme masa de la población, a los campesinos, a la pequeña burguesía, a los semiproletarios, en la obra de "poner en marcha" la economía socialista.

Lenin plantea que la esencia de la teoría de Marx sobre el Estado sólo la ha asimilado quien haya comprendido que la dictadura de una clase es necesaria, no sólo para toda sociedad de clases en general, no sólo para el proletariado después de derrocar a la burguesía, sino también para todo el período histórico que separa al capitalismo de la *sociedad sin clases*, es decir el comunismo. Las formas de los Estados burgueses son extraordinariamente diversas, pero su esencia es la misma: todos esos Estados son, bajo una forma u otra, necesariamente, una dictadura de la burguesía. La transición del capitalismo al comunismo puede proporcionar una enorme abundancia y diversidad de formas políticas, pero la esencia de todas ellas será una: la dictadura del proletariado.

La dictadura del proletariado es la democracia llevada a la práctica del modo más completo y consecuente que puede concebirse, hay una *transformación de la cantidad en calidad*, se convierte de democracia burguesa en democracia proletaria, de un Estado (fuerza especial para la represión de una determinada clase) en algo que ya no es un Estado propiamente dicho. Pero a la par con la enorme ampliación de la democracia, que por vez primera se convierte en una democracia para los pobres, en una democracia para el pueblo, y no en una democracia para los ricos, la dictadura del proletariado implica una serie de restricciones puestas a la libertad de los opresores, de los explotadores, de los capitalistas. Debemos reprimir a éstos, para liberar a la humanidad

de la esclavitud asalariada, hay que vencer por la fuerza su resistencia, y es evidente que allí donde hay represión, donde hay violencia no hay libertad ni hay democracia. Democracia para la mayoría gigantesca del pueblo y represión por la fuerza, es decir, exclusión de la democracia, para los explotadores, para los opresores del pueblo: he ahí la modificación que sufrirá la democracia en la transición del capitalismo al comunismo.

2.2. El Arte en la Época de Crisis, Guerras y Revoluciones.

Habiendo caracterizado nuestro marco teórico e histórico, observaremos como se vió afectado el arte en algunos de estos momentos históricos y cuales fueron los resultados artísticos.

A lo largo del siglo XX surgieron diversos movimientos o vanguardias artísticas al calor de los procesos históricos que mencionamos en el apartado anterior. Como ejemplos podemos mencionar algunos como el futurismo ruso que fue sacudido por la revolución de dicho país; el futurismo italiano que se vinculó a un proceso histórico totalmente antagónico, como fue el fascismo. El dadaísmo que tuvo su apogeo durante la Primera Guerra Mundial y el surrealismo que lo tuvo en el periodo de entreguerras. Este último atravesó varias crisis y fracturas producto de la evolución en sus ideas políticas, que lo llevó primero a vincularse con el Partido Comunista Francés y luego el sector liderado por André Breton a ligarse al trotskismo. Los muralistas mexicanos que reflejaron en sus obras las luchas de este pueblo. El movimiento de artistas que se gesto en Estados Unidos vinculados a los trabajadores que se organizaban para enfrentar la terrible crisis económica de los años 30, que lograron importantes conquistas como los artistas durante la época del New Deal y que luego fueron censurados y perseguidos por el macartismo.⁴⁰ Años después surgieron movimientos artísticos principalmente musicales muy vinculados a procesos revolucionarios como el cubano y la nueva trova, y el chileno con la nueva canción chilena. Estos son sólo unos pocos ejemplos algunos de los cuales los desarrollaremos a lo largo de este trabajo.

⁴⁰ Es muy interesante ver como se reflejan estos sucesos en la película "Abajo el Telón" de Tim Robbins.

2.2.1. La Literatura Rusa en el contexto de la 1ª Guerra Mundial y la Revolución.

A lo largo de la historia de la literatura rusa se sucedieron una serie de tendencias. Cada una de estas contenía una concepción de la sociedad e imprimió su sello sobre temas, contenidos, selección de ambientes, caracteres de los personajes, etc. Cada época, cada clase y sus sentimientos encuentran su expresión en el arte. Durante la llamada *edad de oro*⁴¹ de la literatura rusa el estilo artístico predominante fue el realismo. Fue un estilo para la nobleza. Luego, arribó el período de temas de tendencia, en la época en que una obra era juzgada en primer lugar por las intenciones sociales del autor, coincide con el período en que la *intelligentsia*, en su despertar, se abría paso hacia la actividad social y trataba de vincularse al pueblo en su lucha contra el antiguo régimen. La escuela decadente⁴² y el simbolismo⁴³ que nacieron en oposición al realismo, entonces imperante, corresponden al período en que la *intelligentsia*, separada del pueblo, idolatrando sus propias experiencias y sometiéndose de hecho a la burguesía, se negaba a disolverse psicológica y estéticamente en la burguesía. Por último el futurismo⁴⁴, de

41 El siglo XIX es conocido tradicionalmente como "El Siglo de Oro" de la literatura rusa. Tanto la poesía como la prosa llegaron a su apogeo. A principios de siglo la corriente principal de la literatura rusa era el Romanticismo, aunque más tarde sería el Realismo literario el que alcanzaría mayor importancia. La vida literaria de la primera mitad del siglo XIX era muy animada y variada. La sociedad rusa de la época estaba profundamente influida por las guerras napoleónicas y la victoria de Rusia en la primera Guerra Patriótica de 1812. Las amplias capas de la población experimentaban el auge del patriotismo y se interesaban por las ideas de la revolución francesa. De esta época son escritores como Aleksandr Pushkin, Mijaíl Lérmontov, Nikolái Gógol, Lev Tolstói, Fiódor Dostoyevski, Antón Chéjov, Vissarion Belinsky entre otros.

42 El Decadentismo es una corriente artística, filosófica y, principalmente, literaria que tuvo su origen en Francia en las dos últimas décadas del siglo XIX y se desarrolló por casi toda Europa y algunos países de América. La denominación de decadentismo surgió como un término despectivo e irónico empleado por la crítica académica, sin embargo, la definición fue adoptada por aquellos a quienes iba destinada. Fue el reflejo artístico de la transición de la economía basada en la libre concurrencia a la economía de las grandes concentraciones financieras e industriales que se manifestó en un estancamiento económico que daría lugar a la renovación del sistema productivo, a la represión de las masas populares y la preocupación por las cuestiones de tipo social. Literariamente el decadentismo tuvo su inspiración en las doctrinas poéticas postrománticas, denominándose decadentes a todos aquellos escritores ligados a la herencia espiritual o formal de Baudelaire, considerado el padre espiritual del decadentismo.

43 El Simbolismo fue uno de los movimientos artísticos más importantes de finales del siglo XIX. En un manifiesto literario, publicado en 1886, Jean Moréas definió este nuevo estilo: "Enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva". La poesía simbolista busca vestir a la idea de una forma sensible, posee intenciones metafísicas, además intenta utilizar el lenguaje literario como instrumento cognoscitivo, por lo cual se encuentra impregnada de misterio y misticismo. En Rusia fue divulgado por Aleksandr Blok, Fiódor Sologub, Andréi Bely.

44 El Futurismo buscaba romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte. Rechazaba la estética tradicional e intentó ensalzar la vida contemporánea, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. Se

antes de la guerra, fue un intento por liberarse en el plano individual de la postración del simbolismo y por hallar un punto de apoyo personal en las realizaciones impersonales de la cultura material. Todas estas tendencias en cierta forma reflejaron, con mejor o peor suerte, el contexto histórico en el que se desarrollaron y a la vez intentaron intervenir en él desde el arte.

Por otra parte, tenemos la cuestión de la forma que cada una de estas tendencias adoptó. Hasta cierto punto la forma se desarrolla conforme a sus propias leyes, como cualquier otra técnica. Cada nueva escuela literaria procede de todo el desarrollo anterior, de la técnica ya existente, de las palabras y de los colores, y se aleja de los márgenes conocidos para aventurarse en nuevos viajes y nuevas conquistas. *“La evolución es dialéctica: la tendencia artística nueva niega la precedente. Porque evidentemente, ciertos sentimientos y ciertos pensamientos se encuentran oprimidos en el marco de los viejos métodos.”*⁴⁵ La bandera de la revuelta se levanta contra lo “viejo” en su conjunto, en nombre de ciertos elementos susceptibles de ser desarrollados. Cada escuela literaria se halla contenida, en potencia, en el pasado, y cada una se desarrolla mediante una ruptura hostil con el pasado. La relación recíproca entre la forma y el contenido, está determinada por la nueva forma, descubierta, proclamada y desarrollada bajo la presión de una necesidad interior, de una exigencia psicológica colectiva que, como toda la psicología humana, tiene raíces sociales. De ahí la dualidad de toda tendencia literaria; añade algo a la técnica artística, haciendo crecer o decrecer el nivel general del oficio artístico; por otra parte, bajo su forma histórica concreta, expresa exigencias definidas que en último análisis son exigencias de clase.

Trotsky explica que *“la ley fundamental de la dialéctica es la conversión de la cantidad en calidad, porque [nos] da la fórmula general de todo el proceso evolutivo – tanto de la naturaleza como de la sociedad”*⁴⁶ A su vez, advierte que la transición de calidad en cantidad y su inversa presupone la transición de una calidad en otra. *“En los lenguajes primitivos, grande y chico, alto y bajo, etc., son expresadas por una sola palabra, y la oposición entre grande y chico es expresada por gestos, entonaciones, etc. En otras palabras el lenguaje, en el momento en el que estaba siendo desarrollado,*

recurría, de este modo, a cualquier medio expresivo (artes plásticas, arquitectura, urbanismo, publicidad, moda, cine, música, poesía) capaz de crear un verdadero arte de acción, con el propósito de rejuvenecer y construir de nuevo la faz del mundo.

45 TROTSKY, León, op. cit. pág. 164.

46 TROTSKY, León, *“Escritos Filosóficos”*, pag. 51

tenía sólo un carácter general, convirtiendo las cualidades opuestas en diferencias cuantitativas.”⁴⁷ Aquí podemos observar como la antinomia lógica de *contenido* y *forma* pierde su carácter absoluto. “*Contenido y forma cambian de lugar. El contenido crea nuevas formas de sí mismo. En otras palabras la correlación de contenido y forma conduce, en último análisis, a la conversión de cantidad en calidad.*”⁴⁸

El simbolismo ruso se sirvió del símbolo para objetivos sociales muy determinados. La escuela decadente que precedió al simbolismo buscaba una solución a todos los problemas artísticos en el plano de las experiencias de la personalidad: sexo, muerte, etc. De ahí se derivó, no sin un impulso social, la necesidad de hallar una sanción más adecuada a las exigencias, sentimientos y humores, a fin de enriquecerlos y elevarlos a un plano superior. El simbolismo que hizo de la imagen, además de un método artístico, un símbolo de fe, fue para la intelligentsia el puente artístico que conducía al misticismo. En tal sentido -en modo alguno formal y abstracto, sino concretamente social-, el simbolismo no fue sólo una técnica artística: expresaba la huída ante la realidad mediante la construcción de un más allá, mediante la complacencia de un mundo de ensueños autosuficiente, contemplativo y pasivo.

Por otro lado tenemos el realismo. El realismo ha dado, en diferentes épocas, expresión a los sentimientos y necesidades de distintos grupos sociales con medios totalmente diferentes. Cada escuela realista exige una definición literaria y social distinta, una estima literaria y formal distinta. Pero ¿Qué tienen en común? Un interés concreto por todo cuanto concierne al mundo, a la vida tal cual es. Lejos de huir de la realidad, la aceptan en su estabilidad concreta o en su capacidad de transformación. Se esfuerzan por pintar la vida tal cual es o por hacerla cima de la creación artística, bien para justificarla o condenarla, bien para fotografiarla, generalizarla o simbolizarla. Pero siempre el objetivo es la vida en nuestras tres dimensiones, como materia suficiente y de valor inestimable.

La Revolución de Octubre le proporcionó un ímpetu enorme a la creación artística, especialmente en las esferas de las artes visuales, la poesía, y el cine. Basta mencionar los nombres de Malevich⁴⁹, Mayakovsky, Tatlin⁵⁰, Eisenstein⁵¹, Pudovkin⁵², Vertov⁵³,

47 Ibid., pág. 53.

48 Ibid., pág. 54.

49 Kazimir Severínovich Malévich, (1878-1935) fue un Pintor ruso, creador del Suprematismo.

Shostakovich⁵⁴, Rodchenko⁵⁵, Popova⁵⁶, Stepanova⁵⁷, El Lissitsky⁵⁸, Meyerhold⁵⁹, Babel⁶⁰, Mandelstam⁶¹ para evocar todo un universo artístico. El impulso cultural que la

50 Vladímir Yevgráfovich Tatlin (1885-1953); fue un pintor y escultor ruso, constructivista, que abarcó múltiples facetas: escultura, pintura, proyectos arquitectónicos, objetos inventados, de diseño, y decorados teatrales. En 1915 fundó el Constructivismo, siendo el principal inspirador de la vanguardia artística de mayor impacto en la URSS, junto con el Futurismo. Quiso materializar el arte con montajes, y promover la muerte del arte de museo: "la Obra debe participar en la vida y en la construcción del mundo." El más famoso de sus proyectos fue el del Monumento a la Tercera Internacional, datado en 1919-1920, pero que nunca se construyó. Sería un edificio habitable, mucho más alto que la Torre Eiffel, en el que se albergaría la sede de la III Internacional.

51 Sergéi Eisenstein (1898- 1948) fue un director de cine y teatro soviético de origen judío. Su innovadora técnica de montaje sirvió de inspiración a muchos cineastas actuales. su película, "El acorazado Potemkin", es la que dará a conocer su nombre en todo el mundo, y es posiblemente la película sobre la que más se ha escrito en toda la historia del cine..

52 Vsévolod Ilariónovich Pudovkin (1898-1948) es quizás junto a Sergéi Eisenstein, el más prestigioso de los realizadores cinematográficos soviéticos. Discípulo de Kuleshov, Pudovkin debuta como realizador con un cortometraje cómico y con un documental, que ilustra las teorías sobre el reflejo condicionado. En 1926 inicia la realización de su trilogía, compuesta por "La Madre", adaptación de la novela de Gorki, "El fin de San Pesterburgo" y "Tempestad sobre Asia".

53 Dziga Vertov (1896-1954), director de cine vanguardista soviético, autor de obras experimentales, como El hombre con la cámara (1929), que revolucionaron el género documental.

54 Dmitri Shostakóvich (1906-1975) fue un compositor ruso que vivió durante el período soviético. Tras un periodo inicial de vanguardismo musical el estilo de Shostakóvich derivó hacia un romanticismo musical tardío en el que la influencia de Mahler se combina con la de la tradición musical rusa, con Músorgski y Stravinski como referentes importantes. Shostakóvich integró todas esas influencias creando un estilo muy personal que evolucionó incluso en algunas obras hacia la atonalidad. La música de Shostakóvich suele incluir contrastes agudos y elementos grotescos, con un componente rítmico muy destacado. En su obra destacan sus ciclos de quince sinfonías y quince cuartetos de cuerdas; además, compuso mucha música de cámara, varias óperas, seis conciertos y música de cine.

55 Aleksandr Mijáilovich Ródchenko (1891-1956), escultor, pintor, diseñador gráfico y fotógrafo ruso, fue uno de los artistas más polifacéticos de la Rusia de los años veinte y treinta. Fue uno de los fundadores del constructivismo ruso.

56 Lyubov Sergeyevna Popova (1889- 1924) artista vanguardista rusa (cubista, suprematista y constructivista), pintora y diseñadora. Ella era también una rareza en el mundo altamente masculino del arte soviético.

57 Varvara Fiódorovna Stepánova (1894-1958), fue una artista rusa relacionada con el movimiento constructivista. Procedía de una familia campesina, pero obtuvo una educación en la Escuela de Arte Kazán, en Odesa. Allí conoció a su amigo y colaborador Aleksandr Ródchenko. En los años que precedieron a la Revolución Rusa de 1917 compartieron un apartamento en Moscú con Vasili Kandinski y a través de él conoció a Aleksandra Ekster y Liubov Popova. Estos artistas pronto se convirtieron en algunas de las principales figuras de la vanguardia rusa. El nuevo arte abstracto en Rusia que comenzó alrededor de 1909, fue una culminación de influencias del cubismo, el futurismo italiano y el arte campesino tradicional. Stepánova diseñó obras «cubo-futuristas» para varios libros de artistas.

58 El Lisitski (1890-1941) fue un artista ruso, diseñador, fotógrafo, maestro, tipógrafo, y arquitecto. Fue una de las figuras más importantes de la vanguardia rusa, contribuyendo al desarrollo del suprematismo junto a su amigo y mentor, Kazimir Malévich, y diseñó numerosas exposiciones y obras de propaganda para la Unión Soviética. Se le considera uno de los principales representantes del arte abstracto y pionero en su país del constructivismo. Su obra influyó grandemente en los movimientos de la Bauhaus, el constructivismo, y De Stijl, y experimentó con técnicas de producción y recursos estilísticos que posteriormente dominaron el diseño gráfico del siglo XX.

59 Vsévolod Emílievich Meyerhold (1874-1940) fue un director teatral, actor y teórico ruso. Con la llegada de la Revolución Rusa de 1917, Meyerhold se convirtió en uno los activistas más entusiastas del nuevo Teatro Soviético y se unió al Partido Bolchevique en 1918. Tuvo un alto puesto en el Consejo del Teatro Bolchevique y abrió su propio teatro, que hoy continúa llevando su nombre. Se enfrentó a los principios del academicismo teatral, que eran incapaces de adaptarse a la nueva realidad. En sus obras utilizó escenarios desnudos, objetos en lugar de decorados y la disposición intencional de movimientos. Meyerhold inspiró a artistas y

revolución ocasionó fue reconocido, aunque de mala gana, aún por sus oponentes políticos más honestos.

La explosión en la producción artística, que se dio al calor de la revolución, no sólo se expresó en las distintas disciplinas, sino también en una gran cantidad de estilos, que marcaron con fuertes discusiones entre sí los primeros años de la revolución y que apuntaban acercar el arte a las masas. Por su parte las políticas que en su momento fomentó el Estado obrero, explícitamente daban impulso a todas las corrientes y planteaban que ninguna sería decretada como “la” corriente oficial. Señalando así el contraste que hubo entre las políticas stalinistas con las iniciales políticas del joven gobierno de los soviets hacia el arte y la cultura, para que las masas accedieran y disfrutaran de la producción cultural que hasta ese momento les había sido vedada. Como bien afirma Marx *“El objeto de arte –como todo otro producto- crea un público capaz de comprender el arte y de gozar con la belleza. Por lo tanto, la producción no produce sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”*⁶² y la mayoría de la población rusa no tenía acceso ni al arte en particular, ni a muchos aspectos importantes de la cultura como la alfabetización, hábitos de limpieza personal, acceso al conocimiento científico, etc. Estas experiencias no sólo influyeron en el conjunto del arte hasta hoy, también muestran que la revolución desplegó iniciativas mucho más democráticas que las de cualquier Estado capitalista hasta hoy.

En general, se identifica la política del Estado obrero hacia el arte como la imposición de reflejar una determinada posición política. Y si bien así fue para el realismo socialista que estéticamente no pasaba de un naturalismo que atrasaba el arte 200 años, y la mayoría de las veces era el enaltecimiento del mito de Stalin. Esto contrasta con lo que fue la experiencia en el terreno del arte durante la revolución hasta que a mediados del '30 se instauró esta doctrina. Una cosa a tener en cuenta es el

directores de cine como Sergéi Eizenshtéin, que empleó en sus películas actores que trabajaban según la tradición del director teatral. Posteriormente se opuso al realismo socialista y en 1930, cuando Joseph Stalin atacó todo arte de vanguardia y experimentación, sus trabajos fueron considerados alienantes para el pueblo soviético. En 1938 se cerró su teatro y un año después Meyerhold fue encarcelado. Se le torturó salvajemente, se le obligó a confesar su desviacionismo político y a retractarse por ello ante un tribunal. El 2 de febrero de 1940 fue fusilado. En 1955, a la muerte de Stalin, fue rehabilitado y exonerado de todos los cargos.

60 Isaak Emanuilovich Bábel, (1894-1940) fue un periodista, escritor y dramaturgo soviético.

61 Osip Emilyevich Mandelstam (1891-1938) era poeta y ensayista rusos, uno de los primeros miembros de la escuela de Acmeíst de poetas.

62 MARX, Karl, *“Introducción a la Crítica de la Economía Política”*, pág. 89.

contraste que había entre la situación social y política en la URSS y el desarrollo explosivo del arte en los primeros años de la revolución. Porque Rusia era muy atrasada no sólo políticamente sino también social y culturalmente. Grandes masas urbanas y campesinas eran analfabetas. Además estaba agotada por la guerra, si a esto le sumamos el ataque imperialista y la guerra civil que siguieron a la revolución, las condiciones no parecían ser las mejores para la producción artística. Sin embargo, en poco tiempo, surgieron todo tipo de estilos en todos los géneros artísticos, que influenciaron todo el arte del siglo XX. La revolución, despertó como nunca la creatividad artística y abrió todo un terreno de experimentación por delante, en todas las tendencias, desde las más vanguardistas hasta las más “folklóricas”, y dio originales combinaciones entre ellas, como los versos futuristas de Maiakovsky que combinaban la innovación métrica en el vocabulario con tonadas populares.

Las corrientes que de conjunto llamamos hoy “vanguardias rusas”, buscaban empalmar con los cambios sociales y políticos que vivían y a la vez revolucionar también el arte innovando en las formas. Veían en la creatividad e iniciativa de las masas, que hacían la revolución, la misma que ellos necesitaban en el arte para sacarse de encima las viejas escuelas, las viejas figuras. Llamaban a unir arte y vida, a sacar el arte de los museos y llevarlo a las calles. Por otro lado, también sectores sociales como las nacionalidades oprimidas por el imperio ruso hasta el momento, cuando se sacaron de encima esa opresión quisieron mostrar su cultura, sus tradiciones, su lengua. En todas las tendencias lo que hay es una voluntad explícita de acercamiento del arte a las masas, y de que ellas sean su protagonista ya que eran las protagonistas de la revolución.

Pero bien, en torno a la discusión de cuál era el arte revolucionario Trotsky escribía que la vida amarga, tempestuosa, turbada hasta en sus entretelas, le dice al artista: *“Necesito un artista capaz de un solo amor. Sea como fuere la forma en que te apoderes de mí, sean cuales fueren los útiles y los instrumentos con que me trabajes, me abandono a ti, a tu temperamento, a tu genio. Pero debes comprenderme como soy, tomarme como yo me vuelva, y no debe haber para ti nadie más que yo.”*⁶³ Por lo que si bien hay ahí un monismo realista, en el sentido de una concepción del mundo, no lo es en el sentido del arsenal tradicional de las escuelas literarias. Al contrario, el artista

⁶³ TROTSKY, León, *“Literatura y Revolución”*, pág. 165.

nuevo necesitará de todos los métodos y de todos los procedimientos puestos en práctica en el pasado, y algunos más aún, para captar la nueva vida.

Cuando hablamos de arte revolucionario, Trotsky explica que se piensa en dos tipos de fenómenos artísticos: obras cuyos temas reflejan la revolución y obras que sin estar vinculadas a la revolución por el tema, están profundamente imbuidas, coloreadas por la nueva conciencia que surge de la revolución. Estos fenómenos evidentemente nacen o podrían nacer de conceptos completamente diferentes. Sin embargo, observa que, en ese momento en que la revolución comenzaba a desarrollarse luego de la guerra civil, aún no existía un arte revolucionario, un arte que reflejara abiertamente todas las contradicciones de un período de transición. Existían elementos de ese arte, signos, tentativas. Ante todo, estaba el hombre revolucionario a punto de formar la nueva generación a su imagen, el hombre revolucionario que sentía cada vez más necesidad de ese arte. Arte que por cierto no hay que confundir con el arte socialista, cuya base falta aún y que surgirá de lo que se haga durante este período de transición.

Tomando a Engels, que caracterizó la revolución socialista como el salto del reino de la necesidad al reino de la libertad, Trotsky explica que la revolución no es todavía el *reino de la libertad*. Al contrario, desarrolla hasta el más alto grado los rasgos de la necesidad. El socialismo abolirá los antagonismos de clase al mismo tiempo que abolirá las clases, pero la revolución lleva la lucha de clases a su extremo. Por lo cual durante la revolución, la literatura que afirma a los obreros en su lucha contra los explotadores es necesaria y progresiva. La literatura revolucionaria no puede dejar de estar empapada de un espíritu de odio social que en la época de la dictadura del proletariado es un factor creador en manos de la Historia. En cambio en el socialismo, la solidaridad constituirá la base de la sociedad. Toda la literatura, todo el arte, se afinarán sobre tonos diferentes.

Ahora bien, en el capítulo anterior explicamos que tanto en la Antigüedad, como en el Feudalismo, la religión fue la fuente de alimentación del arte. Inclusive, dijimos que en la sociedad burguesa en donde el hombre desplazó a Dios y paso a ser el centro del arte, las pasiones individuales fueron llevadas a tal tensión que quedaron suspendidas por encima del hombre y se convirtieron en una especie de destino. Entonces ¿se puede en esta época atea que se abre con la revolución crear un arte monumental? Para Trotsky la tragedia es la forma monumental del arte literario. Pero, en esta nueva época la tragedia de las pasiones personales exclusivamente es demasiado insípida. Porque es

en una época de pasiones sociales. La tragedia de la época abierta por la revolución se pone de manifiesto en el conflicto entre el individuo y la colectividad, o en el conflicto entre dos colectividades hostiles en el seno de una misma personalidad. Es nuevamente el tiempo de los grandes fines. La grandeza de esta época reside en el esfuerzo del hombre por liberarse de las nebulosas místicas o ideológicas con objeto de construir la sociedad y a sí mismo conforme a un plan elaborado por él. Evidentemente es una lucha más grandiosa que el juego de niños de los antiguos, que convenía mejor a su época infantil, o que los delirios de los monjes medievales, o que la arrogancia individualista que separa al individuo de la colectividad. La tragedia es una expresión elevada de la literatura porque implica la tenacidad heroica de los esfuerzos, la determinación de los objetivos, conflictos y pasiones.

Trotsky les dice a los escritores que la poesía de la revolución es una poesía global, y que ésta se encuentra en la lucha de la clase obrera, en su crecimiento, en su perseverancia, en sus defectos, en sus reiterados esfuerzos, en el gasto cruel de energía que cuesta la conquista más pequeña, en la voluntad y la intensidad creciente de la lucha, en el triunfo tanto como en los retrocesos calculados, en su vigilancia y en sus asaltos, en la ola de la rebelión de masas tanto como en la cuidadosa estimación de las fuerzas y una estrategia que hace pensar en el juego de ajedrez. *“La revolución comenzó con la primera carretilla en la que los esclavos resentidos expulsaron a su contramaestre, con la primera huelga en la que se negaron a prestar sus brazos a su dueño, con el primer círculo clandestino en el que el fanatismo utópico y el idealismo revolucionario se alimentaron de la realidad de las llagas sociales. Avanzó y se retiró oscilando al ritmo de la situación económica, con sus momentos de expansión y sus crisis. Con unos cuerpos ensangrentados como escudo, entró en la palestra de legalidad concebida por los explotadores, instaló sus antenas y, cuando fue preciso, las camufló. Formó sindicatos, sociedades de seguros y círculos educativos. Penetró en los parlamentos hostiles, fundó periódicos, fomentó la agitación y a la vez seleccionó infatigablemente los mejores elementos, los más valientes y fieles, de la clase obrera, y formó su propio partido. Las huelgas acababan con la más frecuencia en derrotas que en victorias a medias; las manifestaciones estaban marcadas por nuevas víctimas y por más derramamiento de sangre, pero todas esto dejaba huellas en la memoria de la*

*clase, reforzada y templaba la unión de los mejores, del partido de la revolución.”*⁶⁴

Para Trotsky del seno mismo de la revolución nació el método materialista que permite a cada uno sopesar las fuerzas, prever los cambios y dirigir los acontecimientos. Y ese, es para él, el mayor logro de la revolución y en él reside su poesía más alta. Porque es el que permite entender la dinámica de la revolución, pensar su geometría política. La previsión histórica no puede pretenderse, evidentemente, con precisión matemática algunas veces se exagera y otras se subestima. *“Pero la voluntad creciente de la vanguardia es un factor cada vez más decisivo en los acontecimientos que preparan el futuro (...) Teniendo en cuenta todas las demás condiciones necesarias, sólo será el poeta de la revolución quien aprenda a captarla en su totalidad, a comprender sus derrotas como pasos hacia la victoria, a penetrar en la necesidad de sus retiradas, y quien sea capaz de ver en la intensa preparación de sus fuerzas durante la marea baja el patetismo y la poesía subyacentes en la revolución.”*⁶⁵

Los grandes objetivos deben residir en la conciencia de un pueblo o de su clase dirigente para hacer brotar el heroísmo, crear el terreno donde nazcan los grandes sentimientos inspiradores de la tragedia. Trotsky explica que la guerra zarista, cuyos objetivos eran extraños a la conciencia del pueblo, dio sólo lugar a versos de pacotilla, a una poesía individualista decadente, incapaz de elevarse hasta la objetividad y de formar un arte grandioso. Las escuelas decadente y simbolista, con todas sus ramificaciones, eran desde el punto de vista de la ascensión histórica del arte como forma social, garabatos, ejercicios, vagos acordes de instrumentos. Luego de la revolución se podían lograr grandes objetivos por medio del arte, a pesar de que era difícil prever si el arte revolucionario tendría tiempo para producir una “gran” tragedia revolucionaria. Sin embargo, aspiraban a que el arte socialista renovará la tragedia, y por supuesto, sin Dios. El arte nuevo sería un arte ateo. Volvería a dar vida a la comedia, porque el hombre nuevo querría reír. Le daría una vida nueva a la novela. Concedería todos sus derechos al lirismo, porque el hombre nuevo amaría mejor y con más fuerza que los antiguos, y también pensaría sobre el nacimiento y la muerte. El arte nuevo reviviría todas las formas que han surgido en el curso del desarrollo del arte. Basta con que el

64 Ibid., pág. 68.

65 Ibid., págs. 70-71.

poeta de la nueva época piense de nuevo sobre los problemas de la humanidad y sienta otra vez sus sentimientos.

2.2.2. El Arte en el Período de Entreguerras

Uno de los hechos mas importantes que se desarrolla entre los años 1925 y 1927 es la segunda revolución china. La revolución bolchevique de 1917 nutrió el debate que atravesaba a la sociedad china, en torno a como llevar adelante la tarea de liberar a China de la injerencia extranjera, conquistar la unidad nacional y el desarrollo de las modernas relaciones de producción, en una estructura atravesada por las arcaicas formas terratenientes. La Internacional Comunista (IC) hizo una serie de capitulaciones, cuando dictaminó, siguiendo la línea de su V Congreso de 1924, que el Partido Comunista Chino debía incorporarse al partido de la burguesía nacionalista, el Kuomintan. Según la dirección de la IC, en manos de Stalin y sus aliados, la revolución democrática en las colonias y semicolonias debía atravesar una fase intermedia, que implicaba el desarrollo hasta el final de las relaciones capitalistas. Luego debía darse paso a la siguiente fase, la revolución socialista. Desde esta visión, el proletariado debía compartir el poder con la burguesía china en un gobierno revolucionario "común", siguiendo la clásica política menchevique de conciliación de clases. Para luego, en el año 1927, hacer un viraje radical decretando que el período de gobierno común con la burguesía ha pasado y que está planteada inmediatamente la toma del poder, en pleno retroceso del proletariado de las ciudades. La clase obrera y los comunistas de Cantón se alzaron el 11 de diciembre contra el Kuomintan y tomaron el control de la ciudad. Finalmente el alzamiento fue derrotado producto del aislamiento a que la misma política previa de la Internacional Comunista había conducido a los obreros de Cantón. El desarrollo del proceso revolucionario demostró el carácter contrarrevolucionario de esta política. Trotsky en su libro "*La Revolución Permanente*", generaliza las enseñanzas de las revoluciones rusa y china al conjunto de países coloniales, semicoloniales y de desarrollo burgués retrasado. El capitalismo al crear un mercado mundial, una división mundial del trabajo y fuerzas productivas mundiales, se encargó por sí solo de preparar la economía mundial en su

conjunto para la transformación socialista. Con la revolución china el más importante enfrentamiento de estrategias del siglo XX había comenzado.

En 1930 y 1931, los acontecimientos decisivos para los revolucionarios, a nivel internacional, eran los procesos en curso en Alemania, España y la Unión Soviética. En Alemania, las elecciones parlamentarias de septiembre de 1930 demostraron que los nazis se estaban convirtiendo en una amenaza seria. En España la radicalización masiva, que provocó la caída de la dictadura, que llevaba siete años en el poder, conmovió a este país. En abril de 1931, los socialistas y liberales arrasaron en las elecciones municipales, el rey abdicó y se constituyó un gobierno autotitulado "*República del Trabajo*". La crisis de la Unión Soviética revestía otro carácter, pero no era menos seria. Tras rechazar las reivindicaciones de industrialización levantadas por la Oposición de Izquierda en la década del 20, la burocracia soviética encabezada por Stalin se lanzó, hacia fines de la década, a un programa de industrialización y colectivización compulsiva de la tierra, mal preparado y desenfrenado. Los costos, humanos y económicos, fueron enormes. El sufrimiento, casi inconcebible. Lo único que la burocracia tenía para ofrecerles a los obreros y campesinos era chivos emisarios y represión: "confesiones" y juicios a personajes secundarios, acusados de sabotaje económico, y purgas de funcionarios stalinistas, que empezaban a criticar a Stalin y eran acusados de pertenecer a las ya aplastadas oposiciones de Derecha e Izquierda. En los principales países capitalistas, que enfrentaban el más alto nivel de desempleo conocido en toda la historia, los cambios políticos reflejaban la radicalización de las masas y la polarización de la sociedad. Las elecciones parlamentarias de Francia, realizadas en mayo de 1932, provocaron el reemplazo de un gobierno conservador por uno liberal. Las elecciones presidenciales de noviembre en Estados Unidos produjeron resultados similares, al ser elegido para la presidencia, Franklin D. Roosevelt. En Austria, por otra parte, una coalición de derecha se apoderaba del poder en mayo y en Alemania trataban de gobernar tres cancilleres distintos, mientras los nazis se hacían fuertes en las urnas y se preparaban para el asalto al poder, que realizaron a principios de 1933. En el Lejano Oriente, los militaristas japoneses, que habían invadido el nordeste de China en septiembre de 1931, consolidaron su posición en Manchuria. La Liga de las Naciones, que patrocinaba numerosas conferencias para el desarme y la paz, no tardó en revelar su impotencia total.

El mundo entero se debatía en las garras de la crisis económica. Ya en los principales países industriales la depresión, más profunda y prolongada jamás experimentada por el régimen capitalista, había dislocado las viejas pautas políticas y dado lugar a poderosos movimientos nuevos, tanto reformistas como fascistas. En Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt acababa de ganar las elecciones. Poco después, en Alemania, Hitler accedería a la Cancillería. De todos estos procesos, el que más repercusiones tuvo a largo plazo fue la victoria nazi a principios de 1933. Los stalinistas primero se negaron a poner en pie un frente único de la clase obrera contra el fascismo. Y luego, en concordancia con una nueva tendencia orientada hacia la derecha y que pronto iba a transformarse en la regla que se aplicaría en todo el mundo, los dirigentes del stalinismo francés invitaron al burgués Partido Radical (o Socialista Radical) para que se uniera al PC y a la SFIO⁶⁶ en un frente de colaboración de clases, formado por partidos obreros y liberal-capitalistas contra la reacción y el fascismo. Los radicales aceptaron la invitación y así nació el Frente Popular de 1935. Era la época en que las grandes potencias empezaban a reorganizarse para la Segunda Guerra Mundial. La Italia fascista se aprestaba a invadir Etiopía, y lo llevó a cabo pocos meses más tarde. En julio de 1936 los fascistas españoles, bajo el mando de Franco, iniciaron una guerra civil que Hitler y Mussolini utilizarían después como campo de prueba para sus armas y tácticas nuevas. Mientras la burocracia soviética adoptaba actitudes conciliadoras con los imperialistas democráticos en el extranjero y aprobaba una nueva constitución en el país, aumentaba la persecución, encarcelamiento y asesinato de revolucionarios y militantes de la Oposición en la Unión Soviética.

En este contexto internacional Trotsky tras su deportación de la Unión Soviética en 1929, permaneció más de cuatro años en Turquía, casi dos en Francia y dieciocho meses en Noruega, desde este último país partió para México en enero de 1937 y residió allí hasta que fue asesinado en agosto de 1940. Para Trotsky también este fue un período de preparación para la guerra. Específicamente, significó la preparación del movimiento revolucionario internacional para que pudiese responder a las pruebas supremas que traería la guerra, con sus revoluciones concomitantes y levantamientos coloniales. Desde el momento en que la Internacional Comunista se convirtió en un aparato

⁶⁶ El Partido Socialista Unificado - Sección Francesa de la Internacional Obrera, más conocido por su abreviatura SFIO, fue el partido político de los socialistas franceses desde su fundación en 1905 hasta 1969. Su nombre señala su carácter de sección nacional de la Segunda Internacional.

contrarrevolucionario, Trotsky trabajo para poner en pie una nueva: la IV Internacional, para ello discutió con diversos grupos de distintos países que se oponían al stalinismo, y también intento ganar a intelectuales y artistas.

La guerra marcó a sangre y fuego el territorio europeo con una periodicidad regular a lo largo del siglo XIX y durante la primera parte del siglo XX. La primera contienda de dimensiones mundiales, esencialmente distinta respecto de los otros conflictos por sus raíces que se hundían en las rivalidades interimperialistas en fase de crisis, marca también a toda una generación. Lo que había de ser “la última guerra” convirtió la vida en aquella primera mitad del siglo XX en una verdadera novela de formación revolucionaria, no sólo de toda la vanguardia obrera mundial sino también de todas las vanguardias culturales europeas, empezando por los que bien pronto habrían de convertirse en el grupo surrealista.

En 1916 los dadaístas, los antepasados de los surrealistas, se reunían en el Cabaret Voltaire de Zurich. El grupo liderado por Tzara⁶⁷, es ante todo una insurrección contra *“un mundo dejado en manos de unos bandidos que desgarran y destruyen los siglos”*⁶⁸. El elemento decisivo y fundador tanto para los dadaístas como para los surrealistas que durante cuatro largos años sólo habían conocido el silbido estridente de los *schrapnels* o, en el caso del joven doctor Breton la heridas gangrenosas de las trincheras, tendrán como consecuencia el odio a la guerra. Como lo plantea posteriormente Tzara, para toda aquella generación que *“sufrió en carne propia de la adolescencia pura y abierta a la vida, viendo alrededor de ella la verdad pisoteada, vestida con los oropeles de la vanidad o la bajeza de los intereses de clase, aquella guerra no fue la nuestra”*⁶⁹. En 1916 encontramos exiliados en Zurich, viviendo a poca distancia en la misma calle, a

67 Tristán Tzara (1896-1963), poeta francófono de origen rumano, considerado uno de los fundadores del dadaísmo durante la Primera Guerra Mundial, en Suiza, en el Cabaret Voltaire de Zurich junto con Hugo Ball. En la misma época Lenin, Radek y Zinoviev estaban exiliados en Zurich. Residiendo Lenin y Krupskaja en Spiegelgasse N°14 y estando el Cabaret Voltaire situado en el N°1 de la misma callecita, lo más seguro es que el sueño de los revolucionarios rusos debió de haber sido varias veces perturbado por el alboroto armado cada noche por los jóvenes artistas, desalojados del cabaret en julio de 1916 por escándalo nocturno. Se llegó incluso a decir que el mismo Radek habría sido el inventor del vocablo Dadá (por el “da” ruso, “sí”). Tzara confirmará posteriormente en una entrevista a la BBC en el '59 que en Zurich solía jugar al ajedrez con Lenin, pero que no sabía quién era el ruso.

68 TZARA, Tristan *“Manifiesto Dadá”*, en <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20dadaista.htm>.

69 TZARA, Tristan, *“Le surréalisme et l'après-guerre”* (Conferencia de marzo de 1947), citado en TAPPESTE, Ciro, “Benjamin Péret” en http://www.ft-ci.org/IMG/pdf/12_peret.pdf.

Lenin, Radek, Zinoviev, Muzenberg, Tzara, Jean Arp y Hugo Ball. Aquel odio que generaba la guerra, ubicaba a los jóvenes en ruptura profunda con los maestros estéticos a los cuales se remitían en su afán de transformar el arte. Rompen completamente con los Apollinaire y Marinetti⁷⁰ que habían escogido el campo intervencionista. Aquel odio a la guerra bien pronto habrá de convertirse, luego de la desmovilización, en odio a una *“sociedad que los envió alegremente a la muerte y espera a su regreso a los que lograron sobrevivir con sus leyes, sus morales, sus religiones (...) Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault estuvieron profundamente marcados por la guerra. Lo hicieron sin entusiasmo. Están asqueados cuando termina. Ya no quieren tener nada más que ver con una civilización que los aplasta y los mata y el nihilismo radical que anima a los poetas no abarca sólo el arte sino también todas las manifestaciones de aquella civilización”*⁷¹.

Lo que caracterizó a aquellos jóvenes fue su deseo de vivir todas las posibilidades de una realidad de la cual hasta ese momento sólo habían visto el lodo de las trincheras. Su común denominador será aquella sed de lo maravilloso, un maravilloso que *“está por doquier, siempre, en todos los instantes. (Lo maravilloso) es, tendría que ser, la vida misma, siempre que no se transforme deliberadamente esta vida en algo sórdido como se ingenia en hacerlo esta sociedad con su escuela, su religión, sus tribunales, sus guerras, sus ocupaciones y liberaciones, sus campos de concentración y su horrible miseria material e intelectual”*⁷².

Fueron muchos los artistas que repudiaron la miseria que las guerras imperialistas y que el mismo sistema capitalista producía. Artistas que de una forma u otra se vincularon con los procesos revolucionarios, que se desarrollaron durante estos años, y con las respectivas direcciones políticas que dirigían a la clase trabajadora durante esos procesos. Pero esto ya es tema de nuestro próximo capítulo en donde analizaremos la relación entre estos artistas y los partidos de la clase trabajadora.

70 Apollinaire (1880-1918) y Marinetti (1876-1944), poetas de vanguardia. Apollinaire morirá a consecuencia de una herida de guerra mientras que Marinetti terminará apoyando al Fascismo italiano.

71 NADEAU, Maurice, *“Histoire du surréalisme”*, citado en TAPPESTE, Ciro, op.cit

72 PÉRET, Benjamin, *“La parole est à Péret”* (1942), citado en Ibid.

2.3. El Arte en la Construcción de la Nueva Sociedad

Si tomamos como ejemplo los primeros años de la Revolución Rusa podemos observar que durante los años de guerra, primero la guerra mundial y luego de la toma del poder la guerra civil, la arquitectura fue el arte que más padeció; los viejos edificios fueron arruinándose poco a poco y no se construyeron de nuevo. Cuando tras la guerra los hombres comenzaron a trabajar, se dedicaron en primer lugar a las necesidades cotidianas esenciales, luego a la reconstrucción de los medios de producción y de las viviendas. Si en Rusia había menos materiales culturales a destruir que en otros países, las destrucciones habían sido mayores y la reconstrucción progresaba con mayores dificultades. Pero había que esperar a cubrir las necesidades más urgentes de la vida, y a tener un excedente, para que el Estado soviético, pudiese situar en el orden del día el problema de las construcciones gigantes que encarnarían el espíritu de la nueva época. Trotsky plantea que *“el muro que separa el arte de la industria, y también el que separa el arte de la Naturaleza, se derruirán. Pero no en el sentido de Rousseau, según el cual el arte se acercará cada vez más a la Naturaleza, sino en el sentido de que la Naturaleza será llevada cada vez más cerca del arte. La fe sólo podía prometer desplazar montañas; la técnica, que no admite nada “por fe”, las abatirá y las desplazará en la realidad. Hasta ahora sólo lo ha hecho más que por objetivos comerciales o industriales (minas y túneles); en un futuro socialista lo hará en una escala incomparablemente mayor, conforme a planes productivos y artísticos amplios. El hombre hará un nuevo inventario de montañas y ríos. Enmendará rigurosamente y en más de una ocasión a la Naturaleza. Remodelará en ocasiones la tierra a su gusto.”*⁷³

El proletariado, durante la época de su dictadura, debe marcar la cultura con su huella. Debe en primer lugar, tomar posesión oficialmente de los elementos más importantes de la cultura antigua, de modo que sirvan al menos como base sobre la que apoyarse para avanzar hacia la cultura nueva. La nueva cultura, por esencia, no será aristocrática, no será reservada a una minoría privilegiada, sino que será una cultura de masas, universal, popular. La cantidad se transformará también ahí en calidad: la masificación de la cultura elevará su nivel y modificará todos sus aspectos. Este proceso

73 TROTSKY, León, op. cit, pág. 176.

no se desarrollará más que a través de una serie de etapas históricas. La trama esencial de la cultura está tejida por las relaciones e interacciones que existen entre la intelligentsia de la clase y la clase misma. La cultura burguesa -técnica, política, filosófica y artística- ha sido elaborada en la interacción de la burguesía y de sus inventores, dirigentes, pensadores y poetas. El lector creaba al escritor, y el escritor al lector. Esto es válido en un grado infinitamente mayor para el proletariado porque su economía, su política y su cultura no se pueden construir más que sobre la iniciativa creadora de las masas. El Estado y su intelligentsia proletaria tendrán como tarea principal, el trabajo cultural más concreto, que es ayudar de forma sistemática, planificada, y crítica a las masas atrasadas a asimilar los elementos indispensables de la cultura ya existente y no la abstracción de una nueva cultura. No se puede crear una cultura de clase a espaldas de la clase. Ahora bien, para edificar esta cultura en cooperación con la clase, en estrecha relación con su trayectoria histórica general, es necesario construir el socialismo, o al menos sus grandes líneas. En esta vía, las características de clase de la sociedad no irán acentuándose, sino, por el contrario, reduciéndose poco a poco hasta desaparecer, en proporción directa con los éxitos de la revolución. La dictadura del proletariado es liberadora en el sentido de que es un medio provisional para desbrozar la vía y sentar las bases de una sociedad sin clases y de una cultura basada en la solidaridad.

Es poco probable que el proletariado en su camino parta del punto en que se ha detenido la intelligentsia burguesa antes de la catástrofe. Lo mismo que el individuo rehace a partir del embrión la historia de la especie y en cierta medida de todo el mundo animal, la nueva clase, cuya inmensa mayoría emerge de una existencia cuasi prehistórica, debe rehacer por sí misma toda la historia de la cultura artística. No puede comenzar a edificar una nueva cultura antes de haber absorbido y asimilado los elementos de las antiguas culturas. Esto no quiere decir que va a cruzar paso a paso, sistemáticamente, toda la historia pasada del arte. A diferencia del individuo biológico, una clase social absorbe y asimila de forma más libre y consciente. No puede, sin embargo, seguir adelante sin considerar los puntos de referencia más importantes del pasado.

Trotsky decía que en el futuro, y sobre todo en un futuro lejano, tareas monumentales como la planificación nueva de las ciudades-jardín, de las casas-modelo,

de las vías férreas, de los puertos, interesarán además de a los arquitectos y a los ingenieros, a amplias masas populares. En lugar del hacinamiento, a la manera de los hormigueros, de barrios y calles, piedra a piedra y de generación en generación, el arquitecto, con el compás en la mano, construirá ciudades-aldeas inspirándose solamente en el mapa. Estos planos serán sometidos a discusión, se formarán grupos populares a favor y en contra, partidos técnico-arquitectónicos con su agitación, sus pasiones, sus mítines y sus votos. La arquitectura palpitará de nuevo en el hálito de los sentimientos y de los humores de las masas, en un plano más elevado, y la humanidad, educada más “plásticamente”, se acostumbrará a considerar el mundo como una arcilla dúctil, apropiada para ser modelada en formas cada vez más bellas. El muro que separa el arte de la industria será derruido. En lugar de ser ornamental, el gran estilo del futuro será plástico. En este punto los futuristas tienen razón decía Trotsky. No hay que hablar por ello de la liquidación del arte, de su eliminación por la técnica. De acuerdo con la tendencia esencial de la cultura industrial, pensamos que la imaginación artística se preocupará por elaborar la forma ideal de un objeto en tanto que tal, y no por su embellecimiento como añadido gratuito. Y si esto vale para un cuchillo será más válido todavía para el vestido, los muebles, el teatro y la ciudad. Lo cual no quiere decir que se pueda prescindir de la obra de arte, ni siquiera en un futuro lejano. Quiere decir que el arte debe cooperar estrechamente con todas las ramas de la técnica.

CAPITULO 3

Arte y Revolución

En este capítulo nos proponemos comprender la relación que los partidos y dirigentes de la clase trabajadora han tenido con los artistas. Las políticas que el Estado soviético tuvo hacia éstos y sus movimientos en los primeros años de la revolución y que políticas llevo adelante luego de la stalinización de la URSS.

Si analizamos la historia del período que va desde 1880 a 1917 podemos observar en una serie de ejemplos concretos cómo el movimiento socialista se relacionó con diferentes expresiones artísticas. Por ejemplo, en 1880 se fundó el Freie Volksbuhne, teatro de gran importancia en Alemania. Éste unió los dirigentes de la vanguardia de Berlín con los dirigentes de la Social Democracia en un esfuerzo común para organizar una serie de encuentros donde escritores y trabajadores industriales participaron juntos en discusiones sobre la literatura. El departamento de las artes del Partido Belga de los Trabajadores incluía en sus programas durante 1891-92 el estudio de la literatura rusa moderna, Ibsen, Wagner, música folklórica, Shakespeare, la pintura flamenca, William Morris y la poesía de Paul Verlaine. En Alemania, el partido Social-Demócrata organizó asociaciones de trabajadores alrededor de varios temas, inclusive de cultura. Tenían desde club para ciclistas hasta grupos consagrados a la poesía y al teatro. Los socialistas consideraban que las cuestiones sobre el arte y la cultura eran de gran importancia en la formación que la clase obrera necesitaba para sus responsabilidades históricas. En Francia, el diario anarquista “*La Revolté*” publicaba suplementos literarios que incluían las obras de Tolstoi⁷⁴, Flaubert⁷⁵, De Maupassant⁷⁶, los hermanos Goncourt⁷⁷, Anatole

74 León Tolstoy (1828-1910) fue un novelista ruso considerado como uno de los más grandes escritores de occidente. Sus más famosas obras son Guerra y Paz y Anna Karénina, y son tenidas como la cúspide del realismo.

75 Gustave Flaubert (1821- 1880) fue un escritor francés considerado como uno de los mayores novelistas occidentales, conocido principalmente por su primera novela publicada Madame Bovary.

76 Henry Réne Guy de Maupassant (1850-1893). Escritor francés, autor principalmente de cuentos.

77 Los hermanos Goncourt, son dos escritores franceses del Siglo XIX, pertenecientes a la corriente naturalista: Edmond y Jules de Goncourt.

France⁷⁸ y Zola⁷⁹. Cuando la lista de suscripciones del periódico fueron confiscadas en 1894, ésta incluía una lista de quién es quién de los estetas más refinados y "decadentes", incluyendo a Stephane Mallarmé⁸⁰, así como también los nombres de los pintores Paul Signac⁸¹ y Camille Pissarro⁸² y del mismo Anatole France; es decir, una muestra representativa de la vida intelectual francesa. Aún bajo condiciones semi-legales en la Rusia zarista, los marxistas durante este período forjaron cierta relación con los Decadentes, joven y perseguida tendencia literaria, y entraron en su defensa. Al tomar todo esto en cuenta, en sentido general, se puede decir: que durante el período anterior a la Revolución Rusa el movimiento socialista se consideraba a sí mismo, como también lo consideraban los artistas e intelectuales que simpatizaban con él, como aliado y defensor de la creación artística y como campeón resuelto de la libertad intelectual en general.

Como dijimos en el capítulo anterior, con la revolución, se produjo en Rusia una explosión en la producción artística. Figuras destacadas del Partido Bolchevique, especialmente Lenin, Trotsky y Lunacharsky, fomentaron la producción artística y combatieron el intento de imponerle a los artistas soviéticos criterios supuestamente "proletarios" y artificialmente "revolucionarios". Con respecto al cine, por ejemplo, en

78 Anatole François Thibault, que adoptó el sobrenombre de Anatole France, fue un escritor francés, (1844-1924). En 1921 consiguió el Premio Nobel de Literatura por el conjunto de su obra. Anatole France apoyó a Émile Zola en el caso Dreyfus; al día siguiente de la publicación del "Yo Acuso", firmó la petición que pedía la revisión del proceso. Devolvió su Legión de Honor cuando le fue retirada a Zola. Participó en la fundación de la Liga de los Derechos del Hombre. También se comprometió en las causas de la separación de la Iglesia y el Estado, de los derechos sindicales, contra los presidios militares. Fue colaborador del diario l'Humanité, y tomó partido en 1919 contra el Tratado de Versailles (Contra una paz injusta, que publicó l'Humanité el 22 de julio de 1919). Se presentó a diputado en las elecciones legislativas de 1914. Cercano a la SFIO (Sección Francesa de la Internacional Obrera, futuro Partido Socialista Francés, estuvo cerca del Partido Comunista Francés, aunque más adelante se mostró crítico.

79 Émile Zola (1840-1902) fue un escritor francés, considerado como el padre y el mayor representante del naturalismo. Tuvo un papel muy relevante en la revisión del proceso de Alfred Dreyfus.

80 Stéphane Mallarmé (1842-1898) fue un poeta y crítico francés, uno de los grandes del siglo XIX, que representa la culminación y al mismo tiempo la superación del simbolismo francés. Fue antecedente claro de las vanguardias que marcarían los primeros años del siguiente siglo. Fue uno de los pioneros del Decadentismo francés. Dueño de una sintaxis experimental, cuyo hipérbaton mezclaba construcciones inglesas y latinas, y de un ritmo y vocabulario poco comunes, Mallarmé creó poemas cerrados en sí mismos, lejos de cualquier realismo, donde el sentido proviene de las resonancias. Según algunos autores, Mallarmé es el creador de un impresionismo literario (escribió que su intención era "pintar no la cosa, sino el efecto que produce", por lo cual el verso no debía componerse de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras borrarse ante la sensación. Junto con otros poetas, tales como Arthur Rimbaud, fue incluido en el libro Los poetas malditos de Paul Verlaine.

81 Paul Victor Jules Signac (1863-1935) fue un pintor neopresionista francés famoso por su desarrollo de la técnica puntillista junto a Georges Seurat.

82 Camille Pissarro (1830-1903), fue un pintor francés fundador del movimiento impresionista, como decano del impresionismo tuvo un importante papel de conciencia moral y guía artístico.

1922 el gobierno soviético establece que para cada programa de función cinematográfica deberá respetarse una proporción definida: películas de entretenimiento y películas con un contenido de propaganda. Se suma a esta propuesta la ampliación del circuito de salas, diezmadas notablemente durante la Guerra Civil, en las aldeas del interior y en el Este, donde la propaganda se presentaba como una necesidad de la revolución. A partir de esta proporción para el cine, adquiere notable importancia la figura de un joven documentalista que había realizado hasta el momento tareas de registro y proyección en el frente durante la guerra y que había trabajado montando antiguos noticieros para reorganizarlos con nuevos sentidos. Fue el 21 de mayo de 1922 cuando se presentó el primer "Kino-Pravda" (Cine Verdad), una suerte de diario cinematográfico con estilo completamente nuevo, de la mano de su creador: Dziga Vertov.

La revolución tuvo una batería de políticas para acercar el arte a las masas. Se fundaron escuelas de las distintas artes, fomentaron la organización de gremios de artistas por rama, y se realizaron enormes espectáculos públicos. En 1920, por ejemplo, se reproduce el ataque al palacio de Invierno con 8000 personas y 500 músicos y el mismo buque Aurora tirando salvas como en 1917. Isadora Duncan bailó también al aire libre con cinco grados bajo cero, y hacía tanto frío que se escarchaban los instrumentos de la orquesta que la acompañaba. Cada soviét intentaba organizar su propia sección teatral y hasta pueblos de 4000 habitantes tuvieron su teatro. Por cada función que hacían en los teatros de la ciudad hacían otra en alguna sede sindical o aldea de los alrededores.

Claro que ninguna de estas políticas fue fácil de realizar. Muchos artistas se habían exiliado, o se mantenían distantes de la revolución esperando a ver qué sucedía. Por otro lado, entre los que defendían la revolución estaba el problema de que cada grupo decía hablar en nombre del pueblo y ser vocero de la revolución, y todos de alguna manera demandaban al gobierno soviético ser reconocidos como "la" escuela de la revolución. Pero, la política de los soviéticos fue permitir que todas las tendencias puedan expresarse. En las resoluciones de la reunión de Lunacharsky con dirigentes de la Federación nacional de artistas, en 1921, dice explícitamente que ninguna orientación será oficial y que el Estado apoyará a todas las tendencias artísticas. Claro que entre los grupos no dejaban de existir estas discusiones: si uno mira los manifiestos y artículos de los

distintos grupos, se puede observar como se enfrentaban permanentemente de revista a revista, de volante a volante.

Trotsky en *Literatura y Revolución* les reivindica la idea de querer unir arte y vida. Pero sostiene que justamente ese objetivo no se logra de un día para el otro. Que todas esas innovaciones seguramente aporten al futuro arte socialista, por eso no se puede imponer una sobre otra, y mucho menos puede eso decretarlo el Estado o el partido. El arte tiene sus propias reglas y no puede trazarle los surcos sin arruinarlo. Stalin parece haber leído este libro para hacer todo lo contrario: años después impuso una línea y estilo oficial, impuso el dirigismo en el arte por parte del partido, y reprimió a quienes no lo aceptaron. Durante el stalinismo muchos artistas conocidos tuvieron problemas. Eisenstein tuvo que cortar sus películas, otros se suicidaron, o se volvieron mudos, y hubo quienes directamente fueron fusilados por sus posiciones políticas. La burocracia no sólo asesinó, corrompió o desmoralizó a generaciones enteras de artistas en la URSS y el extranjero, también tomó prestado o inventó teorías para justificar su tiranía sobre el arte: la "cultura proletaria" y el "realismo socialista".

Pero si la política stalinista fue brutal, lo fue mucho más contrastado con lo que había sido la política de la revolución. Visto desde hoy, aun dentro de las miserias que les tocó pasar, las políticas que el estado de los soviets tuvo hacia el arte fue mucho más amplia y democrática que la de muchos estados burgueses en condiciones estables. Pero además, lo que hoy conocemos en el terreno artístico, en su teoría y crítica, tampoco sería lo que es sin este breve pero explosivo período.

3.1. La Revolución y los “Compañeros de Viaje”

Durante la Revolución Rusa hubo escritores que estuvieron totalmente en contra de esta, gran parte se exilió y muchos fueron parte de una política activa de sabotaje y le negaron todo carácter artístico a aquello que se vinculó con la revolución. Pero, esta política se destruyó a sí misma. La vieja literatura no sólo perdió sus veleidades sino también sus posibilidades. El problema era que entre el arte burgués que agonizaba en medio de repeticiones o de silencios, y el arte nuevo, que todavía no nacía, se creó un arte de transición más o menos orgánicamente vinculado a la revolución, aunque no

fuera todavía el arte de la revolución. Autores como Boris Pilniak⁸³, Vsévolod Ivanov⁸⁴, Nicolái Tijonov⁸⁵, los “hermanos Serapión”⁸⁶, Esenin⁸⁷ y el grupo de los Imaginistas⁸⁸, habrían sido inconcebibles sin la revolución. Eran escritores, en su mayoría, muy jóvenes; tenían entre veinte y treinta años. Por lo tanto, no tenían ningún pasado prerrevolucionario ya que no participaron de la revolución de 1905. Su fisonomía literaria y sobre todo intelectual fue creada en el contexto de la revolución. Pero, en su aceptación individual había un rasgo común, que los separaba del comunismo y que amenazaba constantemente con enfrentarse a él, era que no captaban la revolución en su

83 Boris Andréievich Vogau (1894- 1937) Escritor soviético. En sus primeras obras (El año desnudo, 1921) ofreció una imagen apocalíptica de la Revolución rusa, reflejando el conflicto entre adhesión a la causa revolucionaria y apego del pueblo ruso a sus tradiciones. Las obras posteriores (Máquinas y lobos, 1924; Caoba, 1929), le valieron duras críticas. Arrestado en 1937, murió en circunstancias confusas.

84 Vsevolod Viacheslávovich Ivanov (1895-1963) Escritor soviético. En 1921 llegó a Petrogrado con una carta de recomendación del periódico *Sovietskaya Sibir* (Siberia Soviética) en el que habían publicado algunos cuentos para Gorki. Éste se interesó por la suerte del joven Ivanov, lo presentó a Hermanos Serapione y le ayudó a que salieran publicados sus relatos en *Krasnaya Nov: Partizany* (1921) *Partigiani* y *El tren blindado 14-69* (1922). La carrera literaria de Ivanov comenzó con un éxito espectacular, al que siguió un constante declive. Fue un autor muy fecundo, que entre 1921 y 1923 había escrito todo lo que le garantiza un lugar en la historia de la literatura rusa: las novelas *Vidrios de colores*, de 1922, *Arena*, de 1923, *El día de Buda*, de 1923, y numerosos Cuentos, entre ellos *Ditja* (1922), quizás el mejor.

85 Nicolái Semiónovich Tijonov (1896-1979), escritor soviético, poeta y periodista. En 1918 se incorporó al Ejército Rojo. Su primera publicación, de 1918, se refiere al poeta del que fue seguidor en su juventud, Gumiliov, también estuvo fuertemente influenciado por la creatividad de Kipling. En 1920 - siendo ya poeta, entró en la asociación literaria "Serapionovy hermanos", publicó un poema "De por sí" (Sámi). Sus primeras colecciones de poemas ("Horda" (Ordá) y "Braga" (Braga)) aparecieron en 1922 y se han mantenido como obras cumbres de la creatividad de Tijonov. Muchos de los poemas de estas colecciones se han convertido en clásicos del género baladas: "La Balada de clavos" (Ballada o *gvozdiáj*, 1919-1922), "La Balada de paquete azul" (Ballada o *sinem pakete*, 1922), "Desertor" (*Dezertir*, 1921). Estos libros han despertado un gran interés entre los lectores convirtiendo a Tijonov en uno de los poetas soviéticos más populares.

86 Los hermanos Serapión fue un grupo de escritores formado en Petrogrado, Rusia en 1921. El grupo debe su nombre a un grupo literario, *Die Serapionsbrüder*, al que el autor romántico alemán ETA Hoffmann pertenecía y bautizó con el nombre de una colección de sus cuentos. Sus miembros incluyen Nikolai Tikhonov, Veniamin Kaverin, Mikhail Zoshchenko, Víctor Shklovsky, Vsevolod Ivanov, Elisaveta Polonskaya, Ilya Gruzdev, Mikhail Slonimsky, Lev Lunts, Vladimir A. Posner, Nikolay Nikitin y Konstantin Fedin. El grupo se formó durante sus estudios en los seminarios de Yuri Tynyanov, Yevgeni Zamyatin, y Korney Chukovsky y el entonces "Petrogradsky Dom Iskusstv" (La Casa de Petrogrado de Bellas Artes).

87 Sergéi Aleksándrovich Yesenin (1895-1925) fue un destacado poeta ruso. Fue reconocido por Gorki como exponente de la intelectualidad campesina. Mantuvo correspondencia con Aleksandr Blok. En 1915 se hizo gran amigo de Rúrik Ívnev y del poeta Serguéi Gorodetski, quien lo presentó en círculos literarios importantes. Conoció luego al poeta Nicolái Kliúev, cuya figura tuvo para Esenin una significación especial y con quien trabajó conjuntamente entre 1916 y 1918. Simpatizaba con los socialistas revolucionarios de izquierda, recibió con entusiasmo la revolución. En el poema *Inonia* ("Otra") expone su mesianismo campesino, según el cual la revolución traerá a Rusia el reinado del mujik, el paraíso terrestre aldeano. Utopía contradictoria con la del socialismo soviético, contradicción que Esenin conocía y que sin embargo no le hacía renegar de su vivencia.

88 El Imaginismo fue un movimiento de comienzos del Siglo XX en la poesía angloamericana, que favorecía la precisión de la imagen, y un lenguaje claro y preciso. Los imaginistas rechazaron el sentimiento y el artificio típico de la poesía del romanticismo y la poesía victoriana. Los imaginistas rusos fueron Sergéi Yesenin, Vadim Shershenevich, Rurik Ivnev, Anatoli Mariengof.

conjunto y las ideas comunistas les resultaban extrañas. Todos en mayor o menor medida se inclinaban en depositar sus esperanzas en el campesino, pasando por alto al obrero. Pero estos artistas no eran los artistas de la revolución proletaria, sino los *compañeros de viaje* artísticos de la misma.

Si la literatura ajena a la revolución de Octubre, contrarrevolucionaria en su esencia, era la literatura agonizante de la Rusia campesina y burguesa, la producción literaria de los *compañeros de viaje* constituía en cierta forma un nuevo populismo soviético, desprovisto de las tradiciones de los *narodniki*⁸⁹ de antaño. Trotsky plantea que el problema respecto a los *compañeros de viaje*, es: saber hasta dónde nos acompañarán. Y no se puede solucionar este problema de antemano, ni siquiera por aproximación. Más que de las cualidades personales de tal o cual *compañero de viaje*, la solución dependía esencialmente del curso objetivo de las cosas en los siguientes años.

Explica que en el momento de la revolución, la vida se convierte en un campamento. La vida privada, las instituciones, los métodos, los pensamientos, los sentimientos, todo se vuelve anormal, momentáneo, transitorio. De ahí la dificultad de toda marcha artística. En ese momento la vida tenía un carácter episódico que implicaba en sí mismo un elemento accidental y lo accidental llevaba el sello de la insignificancia. La dificultad radicaba en saber ¿dónde estaba la revolución? Él afirma que sólo superará esta dificultad, quien sepa comprender y sentir en lo más profundo el sentido interno de esta diversidad, y descubrir tras ella el eje de cristalización histórica.

Cuando Trotsky discute con Pilniak le plantea que los temas sobre los que escribe son muestras de vida tomadas al azar, pero el problema radicaba en que la vida, de ese momento, tenía muchos más temas que antes. Y que por tener miedo a ser episódico, finalmente no tenía temas, insinuaba dos o tres que iban de un lado a otro del relato. Pero no se trataba más que de alusiones, sin la significación cardinal que generalmente posee un tema. Por lo cual el centro de cristalización no existía en estos temas episódicos y a veces anecdóticos. El eje invisible debería ser la revolución misma, en torno a la cual debería girar toda la vida agitada, caótica y en vías de reconstrucción.

89 Narodniki (populistas). Movimiento surgido entre los intelectuales rusos en los años 60 del siglo XIX, uno de los fundadores fue Herzen. Los narodniki se proponían “ir al pueblo” (narod), compartir la vida de los campesinos y combatir así el zarismo por la propaganda y la educación. Este movimiento se hizo rápidamente revolucionario y se escindió en diversas organizaciones. Fue la organización terrorista “Voluntad del Pueblo” la que asesino a Alejandro II en 1881. A fines del siglo XIX, el movimiento populista se disgregó para ser reemplazado por el movimiento marxista introducido en Rusia por Plejanov

Para que el lector descubra este eje, el autor debe ocuparse de él y al mismo tiempo reflexionar con toda seriedad sobre el problema. Pero para esto, tenía que tener en cuenta que la revolución de Octubre fue una revolución de las ciudades, fue la revolución de Petrogrado y de Moscú, sin embargo Pilniak descomponía la revolución en revueltas y muestras de la vida campesina y por esto se veía obligado a simplificar cada vez más sus métodos artísticos. Todo el trabajo futuro de la revolución era dirigido hacia la industrialización y la modernización de la economía, hacia la puesta a punto de los procesos y métodos de reconstrucción en todos los terrenos, hacia el desarraigo del atraso aldeano, hacia una conformación de la personalidad humana que la torne más compleja y más rica. La situación económica y las condiciones de la infraestructura que existían en Rusia, luego de la toma del poder, eran de un gran atraso. Por esto la revolución proletaria no podía completarse, ni justificarse, en el plano de la técnica y de la cultura, más que mediante la electrificación, por ejemplo. Por ello, Trotsky le cuestiona a Pilniak que quiera convertirse en el poeta de la vela, en lugar de tener las pretensiones de un revolucionario. Por supuesto, esto no representaba un peligro político, sino un peligro muy real, muy auténtico en el terreno del arte. Su error consistía en su manera de abordar la historia, de donde se desprendía una percepción falsa de la realidad. Y lo alertaba que de proseguir por ese camino, desembocaría (sin darse siquiera cuenta de ello) en el misticismo que supondría, en última instancia, su muerte artística.

El arte de la revolución no consiste, en modo alguno, en ignorar la realidad o en transformar mediante la imaginación la dura realidad. Aceptar la revolución proletaria en nombre de una mentira creciente no sólo significa rechazarla, sino calumniarla. Todas las ilusiones sociales, que los delirios del género humano han expresado en forma de religión, de poesía, de moral o de filosofía, no han servido más que para engañar y engeñecer a los oprimidos. La revolución socialista arranca el velo de las “ilusiones”, de las “moralizaciones”, así como de las decepciones humillantes, y limpia con sangre el maquillaje de la realidad. La revolución es fuerte en la medida en que es realista, racional, estratégica y matemática.

Por ello, Trotsky le plantea a estos autores que resulta imposible comprender, aceptar o pintar la revolución, ni siquiera parcialmente, si no se la ve en su totalidad, con sus tareas históricas reales que son los objetivos de sus fuerzas dirigentes. Si falta esta

perspectiva, se pasa de largo frente a los objetivos de la revolución y frente a la revolución al mismo tiempo. Esta se desintegra en episodios heroicos o siniestros. Pilniak, Vsevolod Ivanov, Esenin, parecían esforzarse por sumirse en el torbellino, pero sin pensarlo y sin responsabilizarse por ello. No se fundieron con ella hasta el punto de volverse invisibles. Se les veía de sobra. La falta de deseo y de capacidad literarias de los *compañeros de viaje* para captar la revolución y fundirse en ella, de comprenderla no sólo como un fenómeno elemental, sino como un proceso determinado, no pertenecía a la individualidad, se trataba de un rasgo social. La mayoría de los *compañeros de viaje* eran intelectuales que cantaban al *mujik*⁹⁰. Pero la intelligentsia no podía aceptar la revolución apoyándose en el *mujik* sin demostrar su atraso. Por eso, los “compañeros de viaje” no eran revolucionarios, sino los inocentes de la revolución. La ciudad vivía y dirigía. Privada de la dirección ciudadana, la Rusia campesina no sólo no alcanzaría nunca el socialismo, sino que sería incapaz de mantenerse dos meses y terminaría como abono y como carbón del imperialismo mundial. Ahora bien ¿Se trataba de una cuestión política? Se trataba de una reflexión sobre el mundo, y por tanto de una cuestión de alto vuelo para el arte. ¿Qué quiere decir la expresión “comprender la revolución desde dentro”? Al parecer consiste en mirarla con los ojos de lo que constituye su mayor fuerza dinámica, la clase obrera, su vanguardia consciente. ¿Y qué significa mirar la revolución desde el exterior? Significa considerar la revolución sólo como una fuerza de la naturaleza, un proceso ciego, una tempestad de nieve, un caos de hechos, de personas y de sombras.

Trotsky explica que para autores como Blok⁹¹ la revolución es un elemento rebelde: “*Viento, viento en el mundo de Dios*”. O que Vsevolod Ivanov parece no alzarse jamás por encima del elemento campesino. Para Pilniak la revolución es una tormenta de

90 El término era empleado para referirse a los campesinos rusos. Antes de que en 1861 se realizaran reformas agrícolas en Rusia, los mujiks eran siervos. Después de dichas reformas, a los siervos se les otorgaron parcelas para trabajar la tierra, y se convirtieron en campesinos libres.

91 Aleksandr Aleksándrovich Blok (1880- 1921) fue un destacado poeta ruso. Las imágenes místicas e idealizadas presentadas en su primer libro, ayudaron a establecer a Blok como el líder del movimiento simbolista ruso. Fue comparado con Aleksandr Pushkin con frecuencia. En la década de 1910, Blok fue casi universalmente admirado por colegas literarios y su influencia en poetas más jóvenes fue virtualmente insobrepasable. Anna Ajmátova, Marina Tsvetáyeva, Boris Pasternak y Vladimir Nabokov. Blok es uno de los titanes del Siglo de Plata ruso.

nieve. Para Kiuiev y Esenin es una insurrección como aquellas de Pugachev⁹² o de Stenka Razin⁹³. Chukovsky⁹⁴ declara que la revolución de Octubre no era real porque sus llamas son demasiado pocas. E incluso Zamiatin⁹⁵ ha descubierto poco calor en la revolución. Toda una gama que iba desde la tragedia hasta la burla. La revolución no era sólo una tormenta de nieve. El carácter revolucionario del campesinado estaba representado por Pugachev, Stenka Razín y en parte por Majno⁹⁶. El carácter revolucionario de las ciudades estaba representado por el pope Gapon⁹⁷, en parte por Jrustalev⁹⁸ e incluso por Kerensky⁹⁹. Sin embargo, no eran de hecho todavía la

92 Yemelián Ivánovich Pugachev o Pugachov (1742-1775) Jefe cosaco. Combatió contra los austriacos durante la guerra de los Siete Años (1756-1763). En 1773 se hizo pasar por el zar Pedro III y amotinó a los cosacos del Don y bajo Ural, a los que se sumaron los siervos del bajo Volga, contra Catalina II. Llegó a ocupar Kazan. Traicionado, fue capturado y ejecutado.

93 Stepan (Stenka) Timofeyevich Razin (1630 - 1671), líder cosaco y héroe popular que condujo una gran sublevación contra la nobleza y la burocracia de zar en el sur de Rusia. Proclamó en 1670 la República Cosaca en Astracán, la abolición de la esclavitud, el principio de igualdad y el fin de los privilegios. Organizó un ejército popular que tomó Zarizyn (hoy Volgogrado), Saratov y Samara, siguiendo el curso del río Volga. En 1671 la revuelta se extendió por toda la región septentrional de Rusia. Ocho batallas fueron entabladas antes de que la insurrección mostrara signos de debilitamiento. En Simbirsk su prestigio se vio resentido. Incluso sus propios establecimientos en Saratov y Samara se negaron a abrirle sus puertas, y otros cosacos, sabiendo que el patriarca de Moscú había anatematizado a Stenka, también se declararon contra él. En 1671 Stenka, junto a su hermano Frol Razin, fue capturado en Kaganlyk, su fortaleza, y llevado a Moscú, donde, después de torturas y estando aun vivo, fue descuartizado, en la Plaza Roja.

94 Korney Ivanovich Chukovsky (1882- 1969) fue uno de los más populares para niños poetas en el idioma ruso. También fue un influyente crítico literario y ensayista.

95 Yevgeni Ivánovich Zamiatin (1884-1937) Fue uno de los escritores más brillantes de su generación. Se dio a conocer durante la Primera Guerra Mundial con la publicación de una novela antimilitarista, En el quinto infierno, censurada por las autoridades zaristas.

96 Trotsky en una carta a Wendelin Thomas describe a Majno como un “individuo (que) era una mezcla de fanático y aventurero. Se convirtió en la expresión más acabada de las tendencias que provocaron el alzamiento de Kronstadt. En general, la caballería es el sector más reaccionario del ejército. El jinete desprecia al infante. Majno creó una caballería de campesinos que eran dueños de sus caballos. No eran los aldeanos pobres y pisoteados, despertados por la Revolución de Octubre; eran los campesinos ricos y bien alimentados, temerosos de perder sus posesiones. Las ideas anarquistas de Majno (ignorar el estado, desconocer el poder central) correspondía al espíritu de esta caballería kulak mejor que ninguna otra cosa. Debo agregar que el odio de los seguidores de Majno hacia la ciudad y el obrero urbano iba acompañado de un antisemitismo activo. En la misma época en que librábamos una lucha de vida o muerte contra Denikin y Wrangel” TROTSKY, León, “Las Preguntas de Wendelin Thomas” en <http://74.125.47.132/search?q=cache:l7Xq0jJfYkJ:www.ceip.org.ar/escritos/Libro5/html/T08V304.htm+Majno+ceip&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=ar>

97 Fue quien estuvo a la cabeza de los acontecimientos del “Domingo Sangriento” El 9 de enero de 1905, cerca de 140.000 personas participaron de la manifestación, realizada frente al Palacio de Invierno; obreros con sus familias, vistiendo sus ropas de domingo y portando íconos eclesiásticos. La petición de los obreros llevada ante el zar por el pope Gapón. El zar recibió esta pacífica manifestación con balazos: se cuentan al menos 4.600 personas entre heridas y asesinadas. La magnitud de esta respuesta fue tal que luego de la masacre el propio Gapón denunció al zar y llamó a la “insurrección armada”.

98 Fue en 1905, el predecesor de Trotsky en la presidencia del Soviet de Petrogrado.

99 Fue el segundo primer ministro del gobierno provisional instaurado tras la Revolución de Febrero.

revolución, sino sólo el motín. La revolución es la lucha de la clase obrera por conquistar el poder, por establecer su poder, por reconstruir la sociedad.

Para nuestro autor la poesía de la revolución no hay que buscarla en el ruido de las ametralladoras o en el combate de las barricadas, en el heroísmo del vencido o en el triunfo del vencedor, porque todos estos momentos existen también en las guerras. En ellas corre igualmente la sangre, incluso con mayor abundancia, las ametralladoras crepitan de la misma forma y también se encuentran vencedores y vencidos. La poesía de la revolución radica en el hecho de que una nueva clase revolucionaria se convierte en dueña de todos estos instrumentos de lucha y que en nombre de un nuevo ideal para elevar al hombre y crear un hombre nuevo, dirige el combate contra el viejo mundo, unas veces derrotada, otras triunfante hasta el momento decisivo de la victoria.

Consciente o inconsciente, la mayoría de esos escritores que hemos denominado *compañeros de viaje* abordaron la revolución. Puskhin dijo que el movimiento nacional era una revuelta irracional y cruel. Evidentemente, dice Trotsky, es la definición de un noble, pero en los límites del punto de vista de un noble es profunda y justa. Durante todo el tiempo que el movimiento revolucionario conserve su carácter campesino, es *no teleológico* para emplear la frase de Lejnev, o *irracional* si se prefiere la de Pushkin. En la historia jamás se ha alzado el campesinado de forma independiente hasta objetivos políticos generales. Los movimientos campesinos han dado un Pugachev¹⁰⁰ o un Stenka Razin y han sido reprimidos a lo largo de la historia, han servido de base a la lucha de otras clases. Por eso han sido derrotados. No es malo que estos poetas hayan sido inspirados por esos elementos dramáticos de la historia rusa, pero es malo y criminal que no pudieran abordar la revolución, que era actual para ellos, de otra forma que descomponiéndola en revueltas ciegas, en sublevaciones elementales, y que borrarán de esta forma ciento cincuenta años de historia rusa, como si no hubiesen existido jamás.

100 En 1773, un cosaco del Don, Emelian Pugachev apareció capitaneando una insurrección en los Urales. Publicó un manifiesto proclamando el fin de la servidumbre y de los impuestos, así como del reclutamiento militar. Bajo la bandera de Pugachev se unieron cientos de millares de: los Urales, el Volga, tártaros, kirguises, cosacos, siervos de la agricultura, obreros esclavos de las minas de los Urales, pescadores de los ríos y del mar Caspio. Aquella gran multitud actuaba por la Rusia oriental, incendiando y saqueando, dando muerte a sacerdotes y señores. Las clases altas, en Moscú, estaban aterradas ya que 100.000 siervos vivían en la ciudad como criados domésticos o como obreros industriales y sus simpatías estaban con Pugachev y su horda. Al principio el ejército fracasó, pero al año siguiente el hambre en la zona del Volga dispersó a los rebeldes. Pugachev fue traicionado y llevado a Moscú, fue ejecutado mediante el arrastramiento y el descuartizamiento de su cuerpo.

La revolución de octubre fue la furiosa revuelta en nombre de la vida consciente, racional, reflexiva, que caminaba hacia adelante contra las raíces campesinas de la vieja historia rusa, contra su ausencia de objetivo, contra su *santa e imbécil filosofía a lo Karataiev*¹⁰¹ nos dice Trotsky. “*Si le quitamos esto a la revolución, no valdrá ni las velas que se encendieron por ella y, como se sabe, por ella se ha quemado mucho más que velas.*”¹⁰²

Trotsky al referirse a Blok, dice que, si bien no se puso del lado de la revolución, si ordenó su ruta espiritual sobre ella. La cercanía de la revolución de 1905 hizo que por primera vez, elevara su arte por encima de las brumas líricas. La primera revolución penetró en su alma y lo arrancó de la autosatisfacción individualista y del quietismo místico. Blok sintió que la reacción entre las dos revoluciones (la de 1905 y la de 1917) constituía un vacío del espíritu y que la falta de objetivos de la época la convertía en un circo, con jugo de arándanos haciendo el papel de la sangre. La segunda revolución lo despertó, lo puso en movimiento hacia un objetivo y en una dirección determinada. Sin embargo Blok no fue el poeta de la revolución. Se pegó al carro de la revolución cuando languidecía en el callejón sin salida del arte anterior a la revolución. El poema titulado “*Los Doce*”, la obra más importante de Blok, fue el fruto de este contacto. Este poema es, según Trotsky, el mayor logro del autor. En el fondo era un grito de desesperación sobre un pasado agonizante, pero un grito de desesperación que se alzaba hasta la esperanza en el futuro. La música de terribles acontecimientos había inspirado a Blok. Parece decirle: “*Todo cuanto has escrito hasta ahora no es justo. Vienen hombres nuevos. Traen corazones nuevos. No necesitan tus antiguos escritos. Su victoria sobre el viejo mundo representa una victoria sobre ti, sobre tus poemas que no han expresado*

101 Personaje del libro “Guerra y Paz” de Tolstoi. El carácter de masa, impersonal, de la vida y su santa irresponsabilidad lo encarnó Tolstoi en la persona de Karataiev. La vida de Karataiev, como él mismo percibía, no tenía sentido alguno como vida individual. Lo tenía como parte de un todo, que él sentía siempre como tal. Las inclinaciones, las amistades, el amor tal cual Pedro los comprende, eran ignorados por Karataiev totalmente, pero amaba y vivía en el amor de todo lo que encontraba en la vida y en particular en los hombres... Pedro (el conde Bezukhoi) sentía que Karataiev, pese a toda su ternura amistosa para con él, no se habría afligido un solo minuto si hubiera tenido que separarse de él. Es éste el estado en que el espíritu, para emplear el lenguaje de Hegel, no ha adquirido todavía la naturaleza íntima y en que aparece por consecuencia solamente como espiritualidad natural. Pese al carácter episódico de sus apariciones, Karataiev constituye el pivote filosófico, si no artístico, de todo el libro. Kutuzof, a quien Tolstoi hace un héroe nacional, es Karataiev en el papel de un general en jefe. Contrariamente a Napoleón, no tiene ni planes ni ambiciones propios. En su táctica semiconsciente, y por consecuencia salvadora, no se deja dirigir por la razón, sino por algo que está por encima de la razón, el sordo instinto de las condiciones físicas y las inspiraciones del espíritu popular.

102 TROTSKY, León, op. cit, pág. 75.

*sino el tormento del viejo mundo antes de su muerte.”*¹⁰³ Esto fue lo que Blok entendió y aceptó. Expresó su aceptación de la revolución en las imágenes más extremas para quemar los puentes tras de sí, Blok no hizo siquiera el ademán de una tentativa hacia el cambio revolucionario. Al contrario, lo toma en sus formas más groseras -una huelga de prostitutas, el asesinato de Kasha por un guardia rojo, el pillaje de una casa burguesa- y dice: “*acepto esto*”, y lo santifica de modo provocativo con las bendiciones de Cristo. Quizá, escribe Trotsky, trató incluso de salvar la imagen artística de Cristo poniéndole los puntales de la revolución. Sin embargo, “*Los Doce*” no son el poema de la revolución. Porque la significación de la revolución, como fuerza elemental, no consiste en ofrecer al individualismo una salida para escapar del callejón sin salida donde ha caído. La significación profunda de la revolución está en algún sitio fuera del poema. El poema mismo es excéntrico. Por eso corona su poema con la figura de Cristo. Pero Cristo no pertenece para nada a la revolución, sólo al pasado de Blok. Lo que sentía como caos era su incapacidad de combinar lo subjetivo con lo objetivo, su prudente y atenta falta de voluntad en una época que vivió la preparación y luego el desencadenamiento de los sucesos más grandes. A través de todos estos cambios, Blok permaneció como un auténtico decadente, en el sentido ampliamente histórico del término, en el sentido en que el individualismo decadente choca con el individualismo de la burguesía ascendente.

Otro de los autores importantes que Trotsky enmarca dentro de los *compañeros de viaje* fue Esenin. Frente al suicidio de este gran escritor Trotsky escribía que este compañero de viaje no era un revolucionario. El autor de “*Pugachev*” y de las “*Baladas de los Veintiséis*” era un lírico íntimo. Pero la época de la revolución no era lírica y esa fue la razón esencial por la que Sergio Esenin, por propia voluntad y tan temprano se fue. Sin embargo Esenin no fue hostil a la revolución y jamás le fue ella extraña, al contrario, constantemente tendía hacia ella, escribiendo a partir de 1918: “*¡Oh madre, patria mía, soy bolchevique!*” Y algunos años más tarde escribía: “*Y ahora para los soviets, soy el más ardiente compañero de viaje.*”¹⁰⁴

La revolución penetró violentamente en la estructura de sus versos y en sus imágenes. Pero la revolución y él no tenían la misma naturaleza. Trotsky cuenta que

103 Ibid, págs. 84.

104 Ibid, págs. 242.

Esenin era un ser íntimo, tierno, lírico. La revolución era pública, épica, llena de desastres. Y un desastre fue lo que rompió la corta vida del poeta. Toda su obra estaba marcada por el tiempo. Y, sin embargo, Esenin “*no era de este mundo*”. No era el poeta de la revolución. Su poesía no podía desarrollarse hasta el final, más que en una sociedad armoniosa, feliz, plena de cantos, en una época en que no reine como amo y señor el duro combate, sino la amistad, el amor, la ternura. Ese tiempo llegará. Pero, en el tiempo de la revolución se incubaban todavía muchos combates implacables y salutíferos de hombres contra hombres. Pero, esas luchas preparaban otros tiempos en donde “*el individuo podrá desarrollarse, como podrá desarrollarse la poesía, como las flores. La revolución, ante todo, conquistará en dura lucha para cada individuo no sólo el derecho al pan sino también el derecho a la poesía.*”¹⁰⁵ El poeta ha muerto, escribía Trotsky, porque no era de la misma naturaleza que la revolución. Pero en nombre del porvenir, la revolución le adoptará para siempre.

Estos fueron los *compañeros de viaje* de la revolución, artistas que escribieron en una época por demás turbulenta, y si bien no pudieron o no quisieron fundirse del todo en ella cumplieron un papel de gran importancia en la vida cultural de ese momento.

3.2. El Arte en el Primer Estado Obrero

Ya hablamos de los compañeros de viaje, ahora veremos las diferentes discusiones que se dieron tanto con los artistas, que formaban parte de distintos grupos culturales, como al interior del partido bolchevique en torno a las políticas culturales, durante los primeros años de la revolución.

Durante los años que van de 1923 a 1925 se publica en la Unión Soviética la revista LEF, revista del Frente de Izquierda de las Artes. Ésta fue una amplia asociación de escritores, fotógrafos, críticos y diseñadores de vanguardia. Algunos de los artistas que participaron en LEF y en Novyi LEF (Nuevo LEF), nombre que tomara la revista desde 1927 hasta 1929, fueron: Borís Arvatov, Isaak Bábel, Osip Brik, Nikolái Chuzhak, Sergéi Eisenstein, Alekséi Gan, Alekséi Gástev, Vladímir Mayakovski, Borís Pasternak, Liubov Popova, Alexander Rodchenko, Víktor Shklovski, Sergéi Tretiakov, Varvara

¹⁰⁵ TROTSKY, León, “En Memoria de Sergio Esenin”, pág. 243

Stepánova, Dziga Vertov. Como mencionábamos anteriormente, los diferentes grupos de artistas, pretendían ser considerados como el grupo o escuela oficiales de la revolución. Frente a esto Trotsky planteaba que el Partido no tiene ni puede tener decisiones hechas sobre la versificación, la evolución del teatro, la renovación del lenguaje literario, el estilo arquitectónico, etc. El desarrollo real del arte y la lucha por formas nuevas, no forman parte de las tareas y preocupaciones del Partido y este no encarga a nadie un trabajo semejante.

Otra discusión importante ronda en torno al planteo, de estos grupos de vanguardia, como los futuristas, de descartar todo el arte anterior a la revolución, cuestión a la que Trotsky se opondrá. Porque estaba convencido de que la clase obrera rusa tenía que aprender y absorber la cultura burguesa para poder luego superarla. No olvidemos que las masas rusas se encontraban profundamente atrasadas culturalmente, por ejemplo los niveles de analfabetismo eran altísimos. Por esto les cuestionaba que quisieran comenzar por romper en lugar de tratar de influir y asimilar.

Aunque este tema lo desarrollaremos en el próximo capítulo, es importante tomar como ejemplo a los futuristas quienes proponían arrojar por la borda la vieja literatura individualista, envejecida en su forma, enfrentada a la naturaleza colectivista del proletariado. Según nuestro autor, estas concepciones ponían de manifiesto una comprensión muy insuficiente de la dialéctica de las relaciones entre el individuo y lo colectivo. En ese contexto, la conquista más preciosa del progreso cultural era lograr elevar la personalidad, en sus cualidades objetivas y en su consciencia subjetiva. Era pueril pensar que la literatura burguesa fuese apta para cumplir ese papel. Lo que Shakespeare, Goethe, Puskhin y Dostoievsky le habían dado al obrero era ante todo una imagen más compleja de la personalidad, de sus pasiones y sentimientos, una consciencia más profunda de sus fuerzas interiores, una percepción más nítida de su subconsciente, etc. En última instancia, el obrero encontraría en ellos un enriquecimiento. El proletariado necesitaba un alimento y una educación artística. No hay que tomarlo por un trozo de arcilla que los artistas pueden modelar a su propia semejanza.

Trotsky explicaba que en el período prerrevolucionario y en el primer período de la revolución, los poetas proletarios consideraban la versificación no como un arte que tenía sus propias leyes, sino como uno de los medios desde donde exponer sus sentimientos revolucionarios. No habían abordado la poesía como un arte y un oficio

más que en los años en que se relajó la tensión de la guerra civil. En ese momento cayó de maduro que en la esfera del arte, el proletariado no había creado un medio cultural. Mientras que la intelligentsia burguesa tenía el suyo, fuera bueno o malo. Algunos dirigentes bolcheviques planteaban que el partido o sus dirigentes no habían ayudado suficientemente para que este arte proletario surgiese. Sin embargo el hecho esencial era otro, las masas no estaban artísticamente preparadas, y el arte, como la ciencia, exigen una preparación. El proletariado ruso poseía su cultura política -en cantidad suficiente para asegurar su dictadura-, pero no tenía cultura artística. No era cuestión de una falta de atención, sino un condicionamiento histórico profundo. Lo cual no significaba, que los poetas obreros que entraron en ese período de crisis, estuviesen definitivamente perdidos para el proletariado, ni que los grupos de poetas obreros de ese momento estuviesen destinados a sentar las bases inquebrantables de una nueva y gran poesía. Al contrario sería un privilegio de las generaciones futuras, que también tendrían que atravesar sus períodos de crisis, porque habría durante mucho tiempo muchas desviaciones de grupos y de círculos, muchas dudas y errores ideológicos y culturales, cuya causa profunda residía en la falta de madurez cultural de la clase obrera.

Algunos sectores desestimaban la importancia del aprendizaje de la técnica literaria, etapa indispensable y que requería tiempo. Trotsky decía la técnica se hace notar de forma más acusada en aquellos que no la poseen. En muchos jóvenes proletarios podía decirse que no eran ellos los que dominaban la técnica, sino que era la técnica la que los dominaba a ellos. En algunos, en los de más talento, no era más que una crisis de crecimiento. Pero no se podía concluir de ello que los obreros no necesitaran de la técnica del arte burgués. Muchos planteaban *“dadnos algo que sea nuestro, incluso algo detestable, pero que sea, nuestro.”* Trotsky ante esto, respondía que plantear el problema del arte en esos términos era algo falso y falaz. El arte detestable no es arte y por tanto los trabajadores no tienen necesidad de ello. Eso no es marxismo, decía, sino populismo reaccionario, teñido apenas de ideología “proletaria”. El arte destinado al proletariado no puede ser un arte de segunda categoría. Había que aprender, y la importancia de organizaciones, como el proletkult, debía medirse no por la velocidad con que creaban una nueva literatura, sino por la contribución que aportaban a la elevación del nivel literario de la clase obrera.

Trotsky explica que el arte debe labrar su ruta por sí mismo, sus métodos no son los del marxismo. Y si el Partido dirige al proletariado, no dirige los procesos históricos. Sí, hay dominios en que dirige directa, imperiosamente. Hay otros en que controla y alienta, algunos en que se limita a alentar, otros incluso en que no hace más que orientar. El arte no es un dominio en que el Partido esté llamado a dirigir. Concede su confianza a los grupos que aspiran con sinceridad a acercarse a la revolución y alienta de este modo su producción artística. No puede situarse en las posiciones de un círculo literario. Ni puede ni debe. El Partido defiende los intereses históricos de la clase obrera en su conjunto. Prepara paso a paso el terreno para una cultura nueva, para un arte nuevo. No ve a los compañeros de viaje en competencia con los escritores obreros, sino como colaboradores de la clase obrera en un gigantesco trabajo de reconstrucción. El Partido defiende en su conjunto los intereses históricos de la clase obrera, por ello, debe ser objetivo y prudente.

Con la revolución fue destruida la base social del viejo arte, por lo que su ala de izquierda buscó un apoyo en el proletariado. Este, a su vez, sacando provecho de su posición de clase dirigente, aspiraba al arte, tratando de establecer contactos con él, preparando las bases de un formidable crecimiento artístico. En ese sentido los periódicos murales de fábrica constituyeron primicias necesarias, aunque muy lejanas, de una literatura superadora de la literatura burguesa. Había quienes decían: renunciemos a todo lo demás a la espera de que el proletariado, a partir de esos periódicos murales, alcance la maestría artística. Pero el proletariado también tenía necesidad de continuidad en la tradición artística y la realizaba a través de los artistas burgueses que gravitaban en su entorno o que buscan refugio bajo su ala.

En las publicaciones obreras, anteriores a la revolución, se podían leer un sinnúmero de poemas consagrados a la lucha, al primero de mayo, etc. Todos esos versos, en su conjunto, constituían un documento cultural e histórico muy importante y muy significativo. Ilustraron el alba revolucionaria y el progreso político de la clase obrera. En ese sentido, su valor cultural e histórico no es menor que el de las obras de todos los Shakespeare, Molière y Pushkin del mundo. Cualesquiera que sean los defectos de estos versos, en ellos estaba la promesa de una cultura humana nueva, superior, que crearán las masas despertadas cuando posean los elementos fundamentales de la vieja cultura. Sin embargo, esos poemas obreros estaban muy lejos de significar que hubiese nacido

una literatura nueva. Los versos sin arte no podían ser considerados en modo alguno como literatura nueva, aunque los pensamientos y los sentimientos que trataban de expresarse en esos versos pertenecieran a escritores jóvenes que formaban parte de la clase obrera. Era un error creer que la revolución de la literatura se pareciera a una cadena continua en la que los versos ingenuos, aunque sinceros, publicados por jóvenes obreros a principios del siglo XX, constituirían el primer eslabón de una “literatura proletaria” futura. Esos poemas revolucionarios fueron un hecho político, no un hecho literario. Contribuyeron al progreso no de la literatura, sino de la revolución. La revolución del proletariado conduciría a su vez a una transformación de la economía. La transformación de la economía modificaría profundamente la cultura de las masas trabajadoras. El progreso cultural de los trabajadores crearía realmente la base de nueva literatura y por regla general de un arte nuevo. La creación artística va a la zaga de los demás medios de expresión del espíritu humano, y con mayor razón cuando se trata de una clase social. Comprender tal o cual hecho y expresarle lógicamente es una cosa, y otra asimilar orgánicamente lo nuevo, reformar completamente la estructura de los propios sentimientos y hallar una expresión artística para esta estructura nueva. Este último proceso es más orgánico, más lento, se somete con mayor dificultad a una acción consciente, deliberada, y por tanto se encuentra más atrasado que los demás. El pensamiento político de la clase obrera avanza sobre zancos, mientras que la creación artística renquea detrás sobre muletas. Después de todo, Marx y Engels han expresado admirablemente el pensamiento político del proletariado en una época en que la clase obrera no había siquiera despertado en tanto que clase obrera.

Trotsky explica que el proletariado encarna una unidad social poderosa que, en períodos de lucha revolucionaria aguda, se despliega de modo pleno para conseguir los objetivos de la clase en su totalidad. Pero en el interior de esta unidad hay una diversidad extraordinaria. Entre el pastor ignorante y analfabeto y el mecánico especializado hay un gran número de niveles de culturas y de calificaciones y de adaptación a la vida diaria. Si tal diversidad no existiera, el trabajo del Partido para la unificación y educación del proletariado sería muy sencillo. Podría decirse que cuanto más rica es la historia de un país, y por tanto la historia de su clase obrera, cuanto más educación, tradición y capacidad adquiere, más antiguos grupos contiene y más difícil es constituirla en unidad revolucionaria. El proletariado ruso era muy pobre, tanto en

historia como en tradición. Esto fue lo que hizo más fácil su preparación revolucionaria para la conmoción de Octubre. Pero fue también lo que dificultó más su trabajo de edificación tras Octubre. Salvo la capa superior, los obreros carecían indistintamente de las capacidades y los conocimientos culturales más elementales (para la limpieza, la facultad de leer y escribir, la puntualidad, etc.). Durante de un largo período, el obrero europeo fue adquiriendo esas facultades en el marco del orden burgués: por eso, a través de sus capas superiores, se hallaba estrechamente ligado al régimen burgués, a su democracia, a la prensa capitalista y demás ventajas. La atrasada burguesía rusa, por el contrario, no tenía nada que ofrecer en ese sentido, y el proletariado ruso pudo romper más fácilmente con el régimen burgués y derrocarlo. Por el mismo motivo, la mayor parte del proletariado se vio obligado a conseguir y reunir las capacidades culturales elementales sobre la base del Estado obrero ya socialista. *“La historia nada nos da gratuitamente: la rebaja que nos otorga en un campo -en el de la política- se cobra en otro -en el de la cultura-. De igual modo que le fue fácil -por supuesto, relativamente fácil- la conmoción revolucionaria al proletariado ruso, le resulta difícil la edificación socialista.”*¹⁰⁶

3.2.1. ¿Cultura Proletaria?

A partir del año 1923 en la URSS se da una interesante discusión, en torno a cómo sería la cultura durante la época de la dictadura del proletariado. Algunos levantan la consigna de *cultura proletaria*, haciendo una analogía con el surgimiento de la *cultura burguesa*. Tras hacer el siguiente razonamiento: La burguesía tomó el poder y le dio vida a la cultura burguesa. La revolución proletaria, por lo tanto, engendrará la cultura proletaria. Pero si lo pensamos desde el marxismo, en esta lógica hay un problema, porque los marxistas no consideran que la conquista del poder por la clase obrera introduzca toda una época histórica de gobierno proletario, ni mucho menos de cultura proletaria. La dictadura del proletariado es una transición a una sociedad y cultura socialistas, es decir, sin clases.

¹⁰⁶ TROTSKY, León, “Cuestiones de la vida diaria”, págs. 96-97.

El punto esencial del debate giraba en torno a la revolución socialista mundial, había sectores dentro del partido bolchevique que empezaban a creer que podía construirse el socialismo en un solo país. Trotsky batalló fervientemente contra esta teoría, y ya en esos años planteaba, una vez finalizada la guerra civil en la URSS, que: "*Al igual que antes, somos meramente soldados en una campaña. Estamos acampando por un día. Tenemos que lavar nuestra camisa, cortar y peinar nuestro pelo y, lo más importante de todo, limpiar y aceitar nuestro rifle. Toda nuestra labor económico-cultural de hoy día consiste en no más que la de llevarnos al orden entre dos batallas y dos campañas... Nuestra época todavía no es la época de una cultura nueva, pero es la entrada a ella*"¹⁰⁷. Por su parte, el argumento de la burocracia, proveniente de que el estado soviético se enfrentaba a un período prolongado de desarrollo aislado, en el cual la *cultura proletaria* podía florecer, implícitamente aceptaba la existencia continua del capitalismo fuera de la URSS y la necesidad de acomodarse a él.

En última instancia, la consigna de *arte proletario* reflejaba, en el campo de la cultura, el mismo escepticismo profundo hacia la capacidad revolucionaria de la clase obrera y la posibilidad de derrocar al capitalismo internacionalmente. Escepticismo que llegó a expresarse en la política a través del programa del *socialismo en un sólo país*. Estaba surgiendo en la URSS una capa de clase media, que vivía como parásito de la condición de opresión de los trabajadores, era la burocracia obrera (aunque podemos decir que no importa que exista como stalinismo, social democracia reformista o sindicalismo). Esta capa social, en contraste con el marxismo que está en contra de glorificar o idealizar la vida de la clase obrera, tenía un gran interés en exaltar las virtudes de la *cultura obrera* tal como ésta existía. De obstruir cualquier esfuerzo para elevar el nivel intelectual popular. En desviar la atención de los trabajadores hacia los temas más limitados e insignificantes. En apropiarse el derecho a decidir lo que los trabajadores pueden ver o no. Y en rechazar como *esotérico* y *decadente* todo lo que no puedan comprender.

Pero, había también grupos de artistas que creían honestamente en la construcción de una cultura obrera. Por ejemplo, cuando los escritores proletarios de *Kuznitsa*, en su declaración programática, proclaman que "*el estilo es la clase*". Y por tanto que, los escritores de un origen social distinto no pueden crear un estilo artístico que

107 TROTSKY, León, "Literatura y Revolución", pág. 113.

corresponda con la naturaleza del proletariado. De lo cual podía deducirse que el grupo *Kuznitsa*, que es proletario a un tiempo por su composición y por su tendencia, estaba a punto de crear precisamente el arte proletario. Trotsky les respondía que el estilo no nace completamente al mismo tiempo que la clase. Una clase encuentra su estilo por caminos extremadamente complejos. Sería muy simple que un escritor pudiera, por el mero hecho de ser un proletario fiel a su clase, instalarse en la encrucijada y declarar: “*Yo soy el estilo del proletariado.*”

Cuando planteaban que “*el estilo es la clase*”, y no sólo en arte, sino ante todo en política. Trotsky explica que la política es el único terreno en que el proletariado ha creado efectivamente su propio estilo. No mediante el simple silogismo: cada clase tiene su propio estilo, el proletariado es una clase, luego se asigna a tal y tal grupo proletario la tarea de formular su estilo político. No, aclara nuestro autor, el camino fue mucho más tortuoso. La elaboración de la política proletaria ha pasado por las huelgas económicas, por la lucha, por el derecho de asociación, por los utopistas ingleses y franceses, por la participación de los obreros en los combates revolucionarios bajo la dirección de la democracia burguesa, por el Manifiesto Comunista, por la creación de la socialdemocracia, que, sin embargo, en el curso de los acontecimientos se sometió al “estilo” de otras clases, por la escisión de la socialdemocracia y la separación de los comunistas, por la lucha de los comunistas por el frente único, y por una serie de etapas que aún estaban por venir. Todo lo que le quedaba de energía al proletariado, después de lo que hizo frente a las exigencias elementales de la vida, fue encaminado a la elaboración de ese *estilo* político. Mientras que la ascensión histórica de la burguesía tuvo lugar con una igualdad relativa en todos los dominios de la vida social, la burguesía al enriquecerse, al organizarse, al formarse filosófica y estéticamente, y al acumular hábitos de dominio. Para el proletariado, como clase económicamente desheredada, todo el proceso de autodeterminación toma un carácter político revolucionario intensamente unilateral, que encontraba su más alta expresión, en ese momento, en el partido comunista.

En una reunión, organizada por el Departamento de Prensa del Comité Central, sobre la política del partido en el campo de la literatura, en mayo de 1924, luego de que apareciera la obra de Trotsky, “*Literatura y Revolución*”, y de la muerte de Lenin. Voronski, Vardin, Osinski, Raskolnikov, Polonski, Lelievitch, Bujarin, Radek,

Averbach, Pletnev, Lunacharski, Biezimienski, Riazanov, dirigentes del partido, representantes de diversas asociaciones y corrientes literarias, así como militantes más o menos interesados por los asuntos literarios y artísticos, asistieron a ella, presidida por Jakovlev. Trotsky tenía que explicar la actitud negativa que había adoptado frente a los campeones de la *literatura proletaria*, así como la política que pretendía que el partido adoptara hacia los artistas. Después de la reunión, en la que Trotsky intervino, una resolución votada por la asamblea adoptó los principales puntos de su argumentación. Treinta y seis escritores que tomaron su punto de vista, le habían enviado anteriormente una carta colectiva. Entre ellos Boris Pilniak, Serguei Esenin, Osip Mandelstam, Isaac Babel, Zoschenko, Kaverin, Tijonov, Alexis Tolstoi, Vera Inber, Kataiev. Algunos pagaron duramente ese acuerdo duradero o momentáneo con Trotsky.

En esta reunión Lelievitch planteaba lo siguiente “*por literatura proletaria entiendo una literatura que mira el mundo con los ojos de la vanguardia*”. a lo que Trotsky le respondía que “*era una excelente definición, sin embargo, había que ofrecer no sólo una definición, sino también la literatura, ¿Dónde está? ¡Enseñádnosla!*”¹⁰⁸ No bastaba con manifiestos que declararan el nacimiento de la *literatura proletaria*, si esta realmente existía ¿cuál era? ¿dónde estaba?.

No se puede abordar el arte como un hecho de la política. Y no porque la creación artística sea una ceremonia y una mística. Sino porque, como ya dijimos anteriormente, tiene sus reglas y sus métodos, sus propias leyes de desarrollo y, sobre todo, porque en la creación artística un papel considerable recae en los procesos subconscientes, que son mas lentos, más parsimoniosos, más difíciles de controlar y de dirigir, precisamente porque son subconscientes. Por ejemplo se ha dicho que las obras de Pilniak que se acercaban al comunismo eran más débiles que sus obras políticamente más alejadas de la revolución. Precisamente, porque el Pilniak racionalista superaba y dejaba atrás al Pilniak artista. Para un artista, girar deliberadamente en torno a su eje, aunque no sea más que algunos grados, es una tarea extremadamente difícil, vinculada por regla general a una crisis profunda. También podemos observar esto en Maiakovsky que escribió una cosa muy importante, titulada “*Los trece apóstoles*”, cuyo contenido revolucionario era todavía bastante informe y nebuloso. Pero cuando el mismo Maiakovsky decidió dar un giro para seguir la línea del proletariado y escribió

108 TROTSKY, León, “El Partido y los Artistas”, pág. 201.

“150.000.000”, tuvo que afrontar los sudores más crueles en el plano racional. Lo cual significa que en el orden de la razón fue más allá de sus posibilidades creadoras profundas. Por lo tanto, podemos afirmar que hay una disparidad entre las intenciones conscientes y los procesos creadores subconscientes.

El punto central es que la revolución se plantea como desafío, en el terreno de la cultura, un viraje que no incumbe a un individuo o a un reducido círculo, sino a toda una clase social. Es decir, que se trata de un proceso extremadamente largo y complejo. Cuando hablamos de *literatura proletaria* no en el sentido de relatos o de poemas aislados más o menos logrados, sino en el sentido infinitamente más serio en que hablamos de literatura burguesa, no tenemos derecho a olvidar un solo instante el enorme retraso cultural de la inmensa mayoría del proletariado. El arte se crea sobre la base de una interacción constante entre la clase y sus artistas, en los planos de la vida cotidiana. Los artistas vivían y viven en una atmósfera burguesa, respiran el aire de los salones burgueses, se impregnan cada día, en su carne y en su sangre, de las sugerencias de su clase. Los procesos subconscientes de su actividad creadora se alimentan ahí. ¿Constituía el proletariado en ese momento medio cultural e ideológico en el que un artista joven, sin salir de la vida cotidiana de ese medio, pudiese recibir todas las sugerencias necesarias y adquirir al mismo tiempo el dominio de su arte? No. Desde el punto de vista cultural, las masas obreras llevaban un retraso infinito. En este terreno, el hecho de que la mayoría de los obreros rusos fueran analfabetos o semianalfabetos constituía un obstáculo de primera envergadura. Es más, el proletariado, en tanto que permanezca como tal, está obligado a gastar lo mejor de sus fuerzas en la lucha política, en la restauración de la economía y en la satisfacción de las necesidades culturales más elementales: lucha contra el analfabetismo, la enfermedad y la suciedad, etc.

Trotsky rechazaba la perspectiva de elaborar una literatura proletaria en los pequeños círculos literarios por métodos de laboratorio. Para él no se podía poner en el mismo plano histórico la literatura feudal, la literatura burguesa y la literatura proletaria. Era una clasificación histórica radicalmente viciada. Porque la burguesía era una clase rica, y por lo tanto instruida. La cultura burguesa existía desde antes que la burguesía tomara formalmente el poder, y si ésta tomó el poder, lo hizo para asegurar y perpetuar su dominación. En la sociedad burguesa, el proletariado es una clase desheredada que no posee nada y que por lo tanto no está en disposición de crear su propia cultura. Al tomar

el poder sólo tiene, por vez primera, la posibilidad de darse cuenta de su retraso cultural. Para vencer este retraso hay que suprimir, en primer lugar, las condiciones que hacen que siga siendo una clase. Se podrá hablar cada vez más de una nueva cultura, a medida que haya cada vez menos un carácter de clase. Ahí está el fondo de la cuestión. El período que dure la dictadura del proletariado, hasta llegar al socialismo, será de intensa lucha de clases a escala internacional. Serán años de guerra civil abierta y la guerra civil, aunque prepara la cultura del futuro, perjudica enormemente a la gran cultura del momento. Hace tiempo que se dijo que cuando el cañón retumba, las musas callan. Para que la literatura renazca hay que tener un respiro. Los momentos de máxima tensión, es decir, aquellos en que nuestra época revolucionaria encuentra su expresión más alta, no son favorables a la creación artística en general.

Por lo tanto, durante el período de dictadura no puede existir el problema de la creación de una cultura nueva, es decir, de la edificación histórica en el sentido más amplio. Sin embargo, la edificación cultural no tendrá precedente en la historia, cuando el puño de hierro de la dictadura no sea ya necesario, cuando no tenga carácter de clase. Por ello nos dice Trotsky hay que concluir por regla general que no sólo no hay cultura proletaria, sino que no la habrá; y a decir verdad no hay motivo para lamentarlo: el proletariado toma el poder precisamente para terminar de una vez por todas con la cultura de clase y para abrir la vía a una cultura humana.

3.3. La Degeneración de la Revolución y la Situación del Arte en la URSS

Ya vimos anteriormente la explosión en el terreno del arte que hubo durante los primeros años de la revolución, a pesar de los serios condicionamientos económicos y culturales que el Estado obrero sufría. Pero, qué sucedió luego en la URSS y cómo afectó esto al arte.

En el libro *“La Revolución Traicionada”* Trotsky explica las causas históricas, sociales y económicas que produjeron la burocratización de la URSS. La revolución consumió las energías, tanto individuales como colectivas, los acontecimientos se dieron con demasiada rapidez, como para que se formaran fuerzas nuevas que compensaran las pérdidas. A su vez, la revolución fue resultado de la situación mundial

y de cierta relación de fuerzas en el interior de Rusia. El proletariado ruso, atrasado en muchos aspectos, dio en unos meses un salto sin precedentes en la historia, pasó de una monarquía semifeudal a la dictadura del proletariado. Pero la reacción comenzó a crecer durante el curso de las guerras que siguieron y las condiciones exteriores la nutrieron sin cesar. Las intervenciones se sucedían una detrás de otra, los países de Occidente no prestaban ayuda directa, y la URSS comenzó a ver que la miseria se instalaba por mucho tiempo. Los mejores representantes de la clase obrera habían perecido en la guerra civil o al elevarse un poco se habían separado de las masas, trayendo como consecuencia arribismo y pusilanimidad, que llevaron al poder a una nueva capa de dirigentes. Esto hizo que comenzara un largo período de fatiga, depresión y desilusión. Las masas fueron eliminadas poco a poco de la participación efectiva del poder, cuando se desmovilizó el ejército rojo, de cinco millones de hombres, muchos de ellos pasaron a tomar cargos burocráticos. Los comandantes tomaron los puestos importantes en los soviets locales, en la producción, en las escuelas. Y a todas partes llevaron el régimen que les había hecho ganar la guerra civil. La joven burocracia, formada primitivamente con el fin de servir al proletariado, se sintió el árbitro entre las clases, adquirió una autonomía creciente. La situación internacional obraba poderosamente en el mismo sentido. La burocracia soviética adquiría más seguridad a medida que las derrotas de la clase obrera internacional eran más terribles. Entre estos dos hechos la relación no es solamente cronológica, es causal y lo es en los dos sentidos: la dirección burocrática del movimiento contribuía a las derrotas, las derrotas afianzaban a la burocracia. Fueron derrotas que arruinaron la confianza de las masas en la revolución mundial y permitieron a la burocracia soviética elevarse cada vez más alto, como un faro que indicase el camino de la salvación. La Oposición se encontró aislada y la burocracia se aprovechó de la situación explotando la confusión y la pasividad de los trabajadores, lanzando a los más atrasados contra los más avanzados, apoyándose siempre y con más audacia en el kulak y, de manera general, en la pequeña burguesía. La burocracia logró triunfar en unos cuantos años sobre la vanguardia revolucionaria del proletariado.

El Termidor soviético fue la victoria de la burocracia sobre las masas. La vanguardia revolucionaria del proletariado fue absorbida en parte por los servicios del Estado y poco a poco desmoralizada, en parte fue destruida en la guerra civil, y en parte, fue eliminada y aplastada. Las masas cansadas y desengañadas sólo sentían indiferencia por

lo que pasaba en los medios dirigentes. Sin embargo, estas condiciones, por importantes que sean, no bastan para explicar cómo la burocracia logró elevarse por encima de la sociedad y tomar en sus manos los destinos de ésta. Su propia voluntad hubiera sido en todo caso insuficiente para ello. La formación de una nueva capa dirigente debe tener causas sociales más profundas. Entonces ¿qué necesidad social expresó el Terremoto soviético? Según Lenin, la agonía del Estado comienza inmediatamente después de la expropiación de los expropiadores. Es decir, antes de que el nuevo régimen haya podido abordar sus tareas económicas y culturales. Cada éxito en el cumplimiento de estas tareas significa una nueva etapa de la reabsorción del Estado en la sociedad socialista. El grado de esta reabsorción es el mejor índice de la profundidad y de la eficacia de la edificación socialista. *“Se puede formular un teorema sociológico de este género: la coerción ejercida por las masas en el Estado obrero es directamente proporcional a las fuerzas que tienden a la explotación o a la restauración capitalista e inversamente proporcional a la solidaridad social y a la felicidad común al nuevo régimen.”*¹⁰⁹

La burocracia tiene como base la pobreza de artículos de consumo y la lucha de todos contra todos que de allí resulta. Cuando hay bastantes mercancías en el almacén, los parroquianos pueden llegar en cualquier momento. Cuando hay pocas mercancías, tienen que hacer cola en la puerta. Tan pronto como la cola es demasiado larga se impone la presencia de un agente de policía que mantenga el orden. Tal es el punto de partida de la burocracia soviética. "Sabe" a quién hay que dar y quién debe esperar. A primera vista, la mejoría de la situación material y cultural debería reducir la necesidad de los privilegios, estrechar el dominio del *derecho burgués* y, por lo mismo, quitar terreno a la burocracia, guardiana de esos derechos. Sin embargo, ha sucedido lo contrario: el crecimiento de las fuerzas productivas ha ido acompañado, hasta ahora, de un extremado desarrollo de todas las formas de desigualdad y de privilegios, así como de la burocracia. Esto tampoco ha sucedido sin razón. En su primer periodo, el régimen soviético tuvo un carácter indiscutiblemente más igualitario y menos burocrático. Pero su igualdad fue la de la miseria común. Los recursos del país eran tan limitados que no permitían que de las masas surgieran medios siquiera un poco privilegiados. Unos años después, el estado de la producción estaba aún muy lejos de proporcionar a todos lo necesario. Pero, en cambio, ya permitía la concesión de ventajas importantes a la

109 TROTSKY, León, *“Literatura y Revolución”* pág. 107.

minoría y hacer de la desigualdad un aguijón para la mayoría. Ésta es la primera razón por la cual el crecimiento de la producción hasta ahora ha reforzado los rasgos burgueses y no los socialistas del Estado. Esta razón no es la única. Al lado del factor económico que en ese momento exigía recurrir a los métodos capitalistas de remuneración del trabajo, está el factor político encarnado por la misma burocracia. Por su propia naturaleza, ésta crea y defiende privilegios. De esta manera, de las necesidades de la sociedad nace un órgano que, al sobrepasar en mucho su función social necesaria, se transforma en un factor autónomo, así como en fuente de grandes peligros para el organismo social.

En “La Revolución Traicionada” define a la URSS como un *Estado Obrero degenerado*. Definición que buscaba expresar la contradicción entre las conquistas de la Revolución de Octubre que vivían aún en las bases del Estado obrero, por un lado, y la burocracia contrarrevolucionaria con sus intereses, por otro. Esta contradicción no podía seguir profundizándose y manteniéndose en el tiempo, por lo que el pronóstico de Trotsky en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, era alternativo y de corto plazo: o una revolución política derrotaba a la burocracia y reestablecía las bases de la dictadura del proletariado, o triunfaba la contrarrevolución burguesa e iniciaba la restauración del capitalismo. Por esto organiza la Oposición de Izquierda a partir de 1923 para enfrentar a la burocracia y su política tanto hacia el interior de Rusia como su política internacional y finalmente funda la IV Internacional.

Ahora bien qué pasó con la cultura y el arte en la URSS. En el libro citado explica que las contradicciones en el dominio de la cultura reflejaban y desviaban las contradicciones sociales y económicas. La burocracia se transformó en la encarnación de un individualismo extremo, algunas veces sin freno. Admitiendo y alentando el individualismo económico (trabajo a destajo, parcelas de los cultivadores, premios, condecoraciones), reprimió duramente las manifestaciones progresistas del individualismo en la esfera de la cultura espiritual (opiniones críticas, formación de opiniones personales, dignidad individual). La cultura se alimenta con la savia de la economía y se necesitan excedentes materiales para que crezca, se complique y se afine. Ni aun la solución feliz de los problemas económicos elementales significaría, en ningún caso, la victoria completa del socialismo, como nuevo principio histórico. El progreso del pensamiento científico sobre las bases populares y el desarrollo del nuevo

arte, comprobarían que el grano había germinado y que la planta había florecido. Desde este punto de vista, el desarrollo del arte es la prueba más alta de la vitalidad y de la importancia de una época. Ahora bien, la creación espiritual necesita libertad. La idea comunista que trata de someter la naturaleza a la técnica, y la técnica a un plan, para obligar a la materia a dar al hombre todo lo que éste necesita, y mucho más, es una idea que se propone un fin más elevado: el de liberar para siempre las facultades creadoras del hombre de todas las trabas, dependencias humillantes o duras obligaciones. Las relaciones personales, la ciencia, el arte, ya no tendrán que sufrir ningún plan impuesto, ninguna sombra de obligación.

Sin embargo, otra cosa es el régimen transitorio, la dictadura expresa la barbarie pasada y no la cultura futura. Impone necesariamente rudas restricciones a todas las actividades, comprendida la actividad espiritual. El programa de la revolución ve en ello un mal necesario, que hay que dejar a un lado, a medida que el nuevo régimen se consolide. De todas formas, durante los años más caldeados de la guerra civil en la Rusia soviética, los jefes de la revolución comprendían que si el Gobierno podía limitar la libertad creadora, inspirándose en consideraciones políticas, no podía, de ninguna manera, mandar en el dominio científico, literario o artístico. Con sus gustos bastante "conservadores", Lenin daba pruebas de la mayor circunspección en materia de arte, invocando frecuentemente su incompetencia. La protección concedida por el Comisario del Pueblo para la Instrucción Pública, Lunatcharski, a diversas formas de modernismo, inquietaba a Lenin, pero éste se limitaba a formular observaciones irónicas en sus conversaciones privadas, estaba muy lejos de querer instituir en ley sus gustos artísticos y literarios. En 1924, en el umbral de una nueva época, Trotsky formulaba en los siguientes términos la actitud del Estado con relación a las tendencias del arte: "*Colocando por encima de todo el criterio: a favor o en contra de la revolución, dejarle, en su propio terreno, una libertad completa*".¹¹⁰ Tiempo después, ante los desastres que hizo el stalinismo con sus imposiciones en el terreno del arte, reformulará esta consigna. En el manifiesto que escribe junto con Bretón planteará "*toda libertad en el arte*"¹¹¹

110 Ibid, pág. 165.

111 TROTSKY, León, BRETON, Andre, "Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente", pág. 273

Trotsky explica que mientras la dictadura del proletariado tuvo el apoyo de las masas y la perspectiva de la revolución mundial, no temió a las experiencias artísticas, a la lucha de las escuelas, pues comprendía que una nueva fase de la cultura sólo podía prepararse por ese medio. El pueblo pensaba en voz alta por primera vez. Las mejores fuerzas juveniles del arte estaban tocadas en lo vivo. En estos primeros años se crearon los modelos más avanzados de la legislación socialista y las mejores obras de la literatura revolucionaria. A la misma época pertenecen las mejores películas soviéticas que, a pesar de la pobreza de los medios técnicos, asombraron al mundo por su frescura y por la intensidad de su realismo. En la lucha contra la oposición en el seno del partido, las escuelas literarias fueron sofocadas una después de otra. No sólo se trataba de literatura, la devastación se extendió a todos los dominios de la ideología. Los dirigentes se consideran llamados a controlar políticamente la vida espiritual y a dirigir su desarrollo. Su mando sin apelación se ejercía igualmente en los campos de concentración, en la agricultura y en la música. El órgano central del partido comenzó a publicar artículos anónimos muy semejantes a órdenes militares, reglamentando la arquitectura, la literatura, el arte dramático, el ballet, eso sin hablar de la filosofía, de las ciencias naturales y de la historia. La burocracia sentía un temor supersticioso por todo lo que no la servía y por todo lo que no comprendía. Cuando exigía una relación entre las ciencias naturales y la producción, tenía razón. Pero cuando ordenaba a los investigadores que sólo se asignen fines inmediatos, amenazó con cegar las fuentes más preciosas de la creación, incluyendo las de los descubrimientos prácticos, que frecuentemente se realizan por vías imprevistas. Instruidos por una dura experiencia, los naturalistas, los matemáticos, los filólogos, los teóricos del arte militar, evitan las grandes generalizaciones por temor a que un "profesor rojo", que casi siempre era un arribista ignorante, les lanzara pesadamente una cita de Lenin o de Stalin. Defender en semejante caso su pensamiento y su dignidad científica era, con toda seguridad, atraerse los rigores de la represión.

Nuestro autor denuncia que la lucha de las tendencias y de las escuelas había dejado su lugar a la interpretación de la voluntad de los jefes. Todos los grupos pertenecían obligatoriamente a una organización única, especie de campo de concentración de las letras. Escritores mediocres pero "bien dóciles" eran proclamados como clásicos. Se suicidaron grandes artistas, otros buscaron el material de su trabajo en un pasado lejano

o callaban. Después de un artículo de Pravda en contra del formalismo, aparecía entre los escritores, los pintores, los directores teatrales, y aun los cantantes de ópera, una epidemia de arrepentimiento. Todos desautorizaban sus pecados de ayer, absteniéndose de precisar lo que es el formalismo. Las autoridades tuvieron que detener, por medio de una nueva directiva, esta corriente demasiado numerosa de abjuraciones. Los juicios literarios se revisaban en unas cuantas semanas, los manuales fueron corregidos, las calles cambiaron de nombre y se levantaron monumentos porque Stalin hizo una observación elogiosa sobre Maiakovski. Y como si se tratara de infligir un ultraje supremo a la literatura, Stalin, que era incapaz de construir correctamente una frase en ruso, fue declarado como uno de los clásicos del estilo. La fórmula oficial enunciaba que la cultura debía ser socialista por su contenido y nacional por su forma. Sin embargo, el contenido de la cultura socialista sólo podía ser objeto de hipótesis más o menos afortunadas. A nadie está dado alcanzar esta cultura sobre una base económica insuficiente.

La forma popular del arte estaba identificada con la ejecución de obras al alcance de todo el mundo. *"Lo que no es útil al pueblo -declaraba Pravda- no puede tener valor estético"*. Trotsky decía que esta vieja idea de narodniki adquiriría un carácter más reaccionario, porque la burocracia se reservaba el derecho de decidir cuál es el arte que el pueblo necesitaba, publicaba libros a su antojo y establecía su venta obligatoria sin dejar al lector la menor elección. Para ella, todo se reducía al fin y al cabo a que el arte se inspirara en sus intereses y encontrase motivos para hacerla atractiva a las masas populares.

A modo de ejemplo paradigmático de lo que sucedió con los artistas en la URSS luego de su burocratización, vamos a tomar lo que Trotsky, escribía en 1930, ante el suicidio del Maiakovski, *"quiso sinceramente ser un revolucionario, incluso antes que un poeta. Pero realmente él era ante todo un poeta, un artista, que se alejó del mundo antiguo sin romper con él; sólo después de la revolución buscó y, en cierta medida encontró en ella un apoyo. No llegó a integrarse totalmente en ella porque no había vivido el duro período de los años de su preparación clandestina. De un modo general, Maiakovski no era sólo el cantor sino también la víctima de una época crítica que, aunque preparaba los elementos de una cultura nueva con una fuerza antes desconocida, lo hace más lentamente de lo que sería preciso para asegurar la evolución"*

armónica de un poeta y una generación de poetas entregados a la revolución. A esto se debía la ausencia de armonía interior que se manifestaba en el estilo del autor, la falta de disciplina de su verbo y lo desmedido de sus imágenes, la lava ardiente de su patetismo, la incapacidad de integrarse en su época y en su clase y las bromas de mal gusto con las que el poeta parecía querer protegerse contra todo ataque del mundo exterior.”¹¹²

Frente al suicidio de Maiakovski la opinión oficial emitida por el secretariado fue que “no tiene relación alguna con las actividades sociales y literarias del poeta”.¹¹³ A lo que Trotsky responde “lo que nos viene a decir que la muerte voluntaria de Maiakovski no tiene ninguna relación con su vida, o si no que su vida no tenía nada que ver con su creación revolucionaria y poética. Es transformar su muerte en un hecho extraño fortuito. ¡Esto no es verdadero, ni necesario, ni... inteligente! ‘La barca del amor se ha roto contra la vida corriente’, escribió Maiakovski en sus últimos versos. Esto quiere decir que sus ‘actividades sociales y literarias’ habían dejado de elevarse a suficiente altura sobre el tráfago de la vida cotidiana, como para estar a cubierto de los golpes insoportables que le llegaban. ¿Cómo puede escribirse, entonces, que ‘no tiene relación alguna’?”¹¹⁴

Trotsky denuncia que la ideología oficial sobre la *literatura proletaria* se basaba en una incompreensión total de los ritmos y plazos del proceso de maduración cultural. La lucha por la *cultura proletaria* tenía, al comienzo de la revolución de octubre, un carácter idealista utópico, por eso se opusieron a ella Lenin y Trotsky. Pero, con el avance de la burocratización se convirtió simplemente en un sistema de control –y destrucción- burocrático del arte. Para nuestro autor, se proclamaron clásicos de la literatura seudoproletaria a todos los fracasados de la literatura burguesa. La alta dirección de las bellas letras se encontró en manos de Molotov, que era la negación viva de todo espíritu creador de la naturaleza humana. Esta elección, para Trotsky, fue un reflejo simbólico de la degeneración burocrática de las esferas oficiales de la revolución.

112 TROTSKY, León, “El Suicidio de Maiakovski”, pág. 247.

113 Ibid, págs. 248.

114 Ibid, págs. 248.

3.4. Las novelas de Malraux y la Segunda Revolución China

Como ya mencionamos uno de los hechos mas importantes que se desarrolló entre los años 1925 y 1927 fue la segunda revolución china. Revolución en torno a la que va a girar un gran debate sobre cuál debía ser la estrategia revolucionaria. André Malraux, escritor francés, quien además participo tanto de esta revolución, como de la revolución española. Producto de sus experiencias como militante en China escribe dos novelas “*Los conquistadores*” y “*La condición humana*”. Nos parece importante tomar en este trabajo este caso particular, porque Trotsky, durante el proceso de estas revoluciones, dio una lucha implacable contra la política contrarrevolucionaria que la Internacional Comunista llevó adelante en estos dos países. Y uno de los terrenos en el que batalló contra el stalinismo fue tratando de ganar a intelectuales y artistas como Malraux, por lo que polemiza con la estrategia política que este autor defiende en sus obras. En el texto “*La revolución estrangulada*” Trotsky explica que escribe sobre este libro porque está dedicado a la revolución china, tema que para él fue el mas importante de esos años. No olvidemos que nuestro autor generaliza su teoría de la revolución permanente a partir de este proceso histórico.

Para Trotsky el libro ofrece una fuente de enseñanzas políticas de gran valor. Pero estas enseñanzas no se deben al propio Malraux, sino que se desprenden del propio relato, a espaldas del autor, elevándose contra él. Podemos ver en este caso concreto, lo mismo que Engels planteaba al analizar las obras de Balzac, el realismo aquí también se manifiesta inclusive independientemente de los puntos de vista del autor.

En esta crónica novelada de la revolución china, Trotsky advierte que la crónica no es completa, porque a veces falta la fuerza social. Las mejores figuras de su novela se elevan hasta convertirse en símbolos sociales. Malraux ofrece un cuadro inolvidable de la huelga general. Pero no de cómo surge desde abajo, sino como es percibida arriba: los europeos no tienen su desayuno, los europeos se ahogan de calor, los chinos han cesado el trabajo en las cocinas y han dejado de hacer funcionar los ventiladores. Más allá de que las simpatías del autor por la China insurrecta son indiscutibles, simpatiza desde una posición paternalista, protectora hacia los “barbaros” capaces de rebelarse. Si bien nadie pretende ocultar, ni silenciar el atraso que sufre China, ni el carácter primitivo de algunas de sus manifestaciones políticas. Pero hace falta una perspectiva justa que

ponga todos los objetos en su lugar. Hay páginas en la novela, bellas por su intensidad, que muestran cómo el odio revolucionario nace del yugo, de la ignorancia y de la esclavitud, templándose como el acero.

Los personajes del libro representan las diferentes tendencias y clases sociales que fueron parte de este proceso revolucionario, y muestra a lo largo del libro cual fue la política que llevo adelante el stalinismo. Como llevo a los obreros chinos a confiar en sectores de la burguesía de ese país y organizarse con esta en el Kuomintang. Uno de los personajes, Borodín, representa al Komintern y ocupa el puesto de consejero ante el gobierno de Cantón. El personaje favorito del autor, Garín, es el encargado de la propaganda. Todo el trabajo se lleva a cabo en los marcos del Kuomintang. Borodín, Garín, el "general" ruso Gallen, el francés Gerard y el alemán Klein forman una original burocracia de la revolución, que se erige por sobre el pueblo insurrecto. Trotsky cita en su texto como describe Malraux las organizaciones locales del Kuomintang: *"La reunión de algunos fanáticos, evidentemente sanos, de algunos ricachones en busca de consideración o de seguridad, de numerosos estudiantes, de coolíes..."*¹¹⁵. Los burgueses no sólo ingresaban en cada organización, sino que dirigían por completo al partido. Los comunistas dependían del Kuomintang. Persuadían a los obreros y a los campesinos de que no realizaran acto alguno que pueda disgustar a los amigos provenientes de la burguesía. *"Así son esas sociedades que controlamos (por cierto, más o menos, ¡qué nadie se llame a engaño!)..."*¹¹⁶ Esta es una gran confesión, escribe Trotsky, la burocracia del Komintern trató de "controlar" la lucha de clases en China, del mismo modo que la internacional bancaria controla la vida económica de los países atrasados. Pero no se puede controlar una revolución. Sólo se puede dar una expresión política a sus fuerzas internas. Hay que saber a cuál de esas fuerzas ligar su destino.

La política del stalinismo de subordinar la acción de las masas trabajadoras chinas al Kuomintang y con esto a la burguesía china, Malraux lo refleja en su libro cuando Borodín entra en escena y dice: *"En esta revolución, los obreros tienen que servirle de coolíes"*¹¹⁷ *a la burguesía"*¹¹⁸. El proletario encuentra, transpuesto en la política, el sometimiento social del que quiere liberarse. Debido a la burocracia del Komintern que

115 TROTSKY, León, "La revolución estrangulada", pág. 140

116 Ibid, pág. 140

117 Trabajadores manuales de Asia, en especial de China y la India.

118 Ibid, pág. 141

trataba de "controlar" al Kuomintang, y que de hecho ayudaba al burgués que buscaba "consideración y seguridad" para someter a los coolíes. También está Garín que con respecto a las consignas de la revolución china, se pronuncia así: "... *Palabrería democrática, derechos del pueblo, etc.*" Trotsky le responde que "*Esto tiene un timbre radical, pero se trata de un falso radicalismo. Las consignas de la democracia son una palabrería execrable en boca de Poincaré, Herriot y León Blum, escamoteadores de Francia y carceleros de Indochina, de Argelia y Marruecos. Pero cuando los chinos se levantan en nombre de los 'derechos del pueblo', esto se parece tan poco a la palabrería como las consignas de la revolución francesa del siglo XVIII. Durante la huelga de Hong-Kong, los rapaces británicos amenazaban con restablecer los castigos corporales. 'Los derechos del hombre y del ciudadano' significaban en Hong-Kong el derecho de los chinos de no ser fustigados por el látigo británico. Descubrir la podredumbre democrática de los imperialistas es servir a la revolución; tildar de palabrería a las consignas de la insurrección de los oprimidos, es ayudar involuntariamente a los imperialistas.*"¹¹⁹

Hay dos personajes que reflejan claramente la gran contradicción del Kuomintang y de la política de conciliación de clases que el stalinismo impulso. Son dos figuras que se oponen mutuamente en la novela, como los dos polos de la revolución nacional: el viejo Cheng-Dai, autoridad espiritual del ala derecha del Kuomintang -el profeta y el santo de la burguesía- y Hong, jefe juvenil de los terroristas. Cheng-Dai encarna la vieja cultura china traducida en el idioma de la cultura europea. Gracias a esta vestidura rebuscada, "ennoblece" los intereses de todas las clases dirigentes de China. Hay un punto muy importante que marca Trotsky con respecto a lo que representa en el plano político este personaje. Nos dice, es cierto que Cheng-Dai quiere la liberación nacional, pero teme más a las masas que a los imperialistas, odia más a la revolución que al yugo que pesa sobre la nación. Si marcha a su encuentro es para aplacarla, domarla, agotarla. Lleva a cabo la política de la resistencia en dos frentes, contra el imperialismo y contra la revolución, así como fue la política de Gandhi en la India, la política que, en periodos determinados y bajo tal o cual forma, realiza la burguesía en todas las longitudes y latitudes, desde que dejó de ser una clase revolucionaria. La resistencia pasiva nace de la tendencia de la burguesía a canalizar los movimientos de masas, apoderándose de

119 Ibid, pág. 142

ellos. Hong refleja a la masa que comienza a despertar, pero que aún no se ha frotado los ojos ni ha estirado los brazos. Trata, mediante el puñal y el revólver, de actuar por la masa, paralizada por los agentes de la Internacional Comunista. Tal es la verdad de la revolución china. *“Si la revolución china de 1924-1927 hubiera sido librada a su propia suerte, tal vez no hubiera llegado inmediatamente a la victoria, pero no hubiera recurrido a los métodos del hara-kiri, no hubiera sufrido vergonzosas capitulaciones y hubiera educado cuadros revolucionarios. La diferencia trágica entre el duunvirato de Cantón y el de Petrogrado es que, de hecho, en China no hubo bolchevismo: bajo la etiqueta de ‘trotskismo’, éste fue declarado doctrina contrarrevolucionaria y perseguido con todas las armas de la calumnia y de la represión. Donde fracasó Kerenski en las jornadas de julio, Stalin habría de triunfar en China, diez años más tarde.”*¹²⁰

Sin embargo, las mejores figuras de su novela se elevan hasta convertirse en símbolos sociales. Hay que añadir que Borodín, Garín y todos sus "colaboradores" son los símbolos de una burocracia casi revolucionaria de ese nuevo tipo social nacido, por un lado, gracias a la existencia del Estado soviético y, por otro lado, gracias a cierto régimen de la Internacional Comunista. En sus dos novelas, Malraux, sin quererlo, dio un cuadro revelador de la política del Komintern en China. En varias ocasiones Trotsky discutió con este autor teniendo muchas expectativas en que rompiera con el stalinismo y así ganarlo para la estrategia revolucionaria y las ideas que primero la Oposición de Izquierda y luego la IV Internacional levantaron y defendieron.

120 Ibid, pág. 146

CAPITULO 4

Futurismo y Surrealismo

Frente a la nueva crisis histórica que actualmente atraviesa el capitalismo consideramos oportuno analizar dos de las vanguardias¹²¹ más importantes que tuvo el siglo XX: el futurismo ruso y el surrealismo, y reflexionar sobre cuál fue la orientación de aquellos movimientos que vivieron en carne propia la primera carnicería interimperialista, la Primera Guerra Mundial, y que durante mas de medio siglo lucharon, junto con la vanguardia del movimiento obrero, contra la barbarie que engendra el capitalismo. Las guerras mundiales, la gran crisis económica y los procesos revolucionarios marcaron a sangre y fuego no sólo a toda la vanguardia obrera mundial sino también a todas las vanguardias artísticas.

La guerra mundial fue la manifestación mas brutal de la descomposición de la sociedad capitalista, producto de su transformación en imperialismo. Pero por otra parte, la profundidad de las ilusiones patrióticas, con las que las burguesías europeas habían llevado a millones al enfrentamiento bélico, provocarán una fuerte reacción ante la monstruosa violencia desencadenada por la guerra. Los jóvenes, obreros, pequeño-burgueses y hasta burgueses, fueron masacrados y mutilados por centenares de miles en trincheras con gas, bayonetas, y armas de fuego de un poder de destrucción hasta entonces desconocido. Y así como una ola revolucionaria atravesó los países en guerra (revolución rusa de 1917, alemana de 1918, húngara de 1921, etc.), expresando el colapso del capitalismo, las manifestaciones artísticas de posguerra exponían la crisis de la cultura burguesa. La inestabilidad será, en ese momento, la característica principal de la creación artística, de la misma manera que de todas las relaciones sociales y económicas.

121 El término vanguardia procede de la palabra francesa *avant-garde*, un término del léxico militar que designa a la parte más adelantada del ejército, la que confrontaría la «primera línea» de avanzada en exploración y combate. En el terreno artístico, se ha llamado vanguardias a una serie de movimientos artísticos de principios del siglo XX. Estos movimientos buscaban innovación en la producción artística; se destacaban por la renovación radical en la forma y el contenido; exploraban la relación entre arte y vida; y buscaban reinventar el arte confrontando movimientos artísticos anteriores.

En los libros actuales de historia del arte nos presentan a estas vanguardias como inofensivas corrientes artísticas que se proponían renovar el arte, ocasionar escándalos, etc., nos las muestran como incomprensibles e inaccesibles. Sin embargo nosotros nos proponemos demostrar que esta es una visión reduccionista y castradora tanto del surrealismo como del futurismo. Ya que consideramos que ambos movimientos se propusieron hacer emerger una respuesta revolucionaria tanto en el terreno del arte como en el de la política frente a la barbarie capitalista. Desde principios del siglo XX en medio de guerras, crisis y revoluciones, los artistas oscilaban entre la esperanza y la desesperación. El mercado capitalista, sus galerías y academias de arte adocenaban la creación. Estas vanguardias se levantaron contra todo esto.

4.1. Futurismo

En este trabajo analizaremos particularmente el Futurismo Ruso, pero es importante mencionar que el Futurismo fue un movimiento literario y artístico que surgió en Italia en el primer decenio del S. XX, época que hemos caracterizado como de guerras, crisis y revoluciones. En torno a la figura de Marinetti, quien publicó en el periódico parisense *Le Figaro* el 20 de Febrero de 1909 el Manifiesto Futurista. Proclamaban el rechazo frontal al pasado y a la tradición, defendiendo un arte anticlasicista orientado al futuro, que respondiese en sus formas expresivas al espíritu dinámico de la técnica moderna y de la sociedad masificada de las grandes ciudades. Fue llamado así por su intención de romper absolutamente con el arte del pasado. Querían crear un arte nuevo, acorde con la mentalidad moderna, los nuevos tiempos y las nuevas necesidades. Para ello toman como modelo las máquinas y sus principales atributos: la fuerza, la rapidez, la velocidad, la energía, el movimiento y la deshumanización. Dignificaban la guerra como espacio donde la maquinación, la energía y la deshumanización habían alcanzado las máximas metas. Buscaban por todos los medios reflejar el movimiento, la fuerza interna de las cosas, ya que para ellos el objeto no era estático. La multiplicación de líneas y detalles, semejantes a la sucesión de imágenes de un caleidoscopio o una película, pueden dar como resultado la impresión de dinamismo. Crearon ritmos mediante formas y colores. En consecuencia, pintan caballos, perros y figuras humanas

con varias cabezas o series radiales de brazos y piernas. El sonido podía ser representado como una sucesión de ondas y el color como una vibración de forma prismática.

Sus ideas no se limitaban sólo al arte, como otros muchos movimientos, pretendían transformar la vida entera del hombre. La estética futurista difundía también una ética de raíz machista y provocadora, amante del deporte y de la guerra. En su manifiesto declaraban: “...queremos glorificar la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo y el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer...”¹²² Por lo que no es de extrañar que por sus concepciones ideológicas haya terminado, en Italia, coincidiendo con las tesis del fascismo, en cuyo partido ingresó Marinetti en 1919.

Gramsci en una carta que le escribió a Trotsky, en septiembre de 1922, le explicaba que el movimiento futurista luego de la Primera Guerra había perdido completamente sus rasgos característicos. Marinetti se ocupaba muy poco del movimiento. Los principales portavoces del futurismo anteriores a la guerra se habían convertido en fascistas. Durante la guerra, habían sido los partidarios más tenaces de la “*guerra hasta la victoria final*” y del imperialismo. Marinetti, que de conjunto no cesó de exaltar la guerra, participó en ella como capitán de su batallón de carros, y su libro, “*La Alcoba de Acero*”, fue un himno entusiasta en favor de los carros. Antes de la guerra el futurismo era muy popular entre los obreros. La revista *L'Acerbo*, cuya tirada alcanzaba los 20.000 ejemplares, era difundida en sus cuatro quintas partes entre trabajadores. Durante las numerosas manifestaciones del arte futurista, en los teatros de las ciudades mayores de Italia, los obreros tomaban la defensa de los futuristas contra los jóvenes -semiaristócratas y burgueses- que les atacaban. Puede decirse que desde el fin de la guerra el movimiento futurista perdió completamente su carácter y que se disolvió en distintas corrientes secundarias. Los jóvenes intelectuales eran casi todos reaccionarios. Los obreros, que habían visto en el futurismo elementos de lucha contra la vieja cultura académica italiana, osificada y extraña al pueblo, debían luchar con las armas en la mano por su libertad y estaban poco interesados en las viejas disputas.

122 MARINETTI, F. T., “Primer Manifiesto Futurista”, pág. 24.

4.1.1. Futurismo Ruso

En Rusia el Futurismo hizo su aparición pública recién en el año 1912 con el manifiesto *“Una bofetada al gusto del público”*, firmado por Burliuk, Kruchenyj, Maiakovsky, Jlébnikov, en donde criticaban los clásicos de la literatura rusa, como Pushkin, Dostoievski, Tolstoi, y planteaban que ese arte debía ser *“tirado por la borda del vapor del Tiempo Presente”*.¹²³

Como hemos planteado en los capítulos anteriores el arte no puede permanecer indiferente a las grandes convulsiones de la época, directa o indirectamente refleja la vida de los hombres que hacen o viven los acontecimientos. Trotsky explica, en *“Literatura y Revolución”* que el futurismo, a pesar de querer *“tirar por la borda”* todo arte anterior a ellos, era un brote de la vieja literatura que no alcanzó a desarrollarse por completo en los marcos de ésta. Ni llegó a la adaptación burguesa que le hubiese servido para ser reconocido oficialmente, porque antes de que eso sucediese estalló la guerra y luego la revolución, cuando el futurismo era todavía bohemio. Nació siendo parte del arte burgués y no pudo ser de otra forma ya que, como hemos afirmado anteriormente, hay una determinación económica en la producción artística. Determinación que le da un carácter de clase, y que el futurismo se haya opuesto violentamente al arte anterior a ellos, no contradice este hecho. Si observamos en la historia de las tendencias literarias, podemos observar como muchas de ellas han nacido oponiéndose no sólo al arte que les precedía sino también a las sociedades en las que les toco vivir. Los románticos por ejemplo hablaban siempre de forma cáustica de la moralidad burguesa y de la rutina, llevaban los cabellos largos, tenían un tinte verdoso de piel y usaban un chaleco rojo que escandalizaba a la sociedad de la época. Podemos afirmar que la blusa amarilla de los futuristas fue nieta del chaleco romántico que provocó tanto horror en papás y mamás de la época. Ningún cataclismo siguió a esas protestas, los cabellos largos y el chaleco rojo del romanticismo terminaron siendo adoptados por la opinión pública burguesa.

El Futurismo fue el reflejo, en el arte, del período histórico que comenzó a mediados de la década de 1890 y que acabó directamente en la guerra mundial. Ellos mismos en

¹²³ BURLIUK, D., KRUCHENYJ, A., MAIAKOVSKY, V., JLÉBNIKOV, V. *“Una bofetada al gusto del público”*, en <http://fugadeangeles2009.blogspot.com/2009/08/una-bofetada-al-gusto-del-publico.html>, 11/11/2009.

su primer manifiesto declaraban “*Solamente nosotros somos la imagen de nuestro Tiempo. El corno del tiempo resuena en nuestro arte verbal.*”¹²⁴ La sociedad capitalista había realizado un esfuerzo económico sin precedentes, se elaboraron nuevas escalas, nuevos criterios de lo posible y lo imposible. El capitalismo se adentraba en una nueva etapa que provocaba tensión entre los países y hacia el interior de éstos y esto pesaba mucho sobre el arte en un momento que ofrecía signos de grandes explosiones inminentes. El futurismo podemos decir que fue el signo premonitorio en el arte de lo que se avecinaba.

Este movimiento no se encerró en los marcos de la forma artística, desde el principio se vinculó a los acontecimientos políticos y sociales. La guerra de 1914 conmocionó unánimemente a futuristas italianos y rusos, con la diferencia de que mientras Marinetti y sus amigos participarían en ella muy animados por su culto al maquinismo bélico y su identificación con el nacionalismo, los rusos en cambio se adentraron en la revolución. En 1915 Maiakovski escribía “*Una gota de alquitrán*” en donde le respondía a aquellos que habían declarado la muerte del Futurismo luego de empezada la Primera Guerra “*...¡Señores!, ¿os molesta en verdad este jovenzuelo estrafalario de rubios bucles, fatuo quizá y maleducado, pero siempre, siempre, audaz y arrebatado?... ¿cómo podríais comprender a la juventud? Los jóvenes, que nos quieren, no volverán tan presto de los campos de batalla; y en lo que a vosotros toca, los que aquí os quedasteis trabajando pacíficamente en las redacciones de los periódicos y otros gajes, vosotros debéis ser o raquíuticos inútiles para las armas o viejos fardos arrugados y encanecidos, cuya tarea ha de ser la de meditar sobre el paso menos cruento posible al otro mundo, que no sobre la muerte del arte ruso... Como veis, nada de edificios, nada de cómodos pisos; tan sólo destrucción y anarquía. El hombre de la calle se mofaba de todas estas cosas, las consideraba caprichos de bromistas, me han resultado una ‘diabólica intuición’ que se ha encarnado en nuestro tumultuoso presente. Extendiendo las fronteras de los Estados y de los cerebros, la guerra obliga a penetrar más allá de los confines de cosas aún ayer desconocidas...*”¹²⁵

Para hacer su guerra, la burguesía utilizó al máximo los sentimientos y estados de ánimo que por su naturaleza nutrían el enfrentamiento bélico. En Italia los

124 BURLIUK, D., KRUCHENYJ, A., MAIAKOVSKY, V., JLÉBNIKOV, Victor. op. cit.

125 MAIAKOVSKI, Vladimir, “*Una Gota de Alquitrán*”, Págs. 171-172

“revolucionarios”, es decir, republicanos, francmasones, socialchovinistas y futuristas estaban dispuestos a intervenir en la guerra. El fascismo italiano puso en acción a las masas apoyándose en ellas y armándolas. No fue un malentendido, el hecho de que el futurismo italiano haya desembocado en el torrente del fascismo. Fue consecuencia de los acontecimientos.

En cambio el futurismo ruso nació en una sociedad que luchaba contra Rasputín y que se preparaba para la revolución democrática de febrero de 1917. Llevó adelante su lucha como movimiento artístico con más vigor y ruido que todas las escuelas precedentes. Si bien los futuristas no iban a las fábricas, si alborotaban en los cafés, derribaban los atriles de música, lucían su blusa amarilla, se pintaban las mejillas y blandían vagamente el puño. Cuando la revolución proletaria estalló en Rusia el futurismo aun no había sido oficialmente reconocido, es decir, transformado en escuela artística políticamente inofensiva y aceptable en cuanto al estilo. La toma del poder por el proletariado sorprendió al futurismo en un momento en que todavía estaba perseguido, esta circunstancia lo empujó hacia el proletariado, su filosofía que despreciaba los valores antiguos y su dinamismo facilitaron su acercamiento y contacto con la revolución. Sin embargo, en la nueva etapa de su evolución, llevaba consigo los caracteres de su origen social, es decir, la bohemia burguesa. Como mencionábamos anteriormente, el futurismo fue un producto de la vieja literatura. Trotsky planteaba que afirmar que el futurismo liberó al arte de sus lazos milenarios con la burguesía era estimar a bajo precio esos milenios. El llamamiento de los futuristas a romper con el pasado, a librarse de Pushkin, liquidar la tradición, etc., tenía un sentido en la medida en que estaba dirigido a la vieja casta literaria, en la medida en que los futuristas estaban ocupados en cortar el cordón umbilical que les unía a la tradición literaria burguesa. Pero, cuando esto iba dirigido al proletariado se convertía en algo absurdo, porque la clase obrera rusa no podía romper con una tradición literaria que ni siquiera conocía. Primero era necesario que se familiarizase con ella, que manejase a Pushkin, tenía que absorberlo, y luego así superarlo.

Sin embargo, no podemos dejar de reconocer lo progresivo que fue la obra de los futuristas en el terreno de la filología. Recordemos como denunciaban en su primer manifiesto el viejo vocabulario entumecido y fabricado artificialmente “*El pasado es estrecho. La Academia y Pushkin menos comprensibles que jeroglíficos.*” Y exigían que

se respetaran los siguientes derechos de los poetas: “1. Ampliar el volumen de su vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas. 2. Rechazar el odio invencible al idioma que existía antes de ellos.”¹²⁶ Como afirmaba Trotsky, esta revolución en el lenguaje expulsó de la poesía muchas frases y términos usados, revitalizó otros y en algunos casos creó frases y términos nuevos que entraron en el vocabulario y enriquecieron el lenguaje vivo. “En el terreno de la combinación de palabras, tanto como en el de su formación, el futurismo ha ido evidentemente más allá de los límites que un lenguaje vivo puede admitir. Sin embargo, eso mismo ha ocurrido con la revolución: ahí está el ‘pecado’ de todo movimiento vivo.”¹²⁷ Es importante reconocer el desafiante trabajo que los futuristas, como una de las vanguardias más importantes del siglo XX, lograron al cuestionar las viejas formas de la literatura, haciendo grandes aportes buscando formas más flexibles, audaces y variadas.

Luego de la Revolución de Octubre, en 1918 en el “*Manifiesto de la Federación Volante de los Futuristas*” escribían “*el viejo mundo se asentaba sobre tres ballenas: la esclavitud política, la esclavitud social y la esclavitud espiritual. La revolución de febrero destruyó la esclavitud política. Octubre arrojó bajo el capital la bomba de la revolución social. Y solamente resiste la tercer ballena, la esclavitud del espíritu que sigue lanzando un chorro de agua pútrida, llamado ‘viejo arte’... Nosotros, proletarios del arte, invitamos a los proletarios de las fábricas y del campo a una tercera revolución, incruenta pero feroz: la revolución del espíritu.*”¹²⁸ Ahora bien, para los futuristas esta revolución del espíritu consistía en rechazar todo el pasado artístico, y esto no necesariamente implicaba un punto de vista revolucionario proletario, en este caso traía aparejado el nihilismo de la bohemia. El marxismo a lo largo de su historia no “*tiro por la borda*” las tradiciones y teorías anteriores, sino que retomó para estudiar y guardar vivas las tradiciones de los distintos procesos revolucionarios desde la Revolución Francesa, pasando por las revoluciones del 48, la Comuna de París, la revolución de 1905 hasta el presente. En el terreno de la teoría Marx tomó a Hegel y la economía clásica inglesa. Para los marxistas la revolución encarna la tradición familiar, asimilada. Como afirma Trotsky el problema no era la *negación* por parte del futurismo

126 BURLIUK, D., KRUCHENYJ, A., MAIAKOVSKY, V., JLÉBNIKOV, Víctor. op. cit.

127 TROTSKY, León, “*Literatura y Revolución*”, pág. 98.

128 BURLIUK, D., KAMENSKI, V. y MAIAKOVSKI, V. “*Manifiesto de la Federación Volante de los Futuristas*” Págs. 173-174.

de las santas tradiciones de la intelligentsia. Sino el hecho de que no se sintieran miembros de la tradición revolucionaria.

En 1918 también, existía otra discusión en donde participaron los futuristas junto con otras escuelas artísticas, y si bien este punto ya lo hemos desarrollado en el capítulo anterior, consideramos importante, reflejar la posición específica de el movimiento. En “*El Arte de la Comuna*”, revista oficial del IZO, Sección de artes figurativas adscrita al Comisariado del Pueblo para la Educación, en cuyo número 2 declaraba directamente Natan Altman: *“el futurismo es un arte revolucionario que rompe con los viejos fundamentos y que, según este punto de vista, se encuentra próximo al proletariado, hasta nuestros propios adversarios lo reconocen. En nuestra opinión existe un vínculo más profundo entre el futurismo y el proletariado. Los pocos avisados en materia de arte se inclinan a considerar como productos artísticos cualquier dibujo realizado por un obrero o cualquier manifiesto encabezado por un obrero(...) El cuadro futurista vive una vida colectivista, esto es, el mismo principio sobre el que se asienta toda la construcción del proletariado(...) Como el viejo mundo capitalista, las obras del viejo arte viven una vida individualista. Sólo el arte futurista se fundamenta en los principios del colectivismo. Tan sólo el arte futurista es hoy el arte del proletariado”*.¹²⁹ Aquí queda expreso, que los futuristas no llegaban a ver que cuando una revolución conmueve las bases de una sociedad las transformaciones que van desde lo económico hasta lo ideológico no se dan todas de forma simultánea. Trotsky lo explica de la siguiente manera *“Las premisas ideológicas necesarias para la revolución surgen antes de la revolución, mientras que las transformaciones ideológicas realmente importantes derivadas de la revolución, sólo surgen mucho más tarde.”*¹³⁰ Por lo tanto es incorrecto establecer una analogía entre futurismo y comunismo y declarar al futurismo como el arte del proletariado. Además, como ya lo desarrollamos anteriormente, no existió ni existirá un arte proletario, ya que la dictadura del proletariado es un régimen transitorio, que tiene la tarea histórica de hacer desaparecer las diferencias de clases, por lo tanto la sociedad de clases y la cultura de clase. Entonces no se puede imponer a través de decretos los estilos artísticos, las nuevas formas deben encontrar por sí mismas, de

129 ALTMAN, Natan, “*El Futurismo y el Arte Proletario*”, págs. 176-178.

130 TROTSKY, León, op. cit, pág. 91.

forma independiente, una vía de penetración en la conciencia de los elementos avanzados de la clase obrera, en la medida en que éstos se desarrollen culturalmente.

Otro punto importante es que, si bien, los futuristas definían correctamente la tendencia general del desarrollo en el dominio del arte o de la vida, el problema radicaba en que se anticipaban a la historia y oponían su esquema a lo que existía en la realidad, esto hacía que no dispusieran de ningún puente hacia el futuro. Por ejemplo la nueva arquitectura sería formada por objetivos nuevos y nuevas técnicas de utilización de materiales en parte nuevos y en parte viejos. Pero los materiales y su empleo tienen que estar determinados por la situación económica de un país, un estilo nuevo no puede asociarse a la arbitrariedad individual sino a las condiciones objetivas de tal sociedad. Las escaleras mecánicas y las estaciones de metro, los ascensores, eran elementos de un estilo nuevo, igual que los puentes metálicos, los mercados cubiertos, los rascacielos y las grúas. Pero desligado de un problema práctico y de un trabajo serio para resolverlo, no se podía crear un nuevo estilo arquitectónico. Por eso nuestro autor les plantea que *“el intento de producir semejante estilo, deduciéndolo de la naturaleza del proletariado, de su colectivismo, de su activismo, de su ateísmo, etc., es idealismo.”*¹³¹

Cuando los futuristas exigen de manera imperativa que el arte se funda con la vida se manifiesta su error en su forma más generalizada. Porque la separación del arte con otros aspectos de la vida social resulta de la estructura de clase de la sociedad, y el arte en una nueva sociedad se fundirá poco a poco con la vida, y no simplemente a través de un ultimátum escrito en un manifiesto. Entre la pobreza económica y cultural, que vivía la URSS luego de la guerra mundial y la guerra civil, y el momento en que el arte se fundiera con la vida, tendrían que pasar más de una generación. Antes de eso sería necesario no solo reconstruir las bases económicas, para mejorar la calidad de vida de todo el pueblo soviético y poder contar con la abundancia material que requiere el arte para su producción. Sino también, elevar el nivel cultural de las masas, y esto iba desde terminar con el analfabetismo en el que estaba sometido la gran mayoría del pueblo ruso hasta lograr que las grandes mayorías pudiesen absorber el arte y la cultura que existía hasta ese momento. Por lo cual el arte tal como lo conocían subsistiría muchos años y sería un instrumento para la educación artística y social de las masas.

131 Ibid, pág. 93.

Por otra parte, los futuristas afirmaban que el arte no es un espejo, sino un martillo, que no refleja, sino que modela. Ellos estaban en contra de que la misión del arte fuese pintar la vida cotidiana. Con respecto a este punto nosotros explicábamos en el primer capítulo que el arte no es ni espejo ni martillo, lo que hay es una relación dialéctica entre elementos subjetivos y objetivos, individuales y sociales. No depende sólo de la voluntad del sujeto, o sólo de un problema del material artístico concreto, o sólo la situación objetiva a nivel social en la que se encuentra el artista. En ese momento histórico en particular, en dónde las masas se proponían reconstruir la vida necesitaban verse en el *espejo* del arte, sin que esto significara pedirle al arte que tenga la impasibilidad de un espejo. Pero era necesario que el arte ayudase al hombre nuevo a educarse, a fortificarse y refinarse. Y los futuristas podían cumplir un rol muy importante en este terreno. Porque fue un movimiento artístico que se batió a duelo contra el misticismo, la deificación pasiva de la naturaleza, la pereza aristocrática, contra la ensoñación y el tono lacrimoso, estuvo de parte de la técnica, de la organización científica, la máquina, la planificación, la voluntad, el valor, la rapidez, la precisión, y por el hombre nuevo, provisto de todas esas cosas. El futurismo se rebeló contra un arte de realistas que mostraban los aspectos más insignificantes de la vida cotidiana y que se comportaban como parásitos y esto tuvo su justificación histórica ya que abrió el camino a una nueva reconstrucción artística de la vida.

Con la revolución proletaria los futuristas fueron empujados por ella hacia adelante. Los futuristas se volvieron comunistas y esto los llevo a un terreno de problemas y relaciones más profundas. Como lo desarrollábamos en el capítulo anterior los procesos subconscientes son más lentos, más difíciles de controlar y de dirigir justamente porque son subconscientes. Por ello, los futuristas eran más débiles en el plano del arte cuanto más se posicionaban como comunistas. Porque el arte no es un conocimiento científico del mundo, sino que es una concepción del mundo en el plano de la imagen y en este terreno la vida cotidiana, las experiencias personales tienen una influencia determinante sobre la creación artística. Es sumamente difícil rehacer el mundo de los sentimientos absorbidos desde la infancia en un plano científico. Por esta razón Trotsky va a percibir que en la poseía futurista, incluso en aquella que se entregó totalmente a la revolución, un espíritu revolucionario que tuvo más de bohemia que de proletariado.

4.2. Surrealismo

"Los dualistas dividen el mundo en sustancias independientes: materia y conciencia. Si esto es así, entonces ¿qué debemos hacer con lo inconsciente?"¹³²

El surrealismo, como tal, hace su aparición pública en el año 1924 con el "*Manifiesto del Surrealismo*", redactado por Breton. Los surrealistas se identificaron con su época e intentaron marcarla con sus obras y sus vidas. Quisieron bajar a la poesía de su torre de marfil, ligarla a la vez con el conocimiento y con la acción, rehusaron la seguridad de los sistemas pre-establecidos. Buscaban una profunda liberación del espíritu. Bajo la influencia de la teoría del psicoanálisis de Freud, el surrealismo quería relacionar la vida consciente con el inconsciente. Alzaban la imaginación y el inconformismo contra el imperio de la religión y la moral burguesa.

4.2.1. Dada la Vanguardia de la 1º Guerra Mundial

Antes de seguir avanzando con los surrealistas es importante señalar que nuestra vanguardia tuvo un precursor muy importante, el movimiento Dada. Que nació en 1916, durante la guerra, en Zurich entre artistas exiliados del Este europeo. Fue una respuesta radical contra la cultura occidental, una fuerte oposición a los nacionalismos que apesadumbran a los países del viejo continente y muchos de ellos tomaron las posiciones revolucionarias que levantaba la clase obrera. Este grupo comenzó reuniéndose en el Cabaret Voltaire, en donde Tzara lo bautizará como Dada. En su manifiesto, publicado en 1918, declaraban que Dadá es ante todo una insurrección contra "*un mundo dejado en manos de unos bandidos que desgarran y destruyen los siglos*"¹³³. La guerra fue determinante en el surgimiento tanto del dadaísmo como del surrealismo, fue una generación que sufrió en carne propia una guerra, que como decía Tzara, no era la de ellos. En donde las burguesías imperialistas se disputaron sus zonas de influencia dejando un saldo de 10 millones de muertos.

Es interesante señalar que en 1916 se encontraban exiliados en Zurich Lenin, Radek, Zinoviev, Muzenberg, Tzara, Jean Arp y Hugo Ball viviendo a muy poca distancia entre

¹³² TROTSKY, León, "Escritos Filosóficos", pag. 69

¹³³ TZARA, Tristan "Manifiesto Dadá", en <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20dadaista.htm>.

si. Marcel Janco, uno de los artistas fundadores de Dadá recuerda en su Diario que en el Voltaire, por las noches “*en la espesa humareda, en medio del ruido, de las declamaciones o de una canción popular, estábamos acostumbrados a apariciones espectaculares como la de la impresionante silueta mongola de Lenin rodeado de gente.*”¹³⁴

El dadaísmo se incubó durante la guerra y estuvo restringido a un reducido grupo de la bohemia, luego de ésta el movimiento se desarrollo y se propagó en París. Ligándose, los artistas que inicialmente se reunían en el cabaret Voltaire, con nuevos poetas como Breton, Luis Aragón y Philippe Soupalt, Paul Eluard, Jaques Digaut, Rene Char, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamín Peret y otros. A estos se juntarán en París, los artistas plásticos, que entonces vivían en EE. UU.: Francis Picabia, Marcel Duchamps y Man Ray, y los alemanes Max Ernst y Hans Arp.

En 1919 Breton y Soupalt escriben “*Campos magnéticos*” el primer trabajo de escritura automática, un nuevo método que se proponía liberar de la estrechez del pensamiento conciente lo que se encontraba en el inconciente. Ésta es una primera experiencia, de lo que luego fue una de las técnicas surrealistas más importantes. En 1921, el movimiento Dadá, empieza a agotarse repitiendo una y otra vez los mismos recursos. Esto terminará provocando la ruptura entre los futuros surrealistas, como Breton, Aragon, Desnos, Soupault, Peret, que comienzan a darle un carácter distinto a las manifestaciones, como fue el juicio al escritor Maurice Barrés por sus escritos nacionalistas, organizado como un verdadero proceso político, y los que planteaban continuar con los mismos métodos de las manifestaciones Dadá como Tzara, Picabia y Ribemont-Dessaignes.

4.2.2. Primer Manifiesto Surrealista: los derechos de la imaginación

En 1924, el grupo dirigido por Breton, crea el Departamento de Investigaciones Surrealistas, y publica el “Manifiesto del Surrealismo” en donde aparecen los fundamentos del nuevo movimiento. En éste, dan la siguiente definición del Surrealismo: “*sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se*

¹³⁴ TZARA, Tristan, “*L’homme qui inventa la révolution Dadá*”, citado en http://www.ft-ci.org/IMG/pdf/12_peret.pdf

*intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO, los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.”*¹³⁵ Luego aclara que muchos poetas podrían pasar por surrealistas “*comenzando por el Dante y, también en sus mejores momentos, el propio Shakespeare*”¹³⁶ También en algunos aspectos son surrealistas Young, Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Hugo, Desbordes-Valmore, Bertrand, Rabbe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Nouveau, Saint-Pol-Roux, Fargue, Vaché, Reverdy, Saint-John Perse, Roussel, etc.

El manifiesto es una defensa de los *derechos de la imaginación*, de la *libertad del espíritu humano*, expresa una profunda relación entre la creación artística y la vida y libertad humana, subordinando completamente la primera a estas últimas. “*Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta también para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más).*”¹³⁷

135 BRETON, André, “Manifiesto del Surrealismo”, en <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20surrealismo.htm>.

136 Ibid.

137 Ibid.

Son críticos de las condiciones de vida que los hombres tienen en esta sociedad y de las *ilusiones* que la misma sociedad crea "*Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que la fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido al través de su indiferencia o de su interés, casi siempre al través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo o, por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades!*"¹³⁸ Para ellos, la vida utilitaria, rutinaria y de trabajo es enemiga de la imaginación, que es la esencia de la libertad del espíritu: "*Aquella imaginación que no reconocía límite alguno ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas.*"¹³⁹

También es importante señalar que los surrealistas saludaron con gran entusiasmo el surgimiento de las teorías de Freud, por la gran importancia que le da a los sueños en la vida psíquica del ser humano. "*Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden.*"¹⁴⁰ Incluso irán mas allá, que el mismo Freud, e igualarán el estado del sueño a la vigilia, el estado del sueño sería para ellos otra forma de conciencia. La realidad no se resume al estado conciente de la vigilia, sino que creen "*...en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar*".¹⁴¹

Los años que van de 1923 a 1925 fue según Breton "*la época puramente intuitiva del surrealismo*". Época que incluyó las experiencias con los sueños, la escritura

138 Ibid.

139 Ibid.

140 Ibid.

141 Ibid.

automática y el colage en el terreno de la pintura. En este período, se mantuvieron unificadas las distintas tendencias, que luego se dividirán ante los problemas planteados por la evolución de la propia realidad y personificadas respectivamente por Breton, Pierre Naville¹⁴², Antonin Artaud, Soupault y posteriormente, Aragon.

4.2.3. Segundo Manifiesto Surrealista y Revolución Social

Como ya mencionamos la 1ª Guerra Mundial marcó a sangre y fuego a los artistas. Y la Revolución Rusa, a su vez, provocó un fuerte impacto en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Bretón decía, *“Quiero creer que no existe una obra del espíritu que no haya sido vinculada con el deseo de un mejoramiento real de las condiciones de existencia del mundo... Lo importante para nosotros es que la desesperación, esa famosa desesperación que siempre se nos ha dado por móvil, cesa en el umbral de una nueva sociedad. No hemos necesitado más que volver los ojos a Rusia... Pertenecemos en cuerpo y alma a la revolución”*.¹⁴³ La revolución del espíritu por la que tanto habían batallado ahora solo la consideraban posible a través de la revolución social. En la declaración *“La revolución ante todo y siempre”* del año 1925 escribían, *“No somos utopistas, esta Revolución solo la concebimos bajo su forma social”*. Otro acontecimiento que provocará el acercamiento del surrealismo a las ideas del comunismo, y el ingreso de varios de ellos al PC francés, será la guerra colonial de Francia en Marruecos, que hizo resurgir el chovinismo y la movilización de tropas. Así en 1925, retornará con gran fuerza la oposición al belicismo imperialista y comenzará una escalada de radicalización política, que se generalizará después del crack de la Bolsa de Nueva York en 1929. Esta evolución política e ideológica de los surrealistas encabezados por Breton será marcada por redefiniciones, crisis y fusiones.

La primera crisis que atraviesan los surrealistas será provocada por un manifiesto de Pierre Naville titulado *“Los intelectuales y la revolución”*. En donde plateaba que debían pasar de las aspiraciones de transformación que hasta ese momento habían alentado y comprometerse con la lucha política revolucionaria de la clase obrera. A su

142 Pierre Naville se convertirá en dirigente de la IV Internacional.

143 BRETON, Andre. *“La force d'attendre”*, citado en <http://www.pts.org.ar/spip.php?article8123>.

vez Breton defiende la postura de Naville, en el texto “*Legítima Defensa*”, de setiembre de 1926, a pesar de que entre ellos habían importantes diferencias en la perspectiva de vida que tenía cada uno. Ya que, para Breton el comunismo es el camino a ser recorrido para la liberación, pero no es todo el camino. Naville, por su parte, se convertirá en dirigente del Partido Comunista y luego de las organizaciones trotskistas francesas. Breton se mantendrá en el terreno del surrealismo durante toda la vida, pero esto no impedirá que se mantenga dentro la lucha revolucionaria, e incluso que defienda a Trotsky de la persecución política llevada adelante por el stalinismo.

Uno de los puntos principales por el cual se separará del grupo, en 1927, a Antonin Artaud y Phillippe Soupalt, fue por la acusación de ver un valor en la actividad literaria, despreciado por los surrealistas. Breton, Eluard, Aragon, Peret habían recorrido un camino que ellos no estaban dispuestos a realizar, resistiéndose a la evolución revolucionaria del surrealismo. Eso se profundizará más con los procesos políticos del Frente Popular y la explosión de la guerra en 1939.

Benjamín, en el año 1929, escribía en torno al camino de politización que el surrealismo estaba recorriendo “*En su escrito La révolution et les intellectuels, Pierre Naville (...) dice que esta evolución es dialéctica. La enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel capital, importante, en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria. Dicha enemistad ha empujado al surrealismo hacia la izquierda. Acontecimientos políticos, sobre todo la guerra de Marruecos, aceleraron esta evolución. Con el manifiesto ‘Los intelectuales contra la guerra de Marruecos’, aparecido en L’Humanité, se ganó una plataforma fundamentalmente distinta a la que caracteriza, por ejemplo, el famoso escándalo en el banquete de Saint-Pol Roux. Entonces, poco después de la guerra, los surrealistas, viendo comprometida, por la presencia de elementos nacionalistas, la celebración de uno de sus adorados poetas, rompieron en gritos de ‘¡Viva Alemania!’.* Se quedaron en los límites del escándalo, contra el cual la burguesía, como se sabe, es tan insensible como sensible contra toda acción.”¹⁴⁴

144 BENJAMÍN, Walter, “El Surrealismo: La Última Instancia de la Inteligencia Europea” en <http://yontorress.blogspot.com/2009/12/walter-benjamin-el-surrealismo-la.html>.

En el *Segundo Manifiesto Surrealista*, del año 1930, Breton discute contra aquellos artistas que habían roto con el movimiento, Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault, Vitral, nombrados en el *Primer Manifiesto*. Estos artistas aducían que tal posicionamiento llevaría a perder las conquistas que el surrealismo, en el ámbito poético, había proyectado en sus comienzos y que terminaría llevándolo a la ruina. Breton argumenta, en defensa de su posición, que si ellos habían cuestionado el pensamiento occidental, la lógica, si eran incapaces de jurar que un acto realizado en sueños tiene menos sentido que un acto efectuado en estado de vigilia, si consideraban posible dar fin al tiempo, “¿cómo puede pretenderse que demos muestras de amor, e incluso que seamos tolerantes, con respecto a un sistema de conservación social, sea el que sea? Esto es el único extravío delirante que no podemos aceptar. Todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión.”¹⁴⁵

Para ellos el arte no podía ser indiferente de lo social, están contra la concepción del arte por el arte y se negaban a quedarse en *las alturas* en donde esta sociedad los quería destinar. “...creo que nadie se sorprenderá al ver que el surrealismo, sin dejar de avanzar, se dedica a algo más que la resolución de un problema psicológico, por interesante que éste sea. En nombre del imperioso reconocimiento de esta necesidad, considero que no podemos evitar plantearnos con toda crudeza la cuestión del régimen social bajo el que vivimos, quiero decir con esto la cuestión de la aceptación o la no aceptación de este régimen.”¹⁴⁶

Antonin Artaud, en una conferencia realizada en el año 1936 en la Universidad de México, recuerda la discusión que lo llevó a romper con el grupo. El 10 de diciembre de 1926 en el café “Prophete”, de París, los surrealistas se reunieron en congreso. Para dilucidar lo que iban a hacer con su propio movimiento frente a la revolución social en ascenso “¿Es que Artaud se desentiende de la revolución? —me preguntaron. Me desentiendo de la vuestra, no de la mía, respondí, dejando el Surrealismo, porque también el Surrealismo se había convertido en un partido. Esa rebelión que la revolución surrealista quería ser, mediante el conocimiento, no tiene nada que ver con una revolución que pretende ya conocer al hombre, y lo hace prisionero de sus

145 BRETON, Andre, “Segundo Manifiesto del Surrealismo”, pág. 417.

146 Ibid, pág. 421.

*necesidades más groseras. El punto de vista del Surrealismo y el del marxismo eran inconciliables.*¹⁴⁷

Los surrealistas ingresarán al PC francés en 1927, pero este no era el mejor momento, el *Thermidor*¹⁴⁸ estaba en auge y la derrota de la revolución alemana por la política del PC alemán, era sólo el principio de la degeneración de la Internacional y de la URSS. Trotsky, luego de una larga lucha de fracciones, fue exiliado en Alma-Ata y la persecución a la Oposición de Izquierda, en donde se encontraban los trotskistas se agudiza. En estas condiciones las relaciones entre el PCF, en acelerado proceso de stalinización, y el grupo nucleado en torno a Breton no podían ser sino de crisis total.

Por su parte, si bien los artistas liderados por Artaud se negaban a participar en estos procesos sociales, es importante advertir que tanto la burocracia estalinista de la URSS como la Internacional fueron totalmente sectarias y autoritarias. Pretendieron imponerles a los artistas, en nombre del comunismo, el realismo socialista como único estilo artístico revolucionario, esto desde ya provocaba malestar en muchos intelectuales que terminaban rompiendo todo tipo de relación, no sólo con el stalinismo, algo totalmente sano, sino con las ideas del marxismo. “...cuando algunos de los surrealistas notables decidieron afiliarse al partido. Es decir, a la sucursal francesa de la Tercera Internacional de Moscú. ‘¿Sois surrealista o marxista —se preguntó a André Bretón—, y si sois marxista, ¿qué necesidad tenéis de ser surrealista?’. Se trataba, en suma, para el Surrealismo, de descender hasta el marxismo, pero habría sido hermoso ver al marxismo intentar elevarse hasta el Surrealismo.”¹⁴⁹

Breton es sometido a interrogatorio por los dirigentes partidarios, que consideraban al surrealismo como una *teoría contrarrevolucionaria*. A pesar de esto intento pacientemente explicar los fundamentos del movimiento, pero los stalinistas no sólo no tenían conocimiento sobre arte, sino que además no tenían ningún interés en dar una discusión honesta sobre el tema “...si el comunismo no nos tratara tan sólo como bichos raros destinados a cumplir en sus filas la función de badulaques y provocadores, nos mostraríamos plenamente capaces de cumplir, desde el punto de vista

147 ARTAUD, Antonin, “Surrealismo y Revolución” en

<http://books.google.com/books?id=xtjPBKOlqR8C&pg=PA11&dq=surrealismo+y+revolucion+artaud&hl=es&cd=1#v=onepage&q=surrealismo%20y%20revolucion%20artaud&f=false>.

148 Trotsky caracteriza como Thermidor al proceso que se abre con la reversión de la revolución por una de las alas del partido revolucionario, a semejanza de lo que ocurriera en Francia en 1792 con la caída de Robespierre.

149 ARTAUD, Antonin, op. cit.

revolucionario, con nuestro deber. Desgraciadamente, en este aspecto imperan unas opiniones muy especiales con respecto a nosotros; por ejemplo, en cuanto a mí concierne, puedo decir que hace dos años no pude, tal como hubiera querido, cruzar libre y anónimamente el umbral de la sede del partido comunista francés, en la que tantos individuos poco recomendables, policías y demás, parecen tener permiso para moverse como don Pedro por su casa. En el curso de tres entrevistas, que duraron varias horas, me vi obligado a defender al surrealismo de la pueril acusación de ser esencialmente un movimiento político de orientación claramente anticomunista y contrarrevolucionaria. Huelga decir que no tenía derecho a esperar que quienes me juzgaban hicieran un análisis fundamental de mis ideas.»¹⁵⁰

Por otra parte, esta actitud del PC llevó a varios artistas a romper con el surrealismo, simplemente por respetar los “mandamientos” del estalinismo. Breton también batalló contra esto, acusándolos de abandonar y criticar el surrealismo sin ningún tipo de fundamentación seria “*Considero absolutamente necesario, no sólo desde el punto de vista moral sino también desde el punto de vista práctico, que cada uno de esos que se apartan del surrealismo ponga en tela de juicio, ideológicamente hablando, al surrealismo, y nos señale, desde su punto de vista, los aspectos más dudosos. Pero no, jamás ha ocurrido tal cosa (...) Hay que oírles en el acto de predicar a los viejos militantes; hay que verles quemar, con más facilidad que si de sus propios papeles se tratara, las etapas del pensamiento crítico, que es más riguroso en estos terrenos que cualquier otro; hay que ver cómo éste toma por testigo a uno de esos pequeños bustos de Lenin que se venden a tres francos ochenta, y el de más allá golpea con el dorso de la mano el vientre de Trotsky...*”¹⁵¹

Durante los años que van de 1928 hasta 1935 escribirán varios de los textos más importantes del surrealismo en donde se puede observar la evolución de sus posiciones políticas en dirección al marxismo y la crítica del stalinismo como *Nadja*, la *Introducción al discurso sobre el poco de realidad*, *¿Qué es el surrealismo?*, *Vasos comunicantes*, *La Inmaculada Concepción* y *Revolver de cabellos blancos*. La revista *Revolución Surrealista* cambiará por otra que refleja la radicalización política del grupo llamada *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*.

¹⁵⁰ BRETON, Andre, op. cit. pág. 423.

¹⁵¹ Ibid, pág. 425.

En 1930 se producirá una nueva crisis. Aragon, luego de viajar a la URSS, volverá profundamente influenciado por el stalinismo y meses después se producirá una nueva fractura en el movimiento. Desde ese momento uno de los principales integrantes del surrealismo se convertirá en un defensor del stalinismo. Breton intenta colaborar con el PCF pero las relaciones no dejan de empeorar. Los métodos autoritarios y burocráticos del partido eran reflejo de la situación política internacional. En la URSS la persecución y las purgas aniquilaban a la vieja guardia bolchevique. En Alemania el PC capituló sin dar ninguna lucha, luego de haber tenido una política terriblemente sectaria y negarse a la realización de un frente único, contra el fascismo y la guerra, ante el ascenso del nazismo. Luego de esto, dando un giro de 180 grados, en Francia levantará la política de los frentes populares, colaborando con la burguesía de este país. Los surrealistas, desde comienzos de los años 30, se opondrán en varias ocasiones a la política del PCF y de la Internacional. En la A.E.A.R.¹⁵², Breton rechaza las tesis sobre *literatura proletaria* impuesta por los “teóricos” soviéticos. Para esto toma las argumentaciones que años atrás Trotsky había desarrollado en *Literatura y Revolución*.

Aunque es larga la cita, creemos importante incluirla ya que muestra como Breton ya en el Segundo Manifiesto, siendo parte todavía del PCF, stalinizado, tomaba las ideas de Trotsky para discutir contra la concepción de la literatura proletaria “*Recordaré ahora las respuestas que di, en septiembre de 1928, a las dos siguientes preguntas que me formularon: (...) 2ª ¿Cree usted en la existencia de una literatura y de un arte que expresen las aspiraciones de la clase obrera? ¿Quiénes son, a su juicio, sus principales representantes? (...) No creo en la posibilidad de la existencia actual de una literatura o de un arte que exprese las aspiraciones de la clase obrera. Si no creo en ella la causa radica en que en el período prerrevolucionario el escritor o el artista, de formación necesariamente burguesa, es por definición incapaz de expresarlas. No negaré que pueda formarse cierta idea de estas aspiraciones, y que, en circunstancias morales que muy rara vez se darán, pueda concebir la relatividad de toda causa, en función de la causa proletaria. Creo que se trata de una cuestión de sensibilidad y de honradez. Sin embargo, y pese a lo anterior, no podrá zafarse de muy graves dudas, inherentes a los medios de expresión que le son propios, que le obligan a considerar, por sí y ante sí, desde un ángulo muy especial la obra que se propone realizar. Para que esta obra sea*

¹⁵² Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios impulsada por la Internacional Comunista.

viable es preciso que este situada en cierto lugar con respecto a ciertas otras obras ya existentes, y, al mismo tiempo, debe abrir un nuevo camino. Guardando las debidas distancias, diremos que sería igualmente vano alzar la voz contra, por ejemplo, la afirmación de un determinismo poético cuyas leyes no son impromulgables ni mucho menos, que alzarla contra la afirmación del materialismo dialéctico. En cuanto a mí hace referencia, sigo convencido de que los dos órdenes de evolución son rigurosamente parecidos, y que también tienen la nota común de no perdonar jamás. 'Las vagas teorías sobre la cultura proletaria, concebidas por analogía y por antítesis con la cultura burguesa, son el resultado de comparaciones entre el proletariado y la burguesía, en las que el espíritu crítico ninguna intervención tiene (...) Ciertamente es que llegará el momento, en el desarrollo de una nueva sociedad, en que la economía, la cultura y el arte gozaran de suma libertad de movimientos, es decir, de progreso. Pero a este respecto, tan sólo podemos entregarnos a la formulación de fantásticas conjeturas. En una sociedad que esté liberada de la esclavizante preocupación por conseguir el pan de cada día, en que las lavanderías comunales lavarán eficazmente las prendas de buena tela de todos los ciudadanos, en que los niños –todos los niños– estarán bien alimentados, gozarán de buenos cuidados médicos, estarán alegres y absorberán los elementos de las ciencias y de las artes como si del aire y la luz del sol se tratara, en la que dejará de haber "bocas inútiles", en la que el egoísmo liberado del hombre –formidable potencia– se encaminará únicamente al conocimiento, transformación y mejora del universo, en esta sociedad el dinamismo de la cultura será incomparablemente superior a cuanto se haya conocido en el pasado. Pero solamente llegaremos a esto a través de una larga y penosa transición que apenas hemos iniciado' (Trotsky, Revolución y Cultura, "Clarté", primero de noviembre de 1923). Estas admirables frases creo dan la justa respuesta, de una vez para siempre, a las pretensiones de unos cuantos impostores y señoritos adinerados que se las dan hoy, en Francia, bajo la dictadura de Poincaré, de artistas y escritores proletarios, amparándose en el pretexto de que en su producción no hay más que fealdad y miseria, a las pretensiones de aquellos que no conciben nada que se encuentre en una esfera un poco más elevada que el inmundo reportaje, que el monumento funerario y los someros relatos de presidiarios, que no saben más que agitar ante nuestros ojos el espectro de Zola, de Zola cuya obra intentan saquear y no logran llevarse absolutamente nada, que

*abusando sin la menor vergüenza de cuanto vive, sufre, gime y espera, se oponen a toda investigación seria, intentan evitar todo género de descubrimientos, y que, so pretexto de dar lo que bien saben nadie puede recibir, es decir, la comprensión general e inmediata de cuanto es creación, denigran del peor modo al espíritu, y se comportan como los más certeros contrarrevolucionarios”*¹⁵³

Tiempo después, en 1934 cuando Trotsky es expulsado de Francia, donde se encontraba exiliado, se solidarizan con él y escriben el texto *“Planeta sin visa”*. Finalmente en 1935 rompen definitivamente con el P.C.F. en el “Congreso internacional de los escritores por la defensa de la cultura”. En el cual los surrealistas que intentaron denunciar el pacto Stalin-Laval y la política stalinista para la cultura y el arte, fueron silenciados y calumniados por el escritor ruso Ilya Eheremburg. Que publicó un texto, donde afirmaba que el surrealismo era una excusa para no trabajar y que todos ellos eran pederastas. Luego de esto en el folleto *“Del tiempo en que los surrealistas tenían razón”*, Breton y sus amigos hacen el balance de este período estigmatizando el *“viento de cretinización sistemática que sopla sobre la URSS”*, y concluyen afirmando que el régimen de la URSS se inclina *“a la negación de lo que había sido”*; *“A este régimen, a este jefe, no podemos más que comunicarles formalmente nuestra desconfianza”*¹⁵⁴.

En 1936 Breton fue parte del Comité por la investigación sobre los procesos de Moscú que denunció los terribles crímenes cometidos por el degenerado régimen burocrático de la URSS. A partir de ahí, los surrealistas evolucionarán en dirección al trotskismo, lo que resultará en una fértil colaboración entre Breton y el propio Trotsky, exiliado en México, en el proyecto de la Federación Internacional por un Arte Revolucionario e Independiente, la FIARI. También surrealistas como Pierre Naville e integrantes de vanguardia del movimiento, como Benjamín Peret, se convirtieron en militantes trotskistas e, inclusive, dirigentes por largos años.

¹⁵³ BRETON, Andre, op. cit. págs. 428-430.

¹⁵⁴ *“Du temps que les surréalistes avaient raison”*, citado en <http://www.ft.org.ar/estrategia/ei7/ei7breton.html>.

4.2.4. El Manifiesto: último grito de libertad antes de la barbarie armada

Trotsky, luego del avance del stalinismo en la URSS, estuvo exiliado en varios países, desde donde intentó encontrar aliados entre las conciencias literarias de su tiempo, un Emile Zola capaz de movilizar como éste lo hizo a favor de Dreyfus¹⁵⁵. El primero de estos candidatos fue Malraux, y lo consiguió parcialmente hasta que los *Procesos de Moscú* crearon un abismo entre ambos. Durante los *procesos*, imaginó que este candidato podría ser Jules Romains porque su literatura mantenía muchas semejanzas con la del autor de “*Germinal*”, el modelo de escritor comprometido con la verdad, y porque Romains había escrito unos pasajes muy elogiosos de Trotsky en su obra “*Hombres de buena voluntad*”, pero Romains era tan solo un espectador. No lo era sin embargo André Gide, quien después de ser un activo *compañero de viaje* del comunismo en actividades múltiples al lado de Malraux, viajó a la URSS invitado por Gorka. Y tuvo el suficiente coraje para escribir su propio testimonio “*Regreso de la URSS*”, obra en la que ofrecía una visión crítica, certera y minuciosa de una realidad que otros no querían mirar, y que en sus trazos primordiales, recordaba en muchas cosas lo que se decía en “*La revolución traicionada*”. Sin embargo, después de efectuar diversas declaraciones favorables a Trotsky, de denunciar los procesos de Moscú, Gide declinó la invitación de Pierre Naville de viajar a México, y de comprometerse hasta ese nivel.

Quien sí aceptó fue, André Breton que no había mostrado la menor duda a la hora de tomar partido a favor de Víctor Serge¹⁵⁶, de denunciar los procesos o de apoyar la CNT y el POUM, en cuyas milicias participaría Benjamín Péret. A pesar de que Trotsky

155 El caso Dreyfus tuvo como origen un error judicial, sobre un trasfondo de espionaje y antisemitismo, en el que la víctima fue el capitán Alfred Dreyfus (1859-1935), de origen judío-alsaciano, y que durante doce años, de 1894 a 1906, conmocionó a la sociedad francesa de la época, marcando un hito en la historia del antisemitismo. La revelación del escándalo en Yo acuso (J'accuse), un artículo de Émile Zola en 1898, provocó una sucesión de crisis políticas y sociales inéditas en Francia que en el momento de su apogeo en 1899, revelaron las fracturas profundas que subyacían en la Tercera República Francesa. Dividió profunda y duraderamente a los franceses en dos campos opuestos, los dreyfusards (partidarios de Dreyfus) y los antidreyfusards (opositores a Dreyfus).

156 Víctor Serge (1890-1947): nació en Bélgica, de padres rusos. En su juventud se hizo anarquista, por lo que fue sentenciado a cinco años de prisión. Después de la Revolución Bolchevique se fue a la Unión Soviética y trabajó para la Comintern. Arrestado por opositorista y luego liberado en 1928, lo arrestaron nuevamente en 1933. Gracias a la campaña llevada a cabo por los intelectuales franceses, en 1936 lo liberaron y le permitieron abandonar la URSS. Pronto tuvo diferencias con el movimiento de la Cuarta Internacional, con la que rompió. Escribió varios importantes trabajos históricos, entre ellos El año uno de la Revolución Rusa y De Lenin a Stalin.

apenas sí había sobrepasado en sus inclinaciones literarias la tradición realista del siglo XIX y Bretón navegaba por otros espacios, a veces muy alejados, había algo que los acercó y que finalmente los unió en un proyecto internacional cultural. Bretón sentía hacia Trotsky lo que él mismo denominaba *complejo de Cordelia*¹⁵⁷ *"Me imaginaba a aquel hombre, que fue la cabeza de la revolución de 1905, una de las dos cabezas de la revolución de 1917, no sólo al hombre que puso su genio y todas sus fuerzas vivas al servicio de la causa más grande que conozco, sino también al testigo excepcional, al historiador profundo cuyas obras hacen algo más que instruir, pues infunde en el hombre el deseo de alzarse. Me lo imaginaba junto a Lenin y, más tarde, defendiendo solo su tesis, la tesis de la revolución, durante los congresos trucados. Lo veía solo, de pie entre sus compañeros, ignominiosamente abatidos, solo, atormentado por el recuerdo de sus cuatro hijos a los que habían asesinado. Acusado del mayor crimen que pueda existir para un revolucionario, con su vida amenazada en todo momento, entregado al odio ciego de aquellos mismos por quienes se prodigó por todos los medios. ¡Por fuerza ha de ser fácil organizar la noche de la opinión!"*¹⁵⁸

Breton y Trotsky se encuentran en México, en febrero de 1938, antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial. En este encuentro intercambian ideas, principalmente en cuanto al arte. Discusiones que culminarán con la redacción del *"Manifiesto por un arte revolucionario independiente"*, en el cual llaman a los artistas revolucionarios e independientes a organizarse para luchar contra las persecuciones reaccionarias y a agruparse en la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente.

Durante una de las entrevistas que Breton otorga a la prensa mexicana, reafirma los objetivos del surrealismo: las palabras de Marx *"transformar el mundo"* y las de Rimbaud *"cambiar la vida"* forman para los surrealistas una única consigna. Breton no dejó de creer, a pesar de las decepciones y de los fracasos sucesivos, que los caminos de la poesía y de la revolución, sin confundirse jamás, pueden llevar un día al hombre a dar *el salto del reino de la necesidad* hacia el de la libertad. Esperaba encontrar en Trotsky la prueba viviente de que era posible conciliar la actividad de interpretación del mundo con la de su transformación revolucionaria. Esto se cristalizó en el manifiesto, que fue un último grito de libertad, antes de que estallará sobre la mundo la barbarie armada.

¹⁵⁷ En referencia a la hija menor del rey Lear de Shakespeare.

¹⁵⁸ BRETON, André, *"Antología 1913-1966"*, pág. 144.

En un contexto amenazante, en el que el puño de hierro del fascismo y del stalinismo se cerraba cada vez más. Trotsky vio la posibilidad de abrir una brecha en las filas de los intelectuales stalinistas y de los compañeros de ruta de los partidos comunistas, ya desestabilizados por los procesos de Moscú. El P.C.F. comprendió muy bien esto y organizó desde París una campaña de calumnias contra Breton, antes de su llegada a México. Diego Rivera, el muralista mexicano será un ardiente defensor del poeta surrealista, y llamará a sus agresores intelectuales *clericales, stalinistas y gepeusistas*. Escribe que “*la historia ha probado que entre Adolf Hitler y Joseph Stalin no había la menor diferencia*”.¹⁵⁹

Entre Breton, Trotsky y Rivera, hubo una serie de conversaciones que desembocaron en la redacción del “*Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente*”. Comienzan, analizando la amenaza que la descomposición del capitalismo, ahora bajo la ficción del fascismo, representa para la civilización humana en su conjunto. Para ellos, el arte auténtico se encontraba amenazado por nuevos vándalos: el Estado capitalista y la burocracia obrera. El arte, para ser digno de este nombre, ha de ser libre y revolucionario, ha de aspirar a “*una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo fuese para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan, y permitir a toda la humanidad elevarse a alturas que solamente genios aislados alcanzaron en el pasado*”¹⁶⁰. La revolución debía de ampliar y profundizar los caminos del arte, ya que ambos buscaban la emancipación del hombre. El artista debía ser, antes que nada, un creador y la actividad creadora no puede nacer en un contexto de estrangulamiento de la actividad humana, hecho que viola las leyes específicas de la creación espiritual. El Manifiesto reclama: “*toda libertad en el arte*”¹⁶¹. Ciertamente, la revolución ha de defenderse de sus enemigos, pero entre las medidas de autodefensa y “*la pretensión de ejercer una dirección sobre la creación intelectual hay un abismo. Si bien para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales, la revolución se ve obligada a erigir un régimen socialista centralizado, para la creación intelectual debe*

159 RIVERA, Diego “*Más letras antes que pan. Los clérigos stalinistas guepeuzantes y el caso del gran poeta André Breton*”, Novedades, 24 de junio de 1938, citado en Gerard Roche “Trotsky, Breton y el Manifiesto de México (1º parte)”, en <http://www.ft.org.ar/estrategia/ei7/ei7breton.html>.

160 TROTSKY, León, BRETON, Andre, “*Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*”, pág. 196.

161 Ibid, pág. 197.

de establecer y asegurar desde el principio un régimen anarquista de libertad individual"¹⁶².

Estas *leyes específicas* estaban amenazadas por el fascismo y el stalinismo en su intento de regimentar a la intelectualidad y de terminar con toda manifestación de libertad de espíritu. Por este motivo "*el verdadero arte, es decir aquel que no se satisface con las variaciones sobre modelos establecidos, sino que se esfuerza por expresar las necesidades íntimas del hombre y la humanidad actuales, no puede dejar de ser revolucionario*".¹⁶³ Pero tampoco la "democracia" capitalista garantiza el ambiente adecuado a la creación literaria: "*al mismo tiempo, reconocemos que sólo la revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura*".¹⁶⁴

Desde el Manifiesto llaman al mundo artístico a condenar implacablemente tanto el ascenso del fascismo en Europa Occidental, como el stalinismo en la URSS. Afirman, que la oposición artística constituía una de las fuerzas, que podía contribuir de manera útil al desprestigio y a la ruina de los regímenes bajo los cuales se hundía, al mismo tiempo el derecho de la clase explotada a aspirar a un mundo mejor, y todo sentimiento de grandeza e incluso de dignidad humana. Afirman que "*La revolución comunista no teme al arte. Sabe que al final de la investigación a que puede ser sometida la formación de la vocación artística en la sociedad capitalista que se derrumba, la determinación de tal vocación sólo puede aparecer como resultado de una connivencia entre el hombre y cierto número de formas sociales que le son adversas. Esta coyuntura, en el grado de conciencia que de ella pueda adquirir, hace del artista su aliado predispuesto(...)* La necesidad de expansión del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para ser llevada a fundirse y fortalecer en esta necesidad primordial: la exigencia de emancipación del hombre. En consecuencia, el arte no puede someterse sin decaer a ninguna directiva externa y llenar dócilmente los marcos que algunos creen poder imponerle con fines pragmáticos extremadamente cortos. Vale más confiar en el don de prefiguración que constituye el patrimonio de todo artista auténtico, que implica un comienzo de superación (virtual) de las más graves contradicciones de su

162 Ibid, pág. 198.

163 Ibid, pág. 196.

164 Ibid, pág. 196

época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia de la instauración de un orden nuevo.”¹⁶⁵

Para nuestros autores la libre elección de los temas y la ausencia absoluta de restricción, en lo que respecta a su campo de exploración, constituyen un derecho inalienable del artista. En materia de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda coacción, que no permita con ningún pretexto que se le impongan sendas. Nos dicen que oponen una negativa sin apelación a quienes inciten a consentir, que el arte se someta a una disciplina que consideran incompatible radicalmente con sus medio.

Si bien defienden la libertad de creación, nos aclaran que no pretenden en manera alguna justificar la indiferencia política y que está lejos de sus ánimos querer resucitar un supuesto *arte puro*, que ordinariamente está al servicio de los más impuros fines de la reacción. “*No; tenemos una idea muy elevada de la función del arte para rehusarle una influencia sobre el destino de la sociedad. Consideramos que la suprema tarea del arte en nuestra época es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. Sin embargo, el artista sólo puede servir a la lucha emancipadora cuando está penetrado de su contenido social e individual, cuando ha asimilado el sentido y el drama en sus nervios, cuando busca encarnar artísticamente su mundo interior.*”¹⁶⁶

El arte revolucionario e independiente debía unirse para luchar contra las persecuciones reaccionarias y proclamar altamente su derecho a la existencia. Conformando la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI). Que levantara las consignas: “*La independencia del arte – por la revolución; la revolución – por la liberación definitiva del arte.*”¹⁶⁷

La II Guerra Mundial impidió que la FIARI lograra despegar. Los surrealistas tuvieron que sortear los peligros de un Francia ocupada y se dispersaron; Rivera y Frida se distanciaron de Trotsky, y evolucionaron hacia el comunismo oficial, aunque siempre como personalidades muy singulares. En la posguerra, Breton y un sector de los surrealistas siguieron defendiendo ideas muy parecidas, y mantuvieron una activa relación con el trotskismo.

165 Ibid, págs. 196-197.

166 Ibid, págs. 197-198.

167 Ibid., pág. 200.

Breton fue una figura importantísima. Su postura principista, en cuanto a las cuestiones políticas, estaba ligada al papel que le daba al factor subjetivo, del conocimiento conciente, en el arte y la historia. Honestamente creía, que la manera en que la imaginación creativa funciona, cuando está absolutamente libre de impedimentos, es crucial para el éxito de la revolución y viceversa.

Como menciona Gérard Roche *“la relación entre el trotskismo y el surrealismo es una muestra más de que, aún en los umbrales de la segunda guerra mundial, perseguido y acorralado por el stalinismo y el fascismo, el trotskismo era una corriente viva y actuante, no sólo en el seno del movimiento obrero, sino capaz también de relacionarse con los movimientos intelectuales y artísticos más progresivos de la época, amenazados por las mismas fuerzas reaccionarias que hostigaban al trotskismo y a la vanguardia obrera mundial.”*¹⁶⁸

Si lo miramos retrospectivamente, podemos afirmar, que lo que Breton y Trotsky plantaban en el manifiesto se cumplió por la negativa. Ni la burocracia soviética, ni los Estados Capitalistas, ya sean en forma de fascismo o de “democracia”, garantizaron un ambiente de libertad para el desarrollo del arte. Con la restauración capitalista en los ex Estados Obreros y la llamada Globalización podemos compartir el balance que hacían del surrealismo los artistas de la *Internacional Situacionista*¹⁶⁹ en el año 1958 *“El surrealismo ha triunfado en el marco de un mundo que no ha sido transformado esencialmente. Este éxito se vuelve contra el surrealismo, que no esperaba nada menos que la destrucción del orden social dominante. Pero el retraso sobrevenido en la acción de las masas que se dedican a esta destrucción, manteniendo y agravando, junto a las demás contradicciones del capitalismo evolucionado, las mismas impotencias de la creación cultural, mantiene la actualidad del surrealismo y favorece múltiples repeticiones degradadas. El surrealismo no puede avanzar en las condiciones de vida que encontró y que se han prolongado escandalosamente hasta nuestros días porque es ya, en su conjunto, un suplemento de la poesía o el arte liquidados por el dadaísmo, porque todas sus posibilidades se encuentran más allá del postfacio surrealista a la*

168 ROCHE, Gérard, “El Encuentro del Águila y el León. Trotsky, Breton y el Manifiesto de México” en <http://www.ft.org.ar/estrategia/ei7/ei7breton.html>.

169 La Internacional Situacionista era una organización de artistas e intelectuales revolucionarios entre cuyos principales objetivos estaba el de acabar con la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo y el de combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental. Comúnmente se considera a la IS una de las principales impulsoras ideológicas del mayo Francés.

historia del arte, en los problemas de una verdadera vida que hay que construir. De manera que todo lo que quiere situarse técnicamente después del surrealismo vuelve a encontrar los problemas de antes (...) Pero la realidad que domina esta evolución es que, al no haberse hecho la revolución, todo lo que constituyó para el surrealismo un margen de libertad se ha visto recuperado y utilizado por el mundo represivo que los surrealistas habían combatido.”¹⁷⁰

La descomposición del capitalismo, que en la época de los surrealistas se daba bajo la forma de regímenes totalitarios contrarrevolucionarios, como fueron el nazismo y por otra parte el stalinismo, que perseguían cualquier intento de libertad intelectual, hoy continúa bajo otras formas, como la guerra e invasión de EEUU contra los países de medio oriente, el sometimiento del pueblo palestino por parte del Estado Sionista de Israel, los millones que mueren en el mundo de hambre y enfermedades curables, etc. En este contexto los artistas deben producir para ganar dinero, hay un completo dominio del mercado sobre la creación artística y cualquier actividad intelectual. Por lo que podemos decir que las ideas del surrealismo conservan todo su vigor. La conquista de la libertad en el terreno del arte solo es posible con la emancipación de la humanidad.

¹⁷⁰ INTERNACIONAL SITUACIONISTA, “Amarga Victoria del Surrealismo”, en <http://www.sindominio.net/ash/is0101.htm>

CONCLUSIONES

En nuestro trabajo, se cumplió el objetivo de comprender qué entiende Trotsky por cultura y cómo se encuentra determinada por la estructura económica de la sociedad. Definimos cultura como aquello que ha sido creado, construido, aprendido, conquistado por los hombres en el curso de su historia, a diferencia de lo que ha recibido de la naturaleza, incluyendo la propia historia natural del hombre como especie animal. Esto se ha materializado de generación en generación en instrumentos, maquinaria, edificios, monumentos, etc. También establecimos, que además está la cultura que se acumula en la conciencia humana, como los métodos, las costumbres y las habilidades que son adquiridas y desarrolladas a partir de la cultura material preexistente y que, son al mismo tiempo resultado suyo y la enriquecen. Por otra parte, dijimos que la cultura ha sido producto de la lucha que los hombres han llevado adelante por su supervivencia, por la mejora de sus condiciones de vida y por el aumento de su poder sobre la naturaleza. En este mismo proceso histórico, la sociedad construyó una estructura de clases, que determinó el contenido y la forma de las relaciones materiales y de sus reflejos ideológicos. Por esto, afirmamos que la cultura histórica posee un carácter de clase e inclusive podemos decir que se convirtió en instrumento de opresión de clase. Cada sociedad de clases que ha existido durante la historia de la humanidad (antigüedad, feudalismo, capitalismo) ha construido su cultura y su arte, imprimiéndoles su carácter de clase.

A su vez, el arte como parte de la cultura no puede ser pensado por fuera de la sociedad y del desarrollo histórico, sin embargo esto no quiere decir que haya que negar la especificidad que tiene. Por lo tanto, se debe tomar en cuenta su relación con la sociedad, las condiciones de producción y al artista con sus propios condicionamientos sociales, pero nunca de forma mecánica. También arribamos a la conclusión de que el arte como actividad humana puede pensarse como trabajo, entendiendo por trabajo la capacidad que tiene el hombre de expresar su propia subjetividad en algo externo a sí mismo, en algún objeto en el que trabaja. Y el arte es la plasmación de un determinado

sentimiento, interés o preocupación, en un trabajo específico con materiales que se “plasman” en una obra, fuera de uno, expresando algo de nuestra subjetividad allí.

Además planteamos que el arte puede ser considerado como una forma de conocimiento. Porque si decimos que en la obra hay un contenido que se puede interpretar de determinada manera, que responde a determinadas circunstancias y que el arte nos permite conocer determinadas condiciones, etc., esto trae aparejado una determinada noción de conocimiento, del arte como forma de apropiación de la realidad.

Frente a la discusión de si el arte es un espejo, o sea imagen de una subjetividad que simplemente copia la realidad en la obra, o si es un martillo o sea imagen de una subjetividad que moldea la realidad a voluntad a través de él. Planteamos que hay que considerarlo en las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo social, y que la obra en todo caso es un resultado. Y si es resultado no basta sólo con un análisis unilateral de una u otra fuerza que entra en su configuración, y por lo tanto como ya dijimos el arte tiene sus propias reglas y debe ser evaluado dentro de ellas.

También se cumplió el objetivo de entender cómo se ve afectado el arte y la cultura frente a grandes conmociones sociales como son las crisis, las guerras y las revoluciones, y explicamos cuál es la importancia que tiene para la construcción de una nueva sociedad. Allí planteamos, que una época, una clase y sus sentimientos encuentran su expresión en el arte. Concluimos que las distintas tendencias artísticas en mayor o menor medida reflejaron el contexto histórico en el que se desarrollaron e intentaron intervenir en éste desde el terreno del arte.

Afirmamos que la guerra mundial fue la manifestación más brutal de la descomposición de la sociedad capitalista, producto de su transformación en imperialismo. Y así como una ola revolucionaria atravesó los países en guerra (revolución rusa de 1917, alemana de 1918, húngara de 1921, etc.), expresando el colapso del capitalismo, las manifestaciones artísticas de posguerra exponían la crisis de la cultura burguesa. La inestabilidad será, en ese momento, la característica principal de la creación artística, de la misma manera que de todas las relaciones sociales y económicas.

Planteamos, que es necesario distinguir el arte revolucionario, o sea el arte que se produce en un momento de revolución social, del arte socialista, es decir el arte que se pondrá en pie en una sociedad sin clases sociales. Durante la revolución la lucha de

clases llega a su extremo, por lo que en ese momento histórico es necesario un arte que esté empapado del espíritu de odio social de la época. La literatura que afirma a los obreros en su lucha contra los explotadores es necesaria y progresiva. En cambio el socialismo abolirá los antagonismos de clase al mismo tiempo que abolirá las clases, por lo que la solidaridad constituirá la base de la sociedad y toda la literatura, todo el arte, se afinarán sobre tonos diferentes. La época que se abre con la revolución, es una época de pasiones sociales, es el tiempo de los grandes fines. La grandeza de esta época reside en el esfuerzo del hombre por liberarse de las nebulosas místicas o ideológicas con el objeto de construir la sociedad y a sí mismo, conforme a un plan elaborado por él. Y en esta época el arte no puede seguir expresando, sólo las pasiones individuales, porque éstas son demasiado insípidas para los tiempos que corren. Es necesario un arte que exprese los grandes objetivos que residen en la conciencia del pueblo, para hacer brotar el heroísmo, crear el terreno donde nazcan los grandes sentimientos inspiradores del arte.

Durante la dictadura del proletariado en la URSS primero era imprescindible cubrir las necesidades más urgentes de la vida, y tener un excedente, para que el Estado soviético, pudiese situar en el orden del día el problema del arte que encarnaría el espíritu de la nueva época. El proletariado, durante la época de su dictadura, debía marcar la cultura con su huella. Tomando, en primer lugar, posesión de los elementos más importantes de la cultura antigua, de modo que sirvieran como base sobre la que apoyarse para avanzar hacia la cultura nueva. La nueva cultura, por esencia, no será aristocrática, ni reservada a una minoría privilegiada, sino que será una cultura de masas, universal, popular. La cantidad se transformará en calidad: la masificación de la cultura elevará su nivel y modificará todos sus aspectos. Ahora bien, para edificar esta cultura en cooperación con la clase es necesario construir el socialismo, o al menos sus grandes líneas. En esta vía, las características de clase de la sociedad no se acentuarán, sino, por el contrario, se reducirá poco a poco hasta desaparecer, en proporción directa con los éxitos de la revolución.

Además se cumplió con el objetivo de comprender las políticas de los partidos de la clase obrera y del Estado soviético hacia los artistas y sus movimientos. A lo largo de su historia el movimiento socialista se relacionó con diferentes expresiones artísticas, ya que consideraban que las cuestiones sobre el arte y la cultura tenían una gran

importancia, para la elevación de la clase obrera al nivel de sus responsabilidades históricas. En Rusia particularmente hubo artistas que se exiliaron o se mantuvieron distantes, pero también hubo muchos que simpatizaron con los socialistas porque los consideraban aliados y defensores de la creación artística y de la libertad intelectual en general. A su vez entre los que defendieron la revolución hubo fuertes discusiones y demandas al gobierno de los Soviet para ser reconocidos como “la” escuela artística de la revolución. A pesar de lo precarias que eran las condiciones objetivas de existencia y del atraso cultural de las masas, durante los primeros años de la revolución rusa hubo una explosión en la producción artística, que no sólo se expresó en las distintas disciplinas sino también en una gran cantidad de estilos, que marcaron con fuertes discusiones entre sí y que apuntaban acercar el arte a las masas. Por su parte, las políticas que en su momento fomentó el Estado obrero, explícitamente daban impulso a todas las corrientes y planteaban que ninguna iba a ser decretada como “la” corriente oficial. Marcando un profundo contraste entre el joven estado soviético con lo que luego fue el stalinismo.

Otra discusión importante que abordamos en nuestro trabajo fue la de la existencia o no de una *cultura proletaria*. Frente a esto explicamos que éste era un argumento que aceptaba implícitamente la existencia continua del capitalismo fuera de la URSS y la necesidad de acomodarse a él. La consigna de *arte proletario* reflejaba, en el campo de la cultura, el mismo escepticismo profundo hacia la capacidad revolucionaria de la clase obrera y la posibilidad de derrocar al capitalismo internacionalmente, escepticismo que llegó a expresarse en la política a través del programa del *socialismo en un solo país*. La burocracia necesitaba, para asegurar su existencia entre otras cosas, obstruir cualquier esfuerzo para elevar el nivel intelectual popular, en desviar la atención de los trabajadores hacia los temas más limitados e insignificantes, en apropiarse el derecho a decidir lo que los trabajadores pueden ver o no, y en rechazar como *esotérico* y *decadente* todo lo que no puedan comprender.

El progreso cultural de los trabajadores crearía realmente la base de nueva literatura y por regla general de un arte nuevo. La creación artística va a la zaga de los demás medios de expresión del espíritu humano, y con mayor razón cuando se trata de la creación de una clase social. Comprender tal o cual hecho y expresarlo lógicamente es una cosa, y otra cosa muy distinta es asimilar orgánicamente lo nuevo, reformar

completamente la estructura de los propios sentimientos y hallar una expresión artística para esta estructura nueva. Este último proceso es más orgánico, más lento, se somete con mayor dificultad a una acción consciente, deliberada, y por tanto se encuentra más atrasado que los demás. El punto central es que la revolución se plantea como desafío, en el terreno de la cultura, un viraje que no incumbe a un individuo o a un reducido círculo, sino a toda una clase social.

Por último se llevó a cabo el objetivo de analizar cómo han surgido vanguardias como el futurismo y el surrealismo. Planteamos que nacieron oponiéndose al arte anterior a ellas, aunque esto no contradice el hecho de que haya una determinación económica que le da un carácter de clase. Por lo que, en el análisis particular del Futurismo podemos concluir, que nació siendo parte del arte burgués y fue el reflejo, en el arte, del período histórico que comenzó a mediados de la década de 1890 y que acabó directamente en la guerra mundial. Incluso podemos afirmar que fue el signo premonitorio en el arte de lo que se avecinaba.

Este movimiento no se encerró en los marcos de la forma artística, desde el principio se vinculó a los acontecimientos políticos y sociales. Cuando la revolución proletaria estalló en Rusia, el futurismo aún no había sido oficialmente reconocido, es decir, transformado en escuela artística políticamente inofensiva y aceptable en cuanto al estilo. La toma del poder por el proletariado sorprendió al futurismo en un momento en que todavía estaba perseguido, esta circunstancia lo empujó hacia el proletariado, su filosofía que despreciaba los valores antiguos y su dinamismo facilitaron su acercamiento y contacto con la revolución.

En cuanto al llamamiento de los futuristas de romper con el pasado, planteamos que tuvo un sentido en la medida en que estaba dirigido a la vieja casta literaria, pero cuando esto iba dirigido al proletariado se convertía en algo absurdo, porque la clase obrera rusa no podía romper con una tradición literaria que ni siquiera conocía. Primero era necesario que se familiarizase con ella, que manejase a Pushkin, a Tolstoi, etc. tenía que absorberlos, y luego así superarlos. El gran problema de los futuristas, era que al querer tirar por la borda todo el arte anterior, no se sentían parte de ninguna tradición revolucionaria. A pesar de esto reconocemos lo progresivo que fue la obra de los futuristas en el terreno artístico ya que revitalizó en muchos aspectos el vocabulario y el lenguaje vivo.

Finalmente, a pesar de las limitaciones que tuvieron los grupos artísticos que existían en Rusia, podemos concluir que el futurismo fue el más revolucionario y que cumplió un rol muy importante en este terreno, porque fue un movimiento artístico que se batió a duelo contra el misticismo, la deificación pasiva de la naturaleza, la pereza aristocrática, contra la ensoñación y el tono lacrimoso. Estuvo de parte de la técnica, de la organización científica, la máquina, la planificación, la voluntad, el valor, la rapidez, la precisión, y por el hombre nuevo, provisto de todas esas cosas. El futurismo se rebeló contra un arte de realistas, que mostraban los aspectos más insignificantes de la vida cotidiana y que se comportaban como parásitos, y esto tuvo su justificación histórica ya que abrió el camino a una nueva reconstrucción artística de la vida.

Con respecto al surrealismo concluimos que la guerra fue determinante en el surgimiento de esta vanguardia, la que intentó marcar su época con sus obras y sus vidas. Quisieron bajar a la poesía de su torre de marfil, ligarla a la vez con el conocimiento y con la acción, rehusaron la seguridad de los sistemas pre-establecidos. Buscaban por sobre todas las cosas una profunda liberación del espíritu. Y bajo la influencia de la teoría del psicoanálisis de Freud, el surrealismo quiso relacionar la vida consciente con el inconsciente. Alzaron la imaginación y el inconformismo contra el imperio de la religión y la moral burguesa. Fueron radicalmente críticos de las condiciones de vida que los hombres tienen en esta sociedad y de las *ilusiones* que la misma sociedad crea.

Por otra parte, planteamos que los surrealistas fueron evolucionando política e ideológicamente y esto provocó redefiniciones, crisis y fusiones dentro del movimiento. La primera ruptura que sufrieron fue por el ingreso de varios de ellos al PC francés, porque llegaron a la conclusión de que la revolución del espíritu sólo era posible a través de la revolución social. Sin embargo, se incorporan al partido en el peor momento ya que el stalinismo estaba en pleno auge y las persecuciones políticas a la oposición estaban a la orden del día. A su vez la burocracia stalinista pretendió imponer en el terreno artístico el realismo socialista. En estas condiciones las relaciones entre el PCF y el grupo nucleado en torno a Breton fue de crisis total y los surrealistas tuvieron una nueva fractura, entre quienes se convirtieron en fervientes defensores del stalinismo y quienes lo cuestionaron y combatieron. Estos últimos que seguían levantando las palabras de Marx "*transformar el mundo*" y las de Rimbaud "*cambiar la vida*", se

vincularon con el trotskismo, y esta relación tuvo como máxima expresión el “*Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*”, que reclamó toda libertad en el arte. En él planteaban que la libre elección de los temas y la ausencia absoluta de restricción en lo que respecta a su campo de exploración, constituían un derecho inalienable del artista y a su vez, reconocían que sólo la revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura

Por último, consideramos importante remarcar que si bien el objetivo de este trabajo fue profundizar en el pensamiento de Trotsky sobre el tema arte y revolución, queda pendiente un análisis sobre el arte luego de la muerte de Trotsky, ya que hubieron acontecimientos históricos de gran importancia como fue la Segunda Guerra Mundial, la Revolución china y su “revolución cultural”, el boom económico de la posguerra, la guerra fría, entre otros, que provocaron grandes cambios en el mundo y bastante desorientación en el terreno del análisis teórico. En este contexto hubo pensadores que se ocuparon de analizar el arte como el caso de los frankfurtianos, Althusser, Bourdieu, por nombrar algunos con los cuales sería interesante polemizar en otro trabajo. Inclusive con pensadores contemporáneos de Trotsky como es el caso de Benjamin, a quién su posición contra los marxistas mecánicos y positivistas (socialdemócratas y stalinistas) lo arrojó hacia una dialéctica negativa. Tanto Benjamin como la Escuela de Frankfurt estudiaran el objeto-producto en la *Industria Cultural* y cada uno de ellos desde su óptica particular terminan cayendo en la redención, la crítica, la salvación, la iluminación o el escape del sistema por el arte mismo hacia las masas, pero por un arte producido por una elite. Trotsky, como dirigente revolucionario que era, plantea tareas para el advenimiento de una sociedad nueva, no en base al efecto de la obra de arte por si misma, sino con la participación entusiasta, activa, de los millones de la sociedad. Pero éste ya es tema para un nuevo trabajo.

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

- ALTMAN, Natan, (1999) “El Futurismo y el Arte Proletario” en GONZÁLEZ, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón (compiladores), “Escritos de Arte de Arte de Vanguardia”, Madrid, Istmo.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, “Futurismo”, en Descubrir las Vanguardias, Bs. As., n° 3
- ANDERSON, Perry, (1998) “Consideraciones sobre el Marxismo Occidental”, trad. de Néstor Míguez, 10ª edic., México, Siglo XXI.
- ARTAUD, Antonin, “Surrealismo y Revolución” en <http://books.google.com/books?id=xtjPBKOlqR8C&pg=PA11&dq=surrealismo+y+revolucion+artaud&hl=es&cd=1#v=onepage&q=surrealismo%20y%20revolucion%20artaud&f=false>
- BENJAMÍN, Walter, “El Surrealismo: La Última Instancia de la Inteligencia Europea” en <http://yontorress.blogspot.com/2009/12/walter-benjamin-el-surrealismo-la.html>
- BRETON, André, (1977) “Antología 1913-1966” Madrid, Siglo XXI.
- BRETON, André. “La force d’ attendre”, citado por GÁRGANO, Cecilia “Transformar el mundo, cambiar la vida” en <http://www.pts.org.ar/spip.php?article8123>
- BRETON, André, “Manifiesto del Surrealismo”, en <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20surrealismo.htm>
- BRETON, André, (1999) “Segundo Manifiesto del Surrealismo”, en GONZÁLEZ, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón (compiladores), “Escritos de Arte de Arte de Vanguardia”, Madrid, Istmo.
- BURLIUK, D., KAMENSKI, V. y MAIAKOVSKI, V. (1999) “Manifiesto de la Federación Volante de los Futuristas” en GONZÁLEZ, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón (compiladores), “Escritos de Arte de Arte de Vanguardia”, Madrid, Istmo.

- BURLIUK, D., KRUCHENYJ, A., MAIAKOVSKY, V., JLÉBNIKOV, V. "Una bofetada al gusto del público", en <http://fugadeangeles2009.blogspot.com/2009/08/una-bofetada-al-gusto-del-publico.html>
- DÍAZ, Ariane, (oct. 2006) "Arte y Capitalismo. Elementos para una crítica marxista del arte", Arte y Revolución, Buenos Aires.
- DÍAZ, Ariane, (2004) "Introducción" en "Escritos Filosóficos León Trotsky", Buenos Aires, C.E.I.P. León Trotsky Ediciones.
- DÍAZ, Ariane "Las 'contingencias' del 'determinismo' marxista. Acerca de los Cuadernos... de Trotsky", en http://www.ips.org.ar/article.php3?id_article=65
- EGIDO, José Antonio "Arte, Cultura y Revolución en el Siglo XX", en http://www.tokiohotelspain.com/AJAR-T/Documentos/siglo_XX.doc
- ENGELS, Frederich, (2009) "Dialéctica de la Naturaleza" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- ENGELS, Frederich, (2009) "El Origen de la Familia la Propiedad Privada y el Estado" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- ENGELS, Frederich, (2009) "F. Engels a Konrad Schmidt, 27 de octubre de 1890" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- ENGELS, Federico, (2009) "Frederich Engels a Margaret Harkness" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- ENGELS, Federico, (2009) "Frederich Engels a Minna Kautsky" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- ENGELS, Frederich, (2009) "La Guerra Campesina en Alemania" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- ENGELS, Federico, (1971) "La Literatura de Tendencia" en Escritos sobre literatura, Buenos Aires, Centro editor de América Latina.
- GRAMSCI, Antonio, (1989) "Una carta del camarada Gramsci sobre el Futurismo Italiano" en TROTSKY, León, "Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte", Ediciones Crux.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA, "Amarga Victoria del Surrealismo", en <http://www.sindominio.net/ash/is0101.htm>

- LENIN, Ilich, "Obras Completas" T. X, citado por Egido, José Antonio "Arte, cultura y revolución en el siglo XX", en http://www.tokiohotelspain.com/AJAR-T/Documentos/siglo_XX.d
- LENIN, Vladimir I., (1975) "El Estado y la Revolución" 2º Edición, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- LIDSKY, Paul, (1971) "Los escritores contra La Comuna", México, Siglo XXI.
- MAIAKOVSKI, Vladimir, (1999) "Una Gota de Alquitrán" en GONZÁLEZ, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón (compiladores); "Escritos de Arte de Vanguardia", Madrid, Istmo.
- MARINETTI, F. T., (2007) "Primer Manifiesto Futurista" en Manifiestos y Textos del Futurismo, Buenos Aires, Editorial Quadrata.
- MARX, Karl, (2009) "Guión de la 'Sociedad Antigua Primitiva' de Lewis Morgan" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- MARX, Karl, (2009) "Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- MARX, Karl, (2009) "Introducción a la Crítica de la Economía Política" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- MARX, Karl, (2009) "Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- MARX, Karl, (2009) "Notas Cronológicas" en "Sobre el Arte", Buenos Aires, Editorial Claridad.
- MARX, Karl, "Prólogo a la Contribución de la Crítica de la Economía Política" en <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>
- ROCHE, Gérard, "El Encuentro del Águila y el León. Trotsky, Bretón y el Manifiesto de México" en Estrategia Internacional N°7 / en <http://www.ft.org.ar/estrategia/ei7/ei7breton.html>
- TAPPESTE, Ciro, "Benjamin Péret" en http://www.ft-ci.org/IMG/pdf/12_peret.pdf
- TROTSKY, León, BRETON, Andre, (1969) "Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente" en "Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte" T. 2, Francia, Ediciones Ruedo Ibérico.

- TROTSKY, León, (1989) “Arte Revolucionario y Arte Socialista” en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte”, Ediciones Crux.
- TROTSKY, León, (1969) “Cuestiones de la vida diaria” en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte” T. 2, Francia, Ediciones Ruedo Ibérico.
- TROTSKY, León, (2004) “Cultura y Socialismo” en Escritos Filosóficos León Trotsky, Buenos Aires, C.E.I.P. León Trotsky Ediciones.
- TROTSKY, León, (2004) “El ABC de la Dialéctica Materialista” en “Escritos Filosóficos León Trotsky”, Buenos Aires, C.E.I.P. León Trotsky Ediciones.
- TROTSKY, León, (1989) “El materialismo dialéctico y la ciencia. La continuidad de la herencia cultural” en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte”, Ediciones Crux.
- TROTSKY, León, (1989) “El Partido y los Artistas” en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte”, Ediciones Crux.
- TROTSKY, León, (1989) “El Suicidio de Maiakovski” en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte”, Ediciones Crux.
- TROTSKY, León, (1989) “En Memoria de Sergio Esenin”, en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte”, Ediciones Crux.
- TROTSKY, León, (2004) “Escritos sobre Lenin, Dialéctica y Evolucionismo” en Escritos Filosóficos León Trotsky, Buenos Aires, C.E.I.P. León Trotsky Ediciones.
- TROTSKY, León, (2004) “Escritos Filosóficos”, en Escritos Filosóficos León Trotsky, Buenos Aires, C.E.I.P. León Trotsky Ediciones.
- TROTSKY, León, (1989) “La Intelligentsia y el Socialismo” en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte”, Ediciones Crux.
- TROTSKY, León, (1969) “La revolución estrangulada” en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte” T. 2, Francia Ediciones Ruedo Ibérico.
- TROTSKY, León, (2005) “La Revolución Permanente” en La Teoría de la Revolución Permanente 2º Edición, Buenos Aires, C.E.I.P. León Trotsky Ediciones.
- TROTSKY, León, (1964) “La Revolución Traicionada”, Buenos Aires, Proceso.
- TROTSKY, León, (2004) “Las Tendencias Filosóficas del Burocratismo” en “Escritos Filosóficos León Trotsky”, Buenos Aires, C.E.I.P. León Trotsky Ediciones.
- TROTSKY, León, (1989) “Literatura y Revolución” en “Literatura y Revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte”, Ediciones Crux.

-TZARA, Tristan "Manifiesto Dadá", en
<http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20dadaista.htm>.

ÍNDICE ANALÍTICO

	Pág.
Introducción	2
Capítulo 1: La Cultura y el Arte	7
1.1. La Cultura.....	7
1.2. El Arte.....	11
1.2.1. ¿Qué es el arte como actividad humana?.....	16
1.2.2. El arte como “forma particular de conocimiento”.....	21
1.2.3. Ni espejo, ni martillo.....	26
1.2.4. El arte y su carácter de clase.....	34
Capítulo 2: El Arte frente a la Revolución Rusa	41
2.1. Conceptos Importantes.....	41
2.1.1. Época de Guerras, Crisis y Revoluciones.....	41
2.1.2. Revolución Permanente y Dictadura del Proletariado.....	44
2.2. El Arte en la Época de Crisis, Guerras y Revoluciones.....	49
2.2.1. La Literatura Rusa en el contexto de la 1º Guerra Mundial y la Revolución...50	
2.2.2. El Arte en el Período de Entreguerras.....	59
2.3. El Arte en la Construcción de la Nueva Sociedad.....	64
Capítulo 3: Arte y Revolución	67
3.1. La Revolución y los “Compañeros de Viaje”.....	70
3.2. El Arte en el Primer Estado Obrero.....	79
3.2.1. ¿Cultura Proletaria?.....	84
3.3. La Degeneración de la Revolución y la Situación del Arte en la URSS.....	89
3.4. Las novelas de Malraux y la Segunda Revolución China.....	97
Capítulo 4: Futurismo y Surrealismo	101
4.1. Futurismo.....	102
4.1.1. Futurismo Ruso.....	104
4.2. Surrealismo.....	111
4.2.1. Dada la Vanguardia de la 1º Guerra Mundial.....	111

4.2.2. Primer Manifiesto Surrealista: los derechos de la imaginación.....	112
4.2.3. Segundo Manifiesto Surrealista y Revolución Social.....	115
4.2.4. El Manifiesto: último grito de libertad antes de la barbarie armada.....	123
Conclusiones	130
Índice Bibliográfico	137
Índice Analítico	142