

17 HIPÓTESIS SOBRE LA REVOLUCIÓN DE 1917

La Revolución Rusa sigue siendo un punto de referencia ineludible a la hora de pensar las transformaciones políticas, sociales y culturales. Sus dilemas siguen frescos y nos alientan a indagar en las posibilidades de cambio para lograr un mundo más justo y equitativo.

POR FLORENCIA EVA GONZÁLEZ

Paralelamente a los sueños emancipatorios de las vanguardias, sonaban los fuegos de la Revolución Rusa y proliferaban los debates sobre el lugar del arte y de la cultura en el nuevo contexto. ¿Qué sería primero? ¿El arte revolucionario que anhelaba subvertir los valores estéticos como metáfora política o la instauración de la Dictadura del Proletariado que modificara el esquema de propiedad de las fuerzas productivas desencadenando una nueva hegemonía cultural? En cualquier caso, arte y política, imagen y revolución se conjugan, elaboran y repelen de diferentes formas y a variadas distancias ensayando modelos de invención práctica —que luego o antes puede ser también teórica—, y ofrecen lecturas e interpretaciones que se expanden más allá de las fechas. 1917-2017. La vocación redonda de los números no es solo competencia de la matemática. Desde las ciencias sociales también nos volcamos a celebrar el cumplimiento de efemérides como una idea de finitud o balance que logre totalizar una idea más o menos acabada. El ritual de los ceros marca que se cumplen 100 años de la Revolución Rusa, pero, en lugar de dar por cerrado el círculo y hacer cuentas, abrimos sus pliegues como ramilletes que avivan conclusiones penúltimas, y que azusan antiguas y renovadas preguntas. Hipótesis que enriquecen formas de pensar el poder en relación con las imágenes, el lenguaje y el mundo.



1. Excepcional e inevitable. Toda revolución es un hecho inusual, descomunal, sublime, y en el caso de la Revolución Rusa de 1917, inesperado, según los preceptos marxistas que rezaban que la revolución sucedería allí donde el capitalismo estuviera más desarrollado. No debía acontecer, entonces, en la Rusia feudal y campesina de principios de siglo XX, donde grandes masas sin instrucción estaban agotadas por la guerra, el ataque imperialista y la guerra civil. Pero a la vez, también puede verse como un acontecimiento que cayó por su propio peso debido a una concatenación de sucesos que preanunciaban la revolución de octubre, como las insurrecciones de 1905, y fundamentalmente, una serie de manifestaciones y formas de organización que fueron creciendo de manera descentrada y que desembocaron en la toma del Palacio de Invierno. Pero de bastar estas razones, la revolución socialista hubiera vencido en varios lugares, tal vez en el mundo. Sobran ejemplos de condiciones históricamente dadas para que triunfe un proceso revolucionario en tanto agudización

de los conflictos y formas de organización y que no lograron plasmarse. Y más aun, que desembocaron en experiencias políticas que afianzaron la concentración de intereses capitalistas todavía más recrudescidos.

2. ¿Primero la teoría? La revolución es una invención práctica de la sociedad. No existe un sujeto preestablecido sino que se va construyendo de acuerdo a la nueva vida económica, social y política signada sobre la marcha. Si la actividad del pensamiento racional es únicamente teórica, el intelectual permanece alejado del día a día del devenir mundano. Por el contrario, la acción sostenida por sí misma, solo basada en la práctica y sin ningún sustrato crítico, aunque ejercida ininterrumpidamente, se torna superficial y, principalmente, ineficaz. La función del intelectual o del artista en este marco debería ser abordar los dos terrenos: el crítico y el práctico. Y es así que en las primeras décadas del siglo XX se multiplican artistas reunidos en colectivos que escriben manifiestos, piezas programáticas

y políticas de evidente respiración poética, y los políticos que lideran los procesos revolucionarios —Lenin, Trotsky, Mao, el Che—, teorizan la experiencia, dialogando con Marx y el marxismo.

3. Tradición o vanguardia.

Un nuevo poder requiere de un nuevo paisaje cultural, pero a la vez, como fuerza histórica, no puede anular completamente el pasado. En el terreno del arte, puede verse como antecedente el florecimiento de una vanguardia revolucionaria, marcando puntualmente 1908 en Moscú o San Petersburgo como los mayores centros de cultura abstracta y de elaboración teórica del mundo, incluso más que París o Viena. Eran tiempos en que proliferaban artistas con vocación revolucionaria, que buscaban nuevas formas de expresión. Las corrientes llamadas “vanguardias rusas” que se desarrollaron antes de la revolución, buscaban empalmar los cambios sociales y políticos con la expresión artística. Pensaban que innovando en las formas, sacándose de encima las viejas escuelas y desterrando las figuras tradicionales que devenían del imperio de los zares, se creaban las bases culturales para la revolución social. Años después, cuando finalmente despierta la revolución bolchevique, se profundiza aun más la creatividad en un terreno fértil de experimentación dando origen a combinaciones vanguardistas con expresiones “folklóricas”, como los versos futuristas de Mayakovsky de innovación métrica; las obras de la pareja de artistas Mijail Larionov y Natalia Goncharova alineados al “rayismo” en expresiones con un estilo primitivista permeado por las tradiciones rusas y estampas populares, el “Suprematismo” de Kasimir Malevich o las pinturas de Marc Chagall.

En esa búsqueda que mixtura “lo nuevo y lo viejo”, entrados los años 20, la vanguardia artística encuentra una síntesis luminosa: toques abstractos con temática tradicional rusa. De esa manera, la primera etapa pos revolución, las expresiones artísticas de vanguardias que antecedieron a los hechos políticos, tornaron una vitalidad de fuerza joven que, después de 1924 con la muerte de Lenin, sería difícil de sostener.

4. ¿Cómo moldear una nueva conciencia? El rol de los intelectuales y artistas ocupa un lugar predominante en varios textos de León Trotsky y Vladimir Lenin, resultado de los conflictos e importancia que significaba pensar una nueva cultura y forjar una nueva conciencia. En la palabra de estos revolucionarios, arte y literatura, desde el palco de la superestructura, rechazan teorías simplistas que las ubiquen como mero reflejo de la base material de la estructura. Trotsky, en el podio de quienes escriben sobre el arte y la revolución, afirma que intelectuales y artistas antes alineados a las instituciones burguesas y ahora sistemáticos lectores del marxismo se deben ir sumando paulatinamente a las filas de la revolución. El rol de los intelectuales, extensible para los artistas, es el de ser funcionales a la causa revolucionaria y su actividad deber quedar *reducida* a la difusión de la doctrina marxista. Pero esta alineación automática es vista como un problema en consonante contradicción con la dinámica intrínseca de la actividad cultural. ¿Dónde queda el perfil crítico, libre si se quiere, del arte y del pensamiento?

5. Autonomía o control de Proletkult. ¿Cuál es la fórmula para que se asienten las nuevas bases revolucionarias sin coaccionar las formas creativas del arte y el pensamiento? Los interrogantes comienzan y convergen en el rol que deben ocupar los intelectuales y los artistas en determinado marco político. Vladimir Lenin, funcionario civil, director de escuelas y el principal dirigente político de la Revolución Socialista, pensaba que el arte debía someterse al control del partido y que no podía descansar en ningún agente social indiscriminado y fulgurante de la hora. Por lo tanto, la literatura y el arte debían despojarse de todo aire espiritual, libre e indeterminado para convertirse en la representación cabal y material de este nuevo proceso. Es decir, jalonar un arte que corresponda al partido y a los intereses de las clase proletaria: “¿Cómo queréis someter al criterio colectivo un asunto tan delicado, tan individual, como lo es la creación literaria? ¿Queréis que los obreros, por simple mayoría de votos, decidan los problemas de la ciencia, de la filosofía, de la estética? ¿Negáis la libertad absoluta de algo tan absolutamente individual como la creación ideológica? ¡Abajo los literatos sin partido! ¡Fuera los superhombres de la literatura!”¹. El trabajo literario es parte de la labor general del proletariado, debe ser la “ruedita y el tornillito” —según palabras posteriores de Mao— de un único y grandioso mecanismo puesto en movimiento por una vanguardia consciente que confluya en un poder organizado, planificado, cohesionado. Así, el Proletkult será el encargado de guiar la cultura y el arte de la URSS.

6. Libertad de expresión. Refiriendo al corazón de la burguesía, Lenin alude a uno de sus principales bastiones: la libertad, condición tan

sensible al hacer artístico. “Señores individualistas burgueses: vuestros discursos acerca de la libertad absoluta no son más que pura hipocresía. ¿Sois libres de vuestro editor burgués o de vuestro público burgués que os exige pornografía en el marco y en el cuadro; prostitución bajo el aspecto de “complemento” al “sagrado” arte escénico? Será la literatura del proletariado libre del interés material”². En el mismo sentido, Marx describe cómo puede ejercerse el arte o el pensamiento por encima de intereses particulares y materiales, delimitando de manera contundente las diferencias entre un artista que se hace cargo de los condicionamientos históricos que lo albergan como sujeto de lucha y otro que se deja llevar por el manso goce de lo aceptado y aceptable: “Naturalmente, el escritor debe hacer dinero para vivir y para escribir (...). El escritor nunca considera su obra un medio. A sus ojos y a los ojos de otros, es un fin en sí mismo hasta el punto de que sacrifica su propia existencia por la existencia de su obra (...). La primera condición de la libertad de prensa es que no sea una actividad comercial”.

La “libertad”, entonces, para el marxismo-leninismo no está asociada a la idea ilusoria de un acto creativo sin condicionamiento alguno sino a poder desligar la actividad artística de los parámetros del mercado. Esa sería la medida exacta de la “libertad”.

Los productores de arte o los trabajadores de la cultura son asalariados tal como ya lo planteaba Lenin: “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, desmascaramos esta hipocresía, arrancamos las falsas etiquetas no para obtener una libertad y un arte fuera de las clases (esto es solo 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”³.

7. ¿La imaginación al poder? ¿Qué hacer, Lenin, con el arte y el prodigioso e indeterminado motor que lo alimenta, la imaginación? Sus impulsos y fantasías, aunque producto del magma inconsciente, ¿no estarían condicionadas por las mismas determinaciones históricas y materiales que son propias a las razones de un Estado, a la religión o a los temas políticos? A no ser que se crea que la imaginación sea una entidad atemporal absoluta y universal, y no un producto social que contiene una dosis inespecífica de subordinación al flujo histórico con solo algo de independencia del devenir social.



León Trotsky, que era abogado, creía, a diferencia de Lenin, que no se podía encorsetar el arte ni siquiera cuando portara en su forma o concepto, el ignominioso peligro de la contrarrevolución. El arte debía ser revolucionario pero bajo ningún modo esto debía ser una imposición. Trotsky mostró un interés vivo por el arte, incluso por el controvertido arte moderno y las vanguardias, escribiendo profusamente sobre el arte en la revolución antes y después de 1917, textos compilados en *Cultura y socialismo*, *Arte y revolución*, y principalmente en *Literatura y Revolución*. En *Arte y subjetividad*, escrito en 1924, une de manera indeleble a la imaginación con la conformación de la subjetividad, que no puede ser cercenada ni universalizada por ningún proceso revolucionario. Quizá, todo lo contrario: alentada.

8. Lugar para la subjetividad en el proceso revolucionario. Trotsky se aferra a una definición que parece simplista pero que brinda bastante camino



para recorrer: *“la función principal del arte es la inscripción de la subjetividad”*. Esta forma expeditiva para valorar la voz personal, el carácter original y el sesgo propio, toma la forma de una discusión sobre esencias en una perspectiva abierta y creativa: *“Lo que estamos discutiendo entonces es el fundamento del arte, la unidad que conforma su esencia, o al menos a la que ha llegado luego de siglos de evolución”*. Y más: *“Es bueno que exista en el mundo el arte, así como es bueno que exista la política. Es bueno que la potencia del arte sea tan inagotable como la vida misma. En cierto sentido, el arte es más rico que la vida”*. Trotsky piensa la subjetividad para adelante, en función del acto de creación “por venir”, en un planteo que juzga que el arte, por antonomasia, *debe ser revolucionario*. Luego también afirma: *“El arte, que es la parte más compleja de la cultura, la más sensitiva, y al mismo tiempo la menos protegida, es la que más sufre con la decadencia y putrefacción de la sociedad burguesa”*⁴. Es decir que la capacidad reproductiva que posee el arte para mantener el statu quo ostenta la variación de modas con la tela de un mismo traje. Estas palabras resuenan en el siguiente pasaje de Marx: *“las relaciones no son tan simples como se imaginan a primera vista. Por ejemplo, la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, como el arte y la poesía”*. Para el marxismo, el desarrollo del arte está determinado por las fuerzas productivas. Pero esta relación supone una unidad que no se verifica: las ideas, tradiciones, estilos, escuelas de arte sobreviven en la mente y en el paisaje habitual de las personas mucho tiempo después de la desaparición del contexto socioeconómico en el que surgen. Formas estéticas, contenidos y significaciones que hace tiempo pudieron haber perdido su *raison d’être* permanecen atrincheradas en la psique de los sujetos y continúan jugando un papel, incluso un papel determinante en las decisiones y maneras de vida de estos.

9. Martillo o espejo. El arte tiene para Trotsky un rango fundamental, no es un espejo sino un martillo: no refleja, moldea. La idea del arte como moldeador y no como mera reproducción, de alguna manera, es un subterfugio discursivo para escapar del determinismo de la base material. Y es que el arte no puede imponerse. Su influencia no tiene límites precisos y sus tiempos de producción, y sobre todo de reconocimiento, son lentos, diferentes al proceso revolucionario que procura un cambio en las relaciones sociales de producción. Aludir al martillo —una herramienta que también es un utensilio manual plausible de ser usado de modo artístico—, es sensible a la idea de quebrar estructuras y

romper el sistema. El martillo puede moldear o romper; moldear y romper. Pero al destruir plantea el problema de cuáles serán los límites de lo que se destruya, dilema que cruzará a todos quienes están pensando el rumbo de la revolución. Qué conservar, qué modificar, qué aniquilar de los antiguos elementos de la cultura y la tradición cuyos rasgos constitutivos corresponden al entramado del sistema que se quiere abolir. Con la utilización del martillo, el arte debe asirse con la ayuda de un espejo que no devuelve una imagen perfecta, por lo que no debe adoptarse una actitud impasible a modo de reproducción. Ni mera destrucción ni mecánico reflejo. Cuanto más profunda sea la literatura, incisivo el arte y las ideas, y cuanto más dispuesta por el deseo, más significativa y dinámica será su capacidad de moldear con el martillo. Pero, como se dirá en diversas oportunidades, ninguna historia se comprende ni puede hablar a través del arte negando las etapas anteriores sobre las que apoya su presente. Entonados con las ideas emancipadoras, las clases trabajadoras primero deben apropiarse de lo clásico, —de Pushkin, de Dostoyevski— a quienes seguramente desconocen, para después encontrar una instancia superadora. Antes de impugnar ese arte enquistado e imponérsele uno nuevo que tenga relación con el reciente orden impuesto, debe conocerse de buena tinta su maquinaria compositiva. El rechazo del pasado sin más es necesidad o *nihilismo bohemio* —dirá Trotsky— quien inequívocamente rehúsa las exigencias absolutistas del Realismo Socialista a las que encuentra viciadas de una carga excesivamente sentimental: *“La revolución no es en absoluto una bota desgarrada bañada de romanticismo”*⁵. Sería verdaderamente pueril sostener que la literatura burguesa resulta nociva para la solidaridad de clase. Lo que Shakespeare, Goethe o los nombrados Pushkin o Dostoyevski darán al obrero es, antes que nada, el concepto de la complejidad psicológica del hombre, de sus pasiones y sentimientos. En este sentido, vuelve Trotsky y afirma: *“(…) nadie dirá, naturalmente: renunciamos a todo lo demás hasta tanto el proletariado se haya elevado de los anuncios murales a una maestría artística independiente. También necesita el proletariado de una tradición estable”*⁶.

10. Arte soviético, arte en “un solo país”. Dice Lenin, respecto al rol del arte en el socialismo: *“No hay ni ha habido jamás una literatura, fuera de la literatura soviética, que haya movilizado a los trabajadores y a los oprimidos para la lucha por la aniquilación definitiva de la explotación y del yugo de la esclavitud asalariada”*⁷. Para

EL ARTE SOCIALISTA, ENTONCES,
DEBE EMPRENDER EL DOBLE TRABAJO DE NUTRIRSE DE CONTENIDO REVOLUCIONARIO Y CREAR UNA NUEVA FORMA ESTÉTICA QUE LO CONTENGA.

Lenin, que sin embargo llevaba una foto de Émile Zola en su cartera, la literatura debía ser sometida al control del partido para determinar el límite entre lo partidista y lo antipartidista. El Partido Bolchevique sería el custodio, el timón que guiaría el curso de la política y del arte de las desbordantes aguas revolucionarias. También alertaría sobre las amenazas de las arremetidas contrarrevolucionarias pensando al arte como un instrumento para consolidar la revolución y la necesidad de que el artista y el intelectual sean lúcidos pensantes respecto al conflicto para que puedan compatibilizar autonomía expresiva, considerada inalienable, respondiendo a la fórmula: toda la libertad al arte aplicando la conciencia revolucionaria. El arte socialista, entonces, debe emprender el doble trabajo de nutrirse de contenido revolucionario —sin perder su autonomía constitutiva— y crear una nueva forma estética que lo contenga.

11. Los peores artistas son los más comprometidos. *Aquí tiene usted a los pintores soviéticos. No se pintan ni traducen en música los significados ¿Quién se atrevería, en estas condiciones, a pedir al pintor y al músico que se comprometan?* Estas palabras, escritas por Jean-Paul Sartre en *Les Temps Modernes*, aluden a quien con preocupaciones sociales desee entregarse a alguna lucha política o a algún ideal con el que sienta afinidad, para que por favor, no se apoye en esa función intelectual y crítica y que asuma la creación narrativa, pictórica o artística propiamente dicha. Es decir que no subsuma lo segundo en función de lo primero. Y completa Sartre: “*Si usted quiere comprometerse, ¿qué espera para inscribirse en el Partido Comunista?*”, pidiendo luego que no haga arte “comprometido”, que no se mate al arte o a la literatura tiñéndolo de contenidos explícitamente políticos. Detenerse un momento para deslindar mejor cada terreno es permitir desprender que el problema de la creación en sí es por completo diferente de la función política, aunque ambas puedan darse simultáneamente o en proporciones en momentos determinados, sobre todo si se piensa en un marco revolucionario, prerrevolucionario o incluso en el marco de crisis o de conflicto bélico.

12. Arte abstracto vs. Realismo Socialista. A partir de 1919, Lunacharsky es designado como *Comisario para la Educación* del gobierno bolchevique. Con la siguiente afirmación, dicha en 1922, enuncia el conflicto con los artistas realistas: “... *la revolución con su enorme contenido ideológico y emocional, exige una representación realista... Sin embargo, los artistas realistas (o mejor, los artistas que estaban más o menos cerca del realismo) salían al encuentro de la revolución con mucha menos disposición que los artistas de tendencias nuevas*”. La necesidad del nuevo gobierno de tener un soporte artístico con el que expresar las ideas revolucionarias y la buena predisposición de los vanguardistas para colaborar, parecían configurar una conjunción ideal. Pero no fue así. La cúpula del partido prefería enfilar a los artistas que pintaban “realidad” aunque su alineación ideológica al socialismo no les resultara fácil. Así estaban las cosas: los artistas vanguardistas, de respiración abstracta muchos de ellos, serían más propensos a sumarse a las filas revolucionarias que aquellos que los ideólogos hubieran preferido que lo hicieran. La relación entre socialismo y arte abstracto no iba a resultar fácil.

Este dilema socialista tiene su historia, incluso antes de que existiera el arte abstracto. En reseñas sobre libros franceses que escribieron Marx y Engels en 1850, afirmaban que cuando se representase a un revolucionario tenía que ser descrito “*en su forma real*” y “*en colores crudos a la manera de Rembrandt*”, lejos de las “*visiones idealizadas rafaelistas*”. De la misma manera, Engels esperaba de los artistas que “*describiesen la realidad material*” y que sus obras sirviesen a un propósito social siendo “*socialmente realistas*”. Los marxistas y más tarde los marxistas-leninistas han mostrado la tendencia a rechazar lo que Hegel en *Estética* llamaba “*la belleza de la forma abstracta*” favoreciendo lo que Engels define como “*un tipo de realismo social en el arte*”. Vuelve Lenin a hablar desde la práctica, al calor de la revolución: “*lo importante no es nuestra opinión sobre el arte (...) El arte pertenece al pueblo (...) Tiene que ser comprendido y amado por estas masas (...) Aprendamos a administrar para ellos, a contar para ellos*”. En 1934 se corta la paradoja de cuajo. El Congreso de los Escritores Soviéticos trazó las líneas maestras de la política oficial estalinista para las artes oficializando al “Realismo Socialista”. Esa ‘realidad’ a transmitir no debía vincularse simplemente a la realidad visible y presente, sino fundamentalmente “*a las metas para las cuales estaba trabajando el socialismo*”. Es el arte sometido a la política.

El Realismo Socialista construyó una estética altamente efectista, cargada de simbología que con el tiempo fue tornándose cada vez menos sutil. Al buscar frutos a corto plazo, no fue posible rastrear el desarrollo de ninguna dialéctica sino más bien un mensaje directo y de impacto, de lenguaje sencillo con carácter propagandístico que luce como el vestido de gran parte de los afiches socialistas y del movimiento obrero en general en varias partes del mundo. Sus figuras fuertes con rectas dominantes de fuerza masculina, y los colores saturados y nitidez, rojo —obviamente—, con recursos visuales que invocan la lucha y el golpe. Figuras que no pasan inadvertidas por su tamaño o por las composiciones donde se aplican tonos contrastantes, letras grandes, tipografía imponente, consignas claras y un despliegue iconográfico con los líderes de la revolución. Así como se representan sujetos anónimos, el Realismo Socialista disuelve la idea de autor individual de la obra. El nombre propio del artista queda anulado ahogando los rasgos personales, su subjetividad, la expresión de sus contradicciones, el dinamismo de sus conflictos, los valores e ideales personales. De esta manera, la tensión que presenta una obra de arte, que la hace perdurar

en el tiempo y que quizá la torna trascendente, queda perdida en la crudeza de un mensaje sin relieve.

13. Lo viejo y lo nuevo. Dice Lenin: “*¿Por qué rechazar una cosa realmente bella... por el hecho de que es vieja? ¿Por qué venerar todo lo nuevo como una divinidad, a la que se obedece solo porque ‘es nueva’? Esto es una tontería, una tontería pura y simple. En esto hay mucha hipocresía artística y, sin duda, mucho respeto por la moda artística que reina en Occidente. Somos buenos revolucionarios pero, no sé por qué, nos creemos obligados a demostrar que estamos también ‘a la altura de la cultura moderna’.* En cuanto a mí, yo tengo valor de declararme bárbaro. No consigo considerar las obras del expresionismo, del futurismo, del cubismo y de otros “ismos” como la más alta expresión del genio artístico. No las comprendo. No me proporcionan ningún placer”. Sí, Lenin dijo “placer” y lo asoció, sin pudor, a la sensación que puede producir el arte. De la misma manera que el Futurismo con la máquina, cuyo diseño y función se enlaza a una forma erótica, industrial y evolucionada. De lo individual a lo colectivo, el Futurismo arroja por la borda la antigua concepción del arte, no solo por lo anticuado de sus formas sino también porque choca con la naturaleza colectivista del proletariado. En esa misma línea, los problemas estético-políticos planteados por las artes plásticas encuentran una respuesta en el cine, una expresión nueva, con un lenguaje todavía por elaborarse, plausible de ser apropiado e ideal para representar los intereses de una clase prácticamente analfabeta combinando mecánica con expresión. “*De todas las artes, para nosotros la más importante es el cine*”, célebre aseveración de Lenin que indica la importancia del artefacto en un guiño a lo nuevo, como signo de modernidad, con la contundente estética de la máquina poniéndose al servicio de otra máquina: la agitación soviética. Este extenso programa impulsó los «*Trenes de Cultura y de Instrucción*» que, entre 1918 y 1921, recorrieron los territorios rusos colocando el arte al servicio de la defensa de la Revolución. En uno de sus primeros documentos, fechado en marzo de 1919, se establecen los objetivos de los trenes de propaganda: “*Recorrer toda la Rusia Soviética con trenes y barcos brillantes, pintados artísticamente, con bibliotecas volantes, depósitos de libros, cinematógrafos, tribunas móviles, aparatos de instrucción e información es una empresa enorme, casi fantástica*”. El furgón se llenaba de niños y por la noche, al aire libre se colocaba la pantalla contra el vagón y en ella, a través de la ventana, se pasaba película tras película, en continuado. En el escaparate, se colgaban

carteles con las últimas noticias del ROSTA en vitrinas iluminadas con luz eléctrica. Su efectividad era evidente: en tres meses, en uno de sus viajes, organizó 196 sesiones cinematográficas con 225.000 espectadores. ¿Qué se proyectaba? Desde rudimentarias imágenes de afiches de propaganda hasta documentales realizados sobre los trenes de agitación montados por Dziga Vertov, como ser: *Tren de agitación del VTsIK* (1921), *Barco Estrella Roja*, *Crónica sobre el tren de agitación Cáucaso soviético*, *Primer agrotren de agitación Lenin* (1922), entre otras. Este poderoso dispositivo, orquestado desde el Estado Soviético, logró hacer andar a un gigante cuyos pasos combinaban lo viejo y lo nuevo, el público analfabeto con la mecánica industrial, el paisaje campesino con la virilidad de la maquina fuerza cinematográfica.

14. La revolución no le teme al arte. (O tal vez sí). Es indudable la preocupación de Trotsky por pensar el papel del arte en el marco del proceso revolucionario reivindicando la intención de unir arte, vida y socialismo. Un objetivo que se sabe lento, distinto al ritmo impuesto por la revolución política e incluso más inespecífico que la subversión productivo-económica ya que no puede implantarse una sobre otra, política por sobre el arte, y tampoco puede ser fruto de un decreto de Estado o de partido". *"La revolución comunista no le teme al arte"*, es el comienzo de uno de los párrafos conclusivos del *Manifiesto por un arte libre y revolucionario* escrito por Diego Rivera, León Trotsky y André Breton, en México, y datado el 25 de julio de 1938. Este artículo retoma el papel del artista, en una sociedad capitalista o socialista, determinado por el conflicto entre el individuo y las diferentes formas sociales, contradicciones que habitan los intereses personales cuando se quieren compatibilizar con los colectivos. Hay dos versiones del manifiesto: una base escrita por Trotsky y otra corregida por Breton. Entre ellas, se abre la brecha que los diferencia y que divide aguas para determinar los límites del arte. El texto de Trotsky dice: *"Toda libertad al arte"*, y el de Breton agrega: *"...salvo contra la revolución proletaria"*. Y con esta frase termina consensuado el manifiesto: *"la independencia del arte —para la revolución; la revolución— para la liberación definitiva del arte"*⁸. El ruso no concede ninguna excepción para coartar al arte: *"El arte no puede no ser revolucionario, es decir, no puede dejar de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan y permitir a toda la humanidad ascender a grandezas que solo los genios aislados han alcanzado en el pasado"*. El arte, piensa Trotsky, tiene sus propias reglas y no pueden trazársele surcos sin arruinarlo. Stalin, que debe haber leído el Manifiesto o *Literatura y revolución*, hizo precisamente todo lo contrario: imponer una línea, un rimbombante estilo oficial haciendo tronar desde el partido rudos ejes estéticos con represión a quienes no los aceptaran. La lista de reconocidos artistas rusos exiliados, censurados, perseguidos y hasta fusilados es larga. Kandinsky partió raudo con su abstraccionismo a Berlín y Chagall a París. El Lissitzky trabajará en Europa occidental y los hermanos Pevsner se exiliaron en 1922. Sergei Eisenstein tuvo que cortar sus películas y filmar en México. Sofocados, muchos artistas encontraron finales trágicos. Popova murió en 1924, en 1925 se suicidó el poeta Esenin y Malevich murió en medio de un «exilio interno» en 1935. En 1930 también se suicida Maiakovsky, quien había

denunciado los crímenes del estalinismo en varios de sus poemas. Luego de haber participado de una asamblea de estudiantes, había sido acusado de ser *"incomprensible para las masas"* e *"indecente"*. Más tarde, se suicidó. El proyecto de un arte revolucionario dentro de un Estado dirigido por el estalinismo era imposible de ser realizado.

15. ¿Para quién escribir?

Marx y Engels, mentores intelectuales de la revolución socialista, de la dictadura del proletariado, del materialismo histórico y de la abolición de la propiedad privada, fueron educados en un ambiente cultural correspondiente a una clase pequeño burguesa. ¿Escribieron para que entiendan obreros, artesanos, los representantes de las clases bajas a los cuales estaban dirigidos sus textos a manera de alumbrar la lucha social? Si bien es sabido que Marx escribió manifiestos —sobre todo la madre y padre de todos, el *Manifiesto Comunista* (1848)—, folletos y artículos con lenguaje directo y sencillo para su comprensión, el problema de la difusión y de la educación que eliminara los abismos entre la *intelligentsia* y el proletariado fue siempre un problema a resolver. *"No se entiende"*, dice un obrero, *"Estudie"* le responde Trotsky. *"No se entiende"*, repite otro obrero en otro contexto y Rodolfo Walsh funda el diario de la CGT de los Argentinos. Las dos respuestas deberían ser válidas. Trotsky, al igual que Antonio Gramsci, confiaba en que llegaría un tiempo en que la educación de la clase obrera eliminara las diferencias existentes entre el grupo preparado y selecto y el pueblo. Pero, del mismo modo en que Trotsky sitúa la determinación de la forma artística por fuera de la competencia

del Proletkult, niega la competencia del partido para aceptar o rechazar innovaciones en las teorías científicas. Qué hacer con las teorías atómicas, el psicoanálisis de Freud, la relatividad de Einstein, la tecnología en general y tantas otras cosas. Viendo el problema, Trotsky confiere al arte, al pensamiento y a la ciencia un rol estratégico situándolos en equivalencia de problemáticas. Lo plantea con estas palabras: “Rechazar el arte como medio de representar y dar forma al saber... es arrebatar de las manos de la clase que está construyendo una nueva sociedad, su arma más importante”⁹.

16. Cine Puño vs Cine-Ojo. “La doctrina del materialismo histórico se convierte en un principio formal en el film ruso: *El Acorazado Potemkin*”¹⁰. Si bien el cine para Lenin era uno de los principales órganos de difusión revolucionaria, esa idea no logró hacerse extensiva para la obra de Sergei Eisenstein. Difícil concebir la marginalidad de la que fue objeto quien tradujo los conceptos teóricos marxistas al lenguaje cinematográfico. La fuerza revolucionaria de sus films y la novedad de su técnica, definitivamente, no se comprendieron en Rusia en tiempos de revolución. Eisenstein, de excepcional capacidad creativa, con un excelso bagaje cultural nutrido de las alforjas de oriente y de occidente, dotado de una exquisita sensibilidad, es una de las personalidades artísticas más relevantes del siglo XX. Tuvo la capacidad de partir del conocimiento, de la fibra que habita la creación y la realidad viva, como un puño, un golpe que provoca una nueva dimensión del pensamiento sensible y hacerlo confluir en una obra. Dice Hauser que el cine es el único arte del tiempo revolucionario en la URSS que ha conseguido conquistas importantes. Mientras se consolidaba la Dictadura del Proletariado, el cine de Eisenstein se estructuraba a través del montaje donde la colisión de imágenes se materializa mediante lucha entre planos, por contradicción, por choque, estableciendo un correlato cinematográfico con el Materialismo Histórico. Revolución y cine acompañaron el método marxista, siendo el director ruso quien interpretó el pulso ideológico plasmándolo en una nueva teoría cinematográfica en su elemento distintivo, el montaje. Para resumir la teoría cinematográfica de Eisenstein, las imágenes chocan entre sí, no para contar una historia sino para desarrollar una idea, un estado psíquico¹¹. Los planos no son piezas estáticas destinadas a estar una junta a la otra. No. Cada plano en su vitalidad o fuerza expresiva y al actuar con otros colisiona y establece una lucha interna con la estructura

compositiva. Eisenstein fue un incansable buscador de “nuevas formas” para un “nuevo arte”, estética y contenido que pudieran confluir en un arte involucrado con las nuevas formas de producción de la revolución. En cambio Dziga Vertov con el Cine-Ojo articula una nueva teoría de la percepción no en función de una teoría del montaje sino a través de la dinámica del ojo mecánico: la cámara. La máquina que capta imágenes permite elaborar una objetividad mediante un orden rítmico visual cargado de sentido. Colocando el ojo en la materia, la técnica y la máquina es en sí una poética, sin necesidad de lo discursivo. El montaje, por ejemplo en *El hombre de la cámara*, es pensado como una manera hacer de Moscú, una ciudad-flujo de cuerpos que muta por la planchuela química de la máquina cinematográfica. Esta línea es retomada por Godard: *no se cuenta con ninguna imagen que no nos provea a la vez de un destino*. Ese destino era para Vertov lo visible sin lo decible, un mero efecto de la deriva que el cine no podía dirigir en un solo sentido. El *cine puño* se desarrolla a partir de una teoría cuyo dispositivo dialéctico es el montaje mientras que el *cine-ojo* se apoya en una teoría de la percepción, una forma de la técnica para control de la figura y creación de una poética. Pura visualidad.

17. La revolución no ha terminado. La revolución social y la revolución artística indudablemente marcharon por caminos divergentes. No es posible determinar si esta situación refleja una condición objetiva, real, o si es el resultado de concepciones subjetivas que poco tienen que ver con el marxismo, con los intereses de la clase obrera o con el progreso socialista. En este terreno, como en otros campos de la vanguardia cultural, la “iconografía obrera” reconocible dentro de la corriente estética denominada “Realismo Socialista” es el confín mecanicista y malquerido de la expresión comprometida con el quehacer político. A medida que avanza el siglo, la estética realista queda cristalizada en la galería del fracaso político y artístico, puesto en el catálogo de un arte que nada puede dar más que un efecto engañoso, un señuelo donde el mecanismo de captación resulta tan evidente que no logra la eficacia ni la concientización que son sus razones de ser. La creación de consenso para remover las conductas instrumentales y normativas de la sociedad, llevada a cabo por un poder cultural en un proceso revolucionario, es condición necesaria para la renovación cognitiva de una sociedad y para cualquier remoción de estructuras. Las victorias culturales deben mostrar una

forma de correlación de fuerzas porque, aunque las clases dominantes cedan en ese terreno, mantienen los resortes financieros, comunicacionales y militares del sistema. Así, debe combinarse la base económica con la hegemonía cultural y la concentración de poder, alternando conquista y derrota, conquista al seducir, seducir al conquistar. E irradiar un sentido común que logre articular al derrotado e incorporarlo como identidad social licuada, no como sujeto sino como fragmento, como parte de un todo. Los dilemas siguen frescos. La revolución está condenada al fracaso. No puede durar porque todo sistema, cualquier modo de producción (capitalista, socialista), pide estabilidad y algún orden. Pero la historia no termina, la historia continúa. A veces en forma de torva repetición y otras, como espejismo. Por ello, si se afirma que la Revolución Rusa un siglo después ha fracasado, que ha caído el Muro de Berlín, y se presenta como un fósil o una excentricidad que ha quedado detenida en los libros o en un puñado de imágenes, son aseveraciones que solicitan, como mínimo, una revisión. Porque la Revolución Rusa habla, sigue hablando para quien quiera escuchar, como un acontecimiento de actualidad política que despliega alternativamente un arco de posibilidades e imposibilidades. Plantea temas que cruzan toda lucha –política, social, cultural– que tenga la intención de atisbar formas y contenidos que deseen cuestionar los viejos poderes. Los acontecimientos como los de 1917 son faros para seguir reflexionando cómo socializar la riqueza y hacer sociedades más justas. Aunque alumbren intermitentemente, encienden la acción y el pensamiento de cómo organizar el tiempo, por ejemplo. Tiempo que amplíe la organización social, los modelos de participación, las formas de cooperación y un sentido de concientización como forma de lucha que dé como resultado otro mundo. Otro mundo bajo otro nombre que quizá no sea *revolución* y que debería ser posible.



1. Lenin, Vladimir. *Organización del partido y la literatura del partido*. Obras completas Ed. Cartago. Bs. As. 1973.
2. Idem anterior.
3. Idem anterior.
4. Trotsky, León. *Literatura y Revolución. En Arte y subjetividad*. Ed. Jorge Alvarez Bs. As. 1964.
5. Trotsky, León. Op.Cit.
6. Trotsky, León. Op.Cit.
7. Lenin, Vladimir. *Organización del partido y la literatura del partido*. Obras completas Ed. Cartago. Bs. As. 1973.
8. Breton, A.- Trotsky, L. - Rivera, D. *Por un arte revolucionario e independiente*. Edición de José Gutierrez. El viejo Topo. España. 1999.
9. Trotsky, León. *Literatura y revolución*. Ed. Jorge Alvarez Bs. As. 1964.
10. Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama, Madrid, 1963.
11. La publicación de “Montaje de las Atracciones” en la revista LEF fue un puntapié en la trayectoria recorrida por Eisenstein y una tentativa de distanciamiento y cuestionamiento de una política obrerista y limitada que, en la época, tenía su mejor traducción en el Proletkult, la política cultural del partido bolchevique.



OBRAS DE MAGDALENA JITRIK