



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Políticas del arte. Los discordantes criterios de Juan de la Cabada,
Luis Cardoza y Aragón, el realismo socialista y la
Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1936.

TESIS

Para optar por el título de:

Licenciado en Historia

PRESENTA:

Roberto Cuauhtli Coca Ríos

Asesor: Dr. Renato González Mello



MEXICO, D.F.

2013

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por el espíritu que me hace hablar.

A la Facultad de Filosofía y Letras, mi alma máter y casa de mi corazón, por la claridad que trajo a mi vida, abrirme mundos y despertar felices inquietudes, que no podré resolver sin servirme de lo mucho que me ha enseñado.

A Luz del Carmen Patricia Ríos Sánchez y Roberto Coca Trejo, la mujer con quien más río y el hombre que mejor ha guiado mi camino. Podría elaborar una tesis completa sobre todo lo bueno que les debo. Y está claro que este trabajo jamás habría salido sin el tiempo que pude disponer, gracias a ustedes. Hasta por eso pueden quedarse el crédito.

A Itzel y Citlali (por edades, o Citlali e Itzel, por orden alfabético), mi mancuerna favorita, por todo su apoyo. Son quienes mejor me conocen y más me aguantan. En resumen, las personas más importantes en mi vida.

A Angélica C. Torrecilla, mi hermana adoptiva, por hacer cada día mejor. Tú me recuerdas las palabras de B. Gracián: «Aquella soy, sin quien no hay felicidad en el mundo y con quien toda infelicidad se pasa. En las demás dichas de la vida se hallan muy divididas las ventajas del bien, pero en mí todas concurren, la honra, el gusto y el provecho/ Ahora digo que eres la Amistad...»

A la dra. Alicia Azuela, por su prolífica ayuda para hacer madurar los problemas del trabajo (y sugerir el cuadro final); a la lic. Nuria Balcells, por darle cabida a mis indagaciones y ejercer lecturas perspicaces; a la dra. Rita Eder, por sus beneficiosos parámetros de depuración, así como por la apertura mostrada hacia el manejo de los temas; a la dra. Blanca Treviño, por conceder su atención a mis pesquisas, alentando su buen término; y muy especialmente al dr. Renato González Mello, por tantas consideraciones, asistencias, esclarecimientos e incitaciones otorgadas, además de los consejos más afortunados, que en buena medida han definido la dirección y propuesta de esta investigación (lo cual no quita que yo asuma la responsabilidad por los posicionamientos y explicaciones formuladas adelante), muchísimas gracias.

Y por supuesto, yo no habría concluido esta tesis sin *a little help from my friends*. Le agradezco a Vianey G. González, mi gran aliada alquímica, por lo mucho que compartimos; a Guadalupe Salcedo, por su afecto y amistad duradera; a Adriana E. Gaona, por dejarme descubrir cuántos mundos nos unen; a Gabriela Correa, por tanto cotorreo y buena onda; a Zwlëx García, por su respaldo y cariñosa empatía; a Alejandra Pinal, por impulsarme desde el inicio de esta travesía; a Andrea Rodríguez, por su cordialidad y calidez incomparables; a Paola Silva, por su afable tacto infaltable; a Gerardo Díaz, por su jocosa incorrección; a Penélope Ubaldo, por la inmejorable compañía brindada; a María Luisa Camarena, por su gracia asertiva; a Pablo Kalax, por la afinidad que cultivamos; a Abril Montoya, por su noble cercanía; a Alan *Droide*, por sus dosis de humor y buen gusto; a Misael Chavoya, por su cuantiosa generosidad; a Fernando Pérez, por su estimada cortesía; a Ricardo *Mixquic*, por los buenos ratos; a Adrián Kirwan, por su facultad de aparecerse; a Norma Rajz, por las puertas que gentilmente me abrió.

A *la Comunidad*: a Salvador Mendoza, por su confianza y capacidad de ser franco; a Francisco Cortés, por su fraternal influjo y facilidad para torcer las cosas; a Rodrigo Palma, por su admirable frescura y solidario talento; a Juan Chávez, por su actitud tan positiva y provechosa.

A Miriam Roque, por su aprecio y valiosa presencia; a Natalia Rosas, porque contigo estudié primero estos temas; a Roberto Puente, por lograr entendernos; a Carla Perea, por ser tan divertida; a Nancy M. Romero, por permanecer en mi órbita; a Hugo Cervantes, por ir coincidiendo cada vez más; a Gabriela Bautista, por rondar con su encanto (y ser mi *Eva*); a Jorge Tercero, por los intereses con que conectamos; a Fernando F. Pilz, por sus enseñanzas; a Christian Lugo, por ser mi primer cómplice.

A Consuelo Trejo Díaz, por su fortaleza, empeño, ánimo y sonrisas, que han alumbrado nuestras vidas; a todas mis tías, tíos, primas y primos, con mucho cariño; a Daniel Ríos, por sus apoyos de toda clase, que me han orientado y hecho crecer; a Miguel Ríos, por su cariño rebosante y chispa, con que mejora mi proceder; a Servando Ballesteros, por dedicarme joviales atenciones, que alivianan; a mis ancestros, por ponerme aquí.

A Cori, Paris y Crity, ¿por qué no?; a Rulo y *El fin del mundo*; y, en fin, a Juan de la Cabada, Luis Cardoza y Aragón, Boris Groys y Arqueles Vela, con quien evidentemente el título de mi trabajo queda en deuda. Por último, no menos importante, a quien por error haya podido omitir de esta lista. Mi gratitud para todos.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Simpatías y diferencias de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)	15
1.1 Afinidades de Juan de la Cabada	15
1.2 La desavenencia en una orilla	30
Capítulo 2. El realismo socialista, una obra artístico política	48
2.1 Las bodas del arte y la política	48
2.2 Un nuevo orden de vida	60
2.3 Los demiurgos	83
Capítulo 3. Confines de la cultura revolucionaria	92
3.1 Arqueles Vela y lo vivo en el arte	92
3.2 La política crítica de Luis Cardoza y Aragón	102
Conclusión	118
Bibliografía	126

Introducción

México vivía los últimos días del cardenismo al momento de publicarse *Paseo de mentiras*, el primer libro de Juan de la Cabada, en agosto de 1940. Un año había pasado desde que el escritor volviera al país, apenas un par de meses antes de estallar la segunda guerra mundial, luego de radicar durante dos años en Europa. Amante de la vida nocturna en París, a los 37 años retenía la memoria de emotivos episodios de su actuar en la guerra civil española en apoyo a la República, de diversas desventuras, atrevidos viajes y tantas otras vivencias que proporcionaban consistencia a sus relatos. Entre los catorce cuentos reunidos en *Paseo de mentiras* se destaca la triada titulada “Tres signos del zodiaco”. Correspondiente al signo de Aries, el primero se llama “Corto circuito” y desarrolla su acción en la remota población tropical de Pidilitiro, de donde es originario el protagonista, Rafael, quien tras una estancia de treinta años en Europa retorna a su hogar, hecho patrón de la antigua casa mantenida a cargo de los viejos sirvientes que trató en su infancia. Rafael trae consigo una pintura, “un óleo que representa sólo una buena –una de tantas-, aunque más o menos cara, reproducción de la *Gioconda*”¹, misma que con placidez despierta una serie de íntimas y nostálgicas evocaciones a su alrededor, dando cuerpo a esta breve historia sobre el primer amor. Sin embargo, una vez concluido el relato, lo interesante es que el autor deba agregar la siguiente aclaración:

¡Y maldito quien infiera de aquí aficiones de gusto o predilección por la pintura de Leonardo! No ha pretendido este cronista del Zodiaco sino una

¹ Juan de la Cabada, *Paseo de mentiras*, México, UNAM, 1959, p. 117.

ligera reseña de lo que vio alguna vez ocurrir sobre la Tierra bajo el signo de Aries, que, sabido es, aparentemente roza el Sol al comenzar la primavera².

Al aparecer así la voz del autor en escena, cerrando el hilo narrativo de su “ligera reseña” para ensartar un personal y público comentario, minúsculo y exaltado, que le da el privilegio de cohibir juicios tergiversados sobre su persona, surge la interrogante por la causa de esta decisión. Los motivos que llevaron a Juan de la Cabada a añadir esta exclamación nos han conducido a portarnos como ese otro “maldito” que trata de averiguar y establecer las razones de su enfado con Leonardo da Vinci, aquel inigualable hombre del Renacimiento europeo. Porque a nuestro ver es una cuestión más allá de su gusto personal, fundada en ciertas asociaciones de ideas acerca de la situación del artista dentro de su sociedad, lo que a su vez conlleva una discusión de la función social del arte.

Concretamente, desde el verano de 1935 el séptimo Congreso de la Internacional Comunista (*Komintern*) había estipulado que la “estrategia del Frente Popular”, mejor conocida en México como el “frente amplio” o “frente único”, fuera implementada por las agrupaciones comunistas a fin de luchar contra las fuerzas del fascismo³. El frente amplio se proponía llevar a cabo “la conciliación de todos los sectores potencialmente antifascistas, incluidos los provenientes de la burguesía”, del centro, liberales y otros, aunque “una fracción de la izquierda

² *Idem.*

³ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori España, 1990, p. 31.

permaneció excluida, la trotskista”⁴. Esta alianza de intelectuales y artistas promovía la colaboración entre clases, fortaleciendo la presunción de que tan distintos círculos “estaban de acuerdo en la línea que había que seguir”, que trabajarían en conjunto superando diferencias de opinión y pasadas fuentes de conflicto “por el bien de la causa común”⁵. Pero para alcanzar a ostentar una imagen sólida, unida y creíble del frente, hacía falta integrar en sus filas a figuras de prestigio, particularmente los escritores y artistas “burgueses” a quienes anteriormente los comunistas atacaban, de modo que se tornó necesario bajar el tono de sus consignas y críticas al sistema capitalista, además de autoproclamarse los nuevos defensores de la cultura. Este cambio de posición y de discurso, que reivindicaba los valores culturales tradicionalmente preservados por la burguesía tenía el propósito de sustituirla en esta tarea, reclamando el liderazgo cultural tras la crisis desatada por el decadente estado del capitalismo y el ascenso del fascismo, dado que la “falta de espíritu” del burgués convertía al comunismo en responsable de proteger la herencia cultural de la barbarie, abriendo paso a la cultura del proletariado⁶. Nada más que el frente amplio continuó lidiando con la resistencia de algunos miembros del sector cultural que, en general, desistían del compromiso en su quehacer creativo y se oponían al dominio de las motivaciones políticas o sociales sobre el arte y la literatura. En consecuencia, la táctica comunista del frente único quedó atravesada por agudas tensiones, que iban de mantener una conducta tolerante y la invitación abierta a la

⁴ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista de frente cultural”, en *Frente a Frente, 1934-1938. Edición facsimilar*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994. p. 9.

⁵ Serge Guilbaut, *Op. cit.*, p. 31.

⁶ *Ibíd.*, pp. 32, 33, 52.

suma de adherentes, al rechazo de las actitudes individualistas que no interfieren en los problemas de su tiempo, así como los dilemas derivados de la confrontación directa entre las incipientes producciones artísticas proletarias con la excelencia de realizaciones culturales previas, mismas que por ofrecerse a su resguardo les habían otorgado el favor de grupos sociales muy distantes al comunismo. Y es en medio de estas complicaciones que podemos entrever porqué Juan de la Cabada sentía tal desagrado hacia la obra de Da Vinci.

Nacido en Campeche el 4 de septiembre de 1902⁷, Cabada militó a lo largo de muy arduos años en el comunismo, pese a lo cual, apunta Carlos Monsiváis, “en su obra nunca intervienen los dogmas del realismo socialista. Por lo contrario, a su recorrido por personajes temas y costumbres lo distingue la carencia de juicios moralistas, la ausencia de fatalismos de clase o de época y la simpatía que no exalta ni denigra la vida popular”⁸. Hemos prestado atención al final del cuento “Corto circuito” porque es posible detectar un vínculo, a manera de un rastro, con el gran debate generado en México alrededor del frente amplio. Durante 1936 Cabada se involucró en las controversias que desataron las relaciones entre lo artístico y lo político, y la individualidad del artista en tanto que contravenía sus deberes colectivos; además hay que advertir que su participación cobraría mayor relevancia por haber sido presidente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934-1938), el proyecto nacional más sobresaliente de ese tiempo en agrupar el quehacer de diversos artistas, entre enero y mayo de

⁷ Aurora Sánchez Rebolledo, “Cabada, Juan de la”, en *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, t. I, México, UNAM, 1988, p. 229.

⁸ Carlos Monsiváis, *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, México, SEP-Cal y Arena, 1997, p. 32.

ese año⁹. Lo notable es que la LEAR, al asumir la tarea de conformar el frente único, entrara en una polémica que llegó a poner en tela de juicio tanto esta política cultural como lo que se dio por denominar la “razón de ser” de la Liga, dando a luz una pequeña serie de artículos dedicados a valorar la labor artística de la organización –incluyendo uno que ponía de ejemplo a Leonardo. Entonces podrá observarse que, ante la exigencia de defender los principios del frente amplio, Juan de la Cabada atravesaba circunstancias intrincadas, sobre todo al remarcar (y en esto concordamos completamente con Monsiváis) que en su trabajo literario se negó a seguir las normas de la tendencia artística que ocupaba “el papel privilegiado de la cultura frentista”¹⁰, el realismo socialista.

Es por ello que a fin de examinar históricamente la situación crítica de la LEAR nos será preciso incorporar una definición elemental del realismo socialista, la doctrina artística que al ser creada en la Unión Soviética reunía las condiciones más favorables para el cumplimiento del programa del frente amplio. Acaso por una variedad de factores se habría dificultado el estudio pleno del realismo socialista tiempo atrás: la distancia y la barrera del idioma, los conflictos abiertos durante la llamada guerra fría, la incomprensión derivada de su análisis mediante categorías propias de la literatura occidental y el hecho de haber servido de modelo abstracto a versiones regionales del arte proletario. Pero a pesar de tales dificultades, queremos indicar que desde 1965 el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez

⁹ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

aportó un certero acercamiento al tema del movimiento ruso con su ensayo *Las ideas estéticas de Marx*.

A mediados de los años 30 se llegó, por diferentes caminos y desde perspectivas artísticas diversas, al realismo socialista. En sus inicios –y, sobre todo, en su gestación- significó un intento de generalizar y sintetizar la experiencia artística acumulada después de la Revolución de Octubre, y responder definitivamente a la necesidad de crear un arte nuevo, al servicio de la nueva sociedad, y nutrido, por tanto, de la ideología socialista. Se partía de la tesis, justa a todas luces, de que la concepción marxista-leninista del mundo situaba al artista en una nueva actitud ante las cosas y los hombres, y que la nueva realidad humana y social, para ser reflejada artísticamente, tenía que ser vista con nuevos ojos. Todo ello conducía a propugnar un nuevo realismo capaz de reflejar la realidad en su dinamismo, desarrollo y contradicciones internas. El nuevo realismo habría de ser, por ello, socialista¹¹.

Ahora bien, lo primero que habremos de puntualizar es que, pese a la suposición más común, el realismo socialista generado en la Unión Soviética no corresponde por entero a las bases de una estética marxista, como han concluido buena parte de sus críticos, incluido Sánchez Vázquez¹². Entonces, no menos interés habrá de despertar un ensayo posterior dedicado a las artes rusas, *Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*, escrito en 1983 por uno de los integrantes de la LEAR que protagonizó las polémicas que justo vamos a investigar, Luis Cardoza y Aragón, en que declaraba: “Kasimir Malevich se me

¹¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1976, p. 23.

¹² *Ibid.*, pp. 21-25. Los méritos del libro de Sánchez Vázquez permanecen, a nuestro ver, en sus heterodoxas contribuciones para constituir una doctrina artística marxista, puesto que el resto de su descripción se aleja en algunos aspectos de la experiencia soviética. Entre otros puntos, por su concepción particular del realismo, al que busca asignar funciones cognoscitivas y humanistas muy distintas a las del realismo socialista, la dinámica que la forma y los nuevos contenidos presentados por el socialismo debían comportar y finalmente muestra cierta desatención hacia las responsabilidades políticas que envolvían a esta literatura.

aparece tan profético, tan místico, tan absolutista como Andrei Zdanov”¹³. Por encima de las demás apreciaciones expuestas por el autor, esta frase a propósito del pintor suprematista y el político estalinista resulta sumamente acertada (especialmente en esos términos) porque a su manera vislumbra la idea de una posible continuidad entre el realismo socialista y las fascinantes vertientes artísticas que lo precedieron, cuando la conclusión más extendida era que el realismo socialista les había oprimido, ignorado, anulado y desechado, sobre todo a las vanguardias. Precisamente, el postular una sucesión directa de las teorías y prácticas de la vanguardia rusa en la configuración del realismo socialista es la tesis principal del estudio *The total art of Stalinism. Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*, publicado en 1988. En sus páginas, el crítico de arte y filósofo alemán Boris Groys emprende una intrépida comprensión del realismo socialista que comienza aseverando: “El mundo prometido por los líderes de la Revolución de Octubre no se suponía que sería simplemente uno más justo o que proveería una mayor seguridad económica, sino que también y quizás en mayor medida aún pretendía ser hermoso”¹⁴. Las múltiples propuestas, refutaciones y reivindicaciones contenidas en tan solvente libro han devuelto mucha de su

¹³ Luis Cardoza y Aragón, *André Breton. Atisbado sin la mesa parlante. Malevich. Apuntes sobre su aventura icónica*, México, FCE, 1992, p. 123.

¹⁴ “The world promised by the leaders of the October Revolution was not merely supposed to be a more just one or one that would provide greater economic security, but it was also and in perhaps even greater measure meant to be beautiful”, en el original. Boris Groys, *The total art of Stalinism. Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 3. La inclusión de las palabras de Cardoza y Aragón puede entenderse mejor si nos remitimos a la semblanza que la investigadora Alla Efimova hace de la obra: “Groys challenges the comfortable and familiar histories of twentieth-century art and politics at every turn of his argument. *Stalin as the heir of Malevich’s utopian visions? Soviet economy and politics as an aesthetic phenomenon? Socialist Realism as the ultimate realization of the failed avant-garde project?*”. Cursivas mías. Alla Efimova, “To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism”, en *Art Journal*, vol. 56, No. 1, “Aesthetics and the Body Politic” (Spring, 1997), USA, College Art Association, p. 73.

complejidad al realismo socialista, fomentando una revisión histórica de sus principios, procedimientos, alcances y su repercusión sobre las organizaciones comunistas mundiales, de manera que habremos de sintetizar sus hipótesis complementándolas con otras informaciones ya adquiridas, tornándose una lectura fundamental en nuestro discernimiento inicial del realismo socialista y para analizar el debate intelectual sucedido en México.

Nos disponemos a mostrar que la validación del realismo socialista en el régimen estalinista no se reducía a la imposición de un arte propagandístico, popular, didáctico y oficialista desde las cimas del poder. Y, en ese sentido, lograr establecer que la literatura proletaria desarrollada fuera de la Unión Soviética en ese periodo, que se ha dado por llamar también “realismo socialista”, obedece en mayor medida a los dogmas de las organizaciones comunistas y marxistas internacionales (lo que les depararía un estudio aparte). Que aun así, el arte y la literatura proletarios mexicanos, mundiales y el realismo socialista, teóricamente al menos habrían guardado en común el objetivo de sustentar y fundamentar el programa del frente amplio y de encarar diversas modalidades de oposición, obteniendo distintos resultados. Y lo más importante, que teniendo en claro cuán heterogénea fue la conformación del auténtico realismo socialista podremos recapacitar en que al interior de la LEAR se registraron planteamientos, si no plegados a la directriz soviética, sí bastante próximos a sus premisas.

Ciertamente, en los años treinta “la inteligencia mexicana situada a la izquierda glosaba las referencias teóricas del realismo socialista, siempre

diferidas, tamizadas por la traducción y el entusiasmo desbordado hacia el centro soviético”¹⁵. No obstante, la LEAR presentó un singular acercamiento a los principios del realismo socialista, lo cual ocurriría fuera de los textos de carácter doctrinario, en un valioso escrito sobre pintura de la autoría de Arqueles Vela. Ante esta extraordinaria confluencia artística, lo que queremos indagar no es su parecido sino su grado de separación¹⁶, ya que de esta distinción dependían las posibilidades de validar sus propuestas artísticas en el medio. Cabe destacar, tan solo, la pertinencia de tener presente un punto de partida en los problemas históricos que abordaremos, en cuanto que, en el caso de la LEAR, vamos a enfocar principalmente aquello que estaban ideando los escritores mexicanos, como Juan de la Cabada, en torno a las artes plásticas, mientras que el realismo socialista fue un lineamiento primero formulado para el campo de la literatura e implantado después en las demás artes. En efecto, al examinar cuál era la naturaleza de las diferencias que aparecieron entre la discusión crítica que se entrometió en la Liga en 1936 y las soluciones con que se cumplían los propósitos del realismo socialista en el régimen estalinista, saldrá a la luz por qué no había posibilidad de introducir realmente el realismo socialista en México y el tipo de consecuencias que pudo traer para la LEAR, dado que marcaría también algunas limitantes en la forma de estimar su propia labor artística. Tal es el motivo para

¹⁵ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 16.

¹⁶ Por ser países que se hallan en los márgenes de la civilización occidental, cultivadores de las primeras revoluciones sociales del siglo XX, convertidos en Estados de partido único que exitosamente derrocaron al régimen anterior, cuyos artistas se declararon en contra de los gustos de la burguesía e intentaron imprimir en sus obras los ideales de la revolución, a menudo brota la pregunta de porqué se volvieron tan disimiles el arte revolucionario producido en México y en Rusia. Sin tener que desarrollar el paralelismo a fondo, consideramos que la caracterización del realismo socialista como un producto de la vanguardia rusa va a permitirnos explorar las condiciones culturales del país en ese tiempo, el destacar una serie de factores y bases críticas que afectaban al frente amplio e inclusive podían ser contrarias a la vanguardia mexicana.

tratar de explicar estas situaciones a través de la intervención de cierto orden de razones, concepciones y valoraciones, lo que en muy amplios términos hemos ideado como su criterio artístico e histórico, delineado ante una variedad de problemáticas que les comprometieron.

A continuación haremos, en el primer capítulo, una revisión de las afinidades artísticas que muestra Juan de la Cabada, a fin de que nos sea posible vislumbrar si éstas no implicaban un distanciamiento de las producciones artísticas que promovía la LEAR; después hará falta repasar brevemente la historia de la Liga para conformar una visión del momento en que se genera la controversia crítica de 1936, en su primera etapa (aquella en la que participa Cabada). Habremos de sintetizar los textos y las afirmaciones con que se desarrolló esta corta discusión y, al final, reconocer que lo que se halla de trasfondo, en términos generales, es la propuesta artística revolucionaria del realismo socialista.

En este punto introducimos nuestra explicación de la tendencia artística soviética, lo que compone el segundo capítulo. Los argumentos de Boris Groys aportarán el eje de esta indagación, pero también concedemos importancia a los estudios de otros autores, con lo que habrá de tomar forma una definición histórica más heterogénea. Así, sabremos cómo desenvolvía el realismo socialista su lógica, en sus dictámenes, procedimientos y realizaciones, así como en su propio juicio sobre el legado artístico de Leonardo da Vinci.

Por último, al volver al ámbito intelectual mexicano de 1936, en el tercer capítulo, el análisis del artículo de Arqueles Vela llevará al reconocimiento de las principales diferencias entre las modalidades artísticas revolucionarias que fueron formuladas en la Unión Soviética y México; en base a esto, se ha de poner en perspectiva la fase final de la polémica, conducida por Luis Cardoza y Aragón, al acabar el año de 1936 y en los primeros meses del año siguiente. Con lo cual, alcanzaremos a delinear de qué manera las posturas críticas de Cabada, Cardoza y Vela intervinieron en el resultado de la discusión, es decir, en el criterio mismo que adoptó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios al implementar el frente amplio de artistas e intelectuales y evaluar sus productos artísticos.

1. Simpatías y diferencias de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios

(LEAR)

“Hay un vacío enorme cuando se ve obligado el artista
a dejar de hacer arte para hacer crítica de arte”

Roberto de la Selva, 1º de enero de 1936¹⁷

1.1 Afinidades de Juan de la Cabada

A mediados del año 1936 Juan de la Cabada llevó a término sus funciones como presidente en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), la organización artística mexicana más importante aquél entonces. El domingo 20 de septiembre publicó, en el suplemento cultural de *El Nacional*, un artículo con que revaloraba al pintor zacatecano Francisco Goitia a propósito de una exposición dedicada a su obra en la Galería Permanente de la LEAR. Desde el título se hacía presente la reivindicación: “GOITIA nuestro gran pintor IGNORADO”.

Solitario, pobre, olvidado y acosado en la lucha diaria por la vida, Goitia radica en Xochimilco, donde sus esfuerzos, incluso el manual, contribuyen a la ardua tarea del mejoramiento de la población. Ante dos de sus proyectos: el de una escuela industrial y el de una cooperativa, concluye sus palabras, todo unido: “...porque el artista verdadero no debe, no puede adoptar una irreal postura descansada en la frase «arte por el arte», sino que ha de poner su arte y su existencia entera al servicio de la colectividad...”¹⁸

¹⁷ Roberto de la Selva, “El arte en México. El fracaso de la crítica de arte”, *El Nacional*, México, 1º de enero de 1936, 2ª Sección (Doctrina, Cultura), p. 4.

¹⁸ Juan de la Cabada, “GOITIA nuestro gran pintor IGNORADO”, *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1936, Suplementos de *El Nacional* (Sección de rotograbado), p. 3.

Cabada presenta a Goitia mencionando el viaje que hizo a Europa en 1903, recorriendo España e Italia y su regreso a México en 1912; asentando que “no pretende ser en pintura un descubridor ni un precursor”; situando su técnica “entre lo tradicional y el llamado ‘renacimiento mexicano’” y con la apreciación de su color, formas propias y esencia como “genuinamente nacionales y de la más alta calidad”. Es destacable que omite cualquier referencia a la actividad del pintor durante los años de lucha revolucionaria, pues comienza a desmarcar su artículo de los muy asiduos cuatro años antes, cuando se volvió de primer orden la discusión pública de la cultura nacionalista. Lo que le interesa a Cabada, más que el mexicanismo de Goitia (el cual parece dar por hecho: “la gama de su producción es de una consistencia plástico-psicológica innegable y confirman que Goitia es en la historia pictórica de México el mejor intérprete de la idiosincrasia, del temperamento, de la vida interior –profunda siempre- de nuestras razas indias”), es el sentido de responsabilidad social que transmite su trabajo artístico, en oposición al irreal “arte por el arte”.

Quizá porque el propio Goitia es la experiencia viva, humana, incontestable, de la situación del Arte y de los artistas bajo el Capitalismo que posterga a grandes valores, Goitia se ha agrupado. Y en contra de la superchería de cualquier opositor de la estética y del concepto de responsabilidad ética del artista organizado, la actitud última no amengua sino acrecienta su honestidad y sus méritos, que se alzan para exigir reivindicaciones inmediatas para el arte y sus representantes. No es por casualidad que sus obras de mayor vigor sean aquellas en que su contenido social está más arraigado¹⁹.

¹⁹ *Idem.*

Lo primero que se advierte aquí es la importancia que Cabada otorga al compromiso de Goitia con la colectividad, circunscrito con los términos “agrupado” y “artista organizado”, que engrandecía la pintura del zacatecano al ser contraria a aquella “superchería” que el escritor campechano buscaba refutar, los individualismos artísticos. A propósito, por principio, así se esclarece en cierta medida el porqué de la animadversión de Juan de la Cabada a Leonardo²⁰, si relacionamos su exclamación de rechazo con la crítica urdida por Arqueles Vela (publicada en el número de *Frente a Frente* dos meses previo a la semblanza de Goitia) del genio renacentista: “A Leonardo se le podría reprochar, ahora, su individualismo, que le hace sucumbir artísticamente”²¹.

El ex estridentista sostenía la premisa de que “un estilo de vida produce un estilo en el arte”, es decir, en cada época las manifestaciones artísticas son derivaciones de los factores materiales y el sistema de organización de las fuerzas sociales, por tanto, “todo arte es proyección y nunca un caso personal”. El problema fue que durante el Renacimiento el estilo de vida daría lugar al individualismo y debido a una “interferencia de materialidades” Leonardo pudo adelantarse a su época, que era (según el artículo) la medieval, para adoptar una perspectiva individualista desligada de la colectividad de su tiempo. Desde entonces, el arte tiende a la “intelectualización” de las materialidades en vez de transformarlas plásticamente. Por lo cual, considerando que “la angustia de cada época está contenida siempre en la gran obra de arte”, porque “la angustia de

²⁰ Véase la introducción.

²¹ Arqueles Vela, “La exposición de artes plásticas de la LEAR”, *Frente a Frente, Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 4, julio de 1936, p. 20.

cada época corresponde al modo de vida”, Vela concluía: “lo intelectualista [sic] es la angustia de la era capitalista”²². Más adelante retomaremos este texto dedicado a la primera exposición colectiva de los artistas de la LEAR, en el que lo individualista y la intelectualización son sólo algunos de los varios factores que, de acuerdo con Vela, impedían a los militantes de la Liga expresar el estilo de vida de la época. En cuanto a Juan de la Cabada, sería incierto decir hasta qué punto suscribía con las bases y conclusiones de Arqueles Vela, pero no es improbable que su punto de vista sobre Da Vinci fuera similar y por ende también lo tocante al individualismo.

Que la LEAR, “fiel a su divisa de aquilatar lo que de verdad vale dentro del mundo artístico de la hora presente”²³, montara una exposición con la obra pictórica de Goitia, el artista del “contenido social arraigado”, podría revelar que de hecho atravesaba el apuro de reforzar sus posicionamientos y argumentos a favor de la estructuración colectiva y sus resultados en materia de arte y trabajo intelectual. Asimismo, el texto de Cabada con que iba emparejada, a nivel personal, tenía que ocuparse de responder a ciertas críticas lanzadas al modo en que operaba la LEAR, asunto en que abundaremos después. Mas es notable, al momento de pretender demostrar sus logros, presentando y contraponiendo la trayectoria de un auténtico defensor de los valores colectivos (cuyo estilo de vida simulaba al de los franciscanos) como noble ejemplo a su favor, que se descubran

²² *Idem.*

²³ Juan de la Cabada, “GOITIA nuestro gran...”, *Op. cit.*, p. 3.

recónditas afinidades entre la producción artística de Goitia y Cabada, una distinguida confluencia de valores artísticos.

Una de estas convergencias se encuentra enfocando el tipo de lectura que Cabada aplica a una de las tres piezas de Goitia que ilustran su artículo para *El Nacional*. Se trata de *El ahorcado*, un dibujo al pastel sin fecha, que habría sido pintado durante los años de la Revolución²⁴. Esta imagen es reproducida en la página del diario junto a *La muchacha del volantín* y la obra maestra del autor, *Tata Jesucristo*. Hay un breve comentario de cada una, en el caso que nos compete dice: “EL ‘AHORCADO’, admirable guache de un taciturno trigal de Zacatecas, lleva hondas meditaciones a los crímenes de una reacción, asesina hoy de maestros socialistas”²⁵. Seguramente Cabada sabía que la pieza en cuestión había sido realizada con años de anterioridad a los programas nacionales de educación socialista. Aún así, la carga temática revolucionaria es desplazada por la “honda meditación” que le genera una problemática presente, la cual habría de abordar en al menos otros dos textos. Para examinar un poco esta convergencia de motivos artísticos, sociales y personales entre Cabada y Goitia, es menester esclarecer cómo se nos plasma a simple vista *El ahorcado*.

La escena muestra de cuerpo entero a un hombre ahorcado que lleva mucho tiempo muerto. Pende de un oscuro árbol, cobijado bajo su sombra, en marcado contraste con el dorado de los altos pastos que lo rodean. Esta

²⁴ Entre 1912-1917. María Teresa Favela Fierro, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo mexicano*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000, p. 74.

²⁵ Juan de la Cabada, “GOITIA nuestro gran...”, *Op. cit.*, p. 3.

vegetación ha sido quemada por la acción del sol, decolorada a un amarillo pálido con manchones anaranjados y porciones blanquecinas, que resaltan la sequedad del lugar. Se extiende hacia lo hondo del paisaje y más atrás traza una curva, denotando que el ejecutado se encuentra en alguna loma, recortada por árboles que asoman en la lejanía. Allí se alza otra loma, cubriendo los últimos rincones del panorama, sin dejarnos ver el cielo.

Contra el soleado fondo se sostiene penosamente el cadáver que protagoniza *El ahorcado*. Está de frente al espectador, aunque la soga que lo sostiene apenas unos cuantos centímetros por encima del suelo ladea su cabeza. El cuello se ha hinchado y se mantiene rígido, a diferencia del resto del cuerpo, que se ha reducido casi completamente al esqueleto. Aparentemente, el efecto del sol alcanzó a cocinar la cabeza y el cuello, dándoles un aspecto temporal de momificación. Algunas vestiduras desgastadas cubren los hombros, brazos y el tronco del sujeto. Asumimos que, si traía pantalones o ropa interior, inevitablemente se desprendieron de una cadera despojada hasta los huesos. El sexo ya no está. En una de las manos se han extraviado los dedos. Y al asomarnos a los pies del muerto, las penumbras provistas tanto por el árbol como por el cuerpo colgante, hacen que se pierda de vista, entre negras hojas secas, aquellos restos yacentes por debajo de las pantorrillas. Dichas sombras dan la impresión de ser sangre regada, coagulada y oscurecida por la intemperie. Aunado a esto, se torna evidente que el ahorcamiento no fue la causa directa del deceso del personaje. El suelo se halla tan próximo al ajusticiado que podemos imaginarlo de puntillas evitando que la delgada y corta cuerda lo asfixie; además

cuelga bastante cerca del tronco del árbol, de modo que muy fácilmente podía sujetarse a éste o a los ramajes que le circundan. Por lo cual es reveladora una cruz clavada al árbol, improvisada con palos, situada a la altura del cadavérico pecho. La conclusión es que alguien se hizo cargo de la ejecución, procurando dejarle muerto, con algunas ropas puestas, acompañado del símbolo religioso.

La boca del ahorcado permanece abierta. Exhibe la dentadura, dibujando una protuberancia de blancura por debajo de las fosas nasales. La calva cabeza todavía forrada en piel, soporta las cuencas vacías de los ojos, agujeros expresivos que remarcan la muerte de un hombre que ha visto la muerte venir. Su ensombrecida figura se mantendrá algún tiempo más al lado del negruzco árbol y las ramas de arriba opacarán la vista del cielo, indetectable. Sólo queda preguntarnos si en las arboledas que yacen apacibles detrás del cadáver, se tienden otros tantos cuerpos, con otras tantas cruces, cubiertos entre las sombras del amarillo diurno del terreno.

La revisión de un cuento de Cabada publicado en marzo, medio año antes de la exposición en la LEAR, resuelve porqué le llama la atención el dibujo de Goitia y la razón que le lleva a asociarlo con el caso de los maestros socialistas. Se titula “El lavatorio de la virgen” y aparece en el primer número de la segunda época de *Frente a Frente*, cuando Fernando Gamboa debuta como responsable general de la revista y Juan de la Cabada labora en el comité editor. La acción tiene lugar en un pueblo otomí cuyos pobladores perpetran el linchamiento de la nueva maestra tras una celebración religiosa. En el preámbulo asistimos al diálogo

entre el párroco de la zona y su sacristán, acordando cumplir el plan que los convierte en autores intelectuales del hecho, durante los días que el primero deberá ausentarse “para evitar las maledicencias”, mientras la festividad se queda a cargo del segundo.

-No se te olvide –añadió el sacerdote- aprovechar mi viaje para terminar con eso de la maestra.
-Sí, padre. Ya está lista y apalabrada la gente. Será a la salida del pueblo, bajo un árbol del camino²⁶.

El relato fue gestado a partir de una alarmante serie de reportes acerca del asesinato de maestros rurales en diversas zonas del país. Los crímenes se atribuían a “la reacción”, como represalias por la imposición de la educación socialista, entrada en vigor en octubre de 1934 mediante una reforma constitucional:

[...] con el propósito no sólo de desplazar toda doctrina religiosa sino de combatir el fanatismo y formar a la juventud con base en conocimientos exactos de la naturaleza y de la vida social. Maestros y alumnos también debían vincularse con la producción y con las organizaciones sociales. Numerosos maestros se convirtieron en promotores del proyecto cardenista, lo que provocó la reacción violenta de no pocos católicos y caciques²⁷.

Justamente el cuento retrata esta situación. La protagonista es maestra en Santa María, comunidad indígena sumida en la extrema pobreza, expuesta a los rigores del clima, la hambruna, los piojos, la explotación en la hacienda local y por

²⁶ Juan de la Cabada, “El lavatorio de la virgen”, *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, No. 1, marzo de 1936, p. 22.

²⁷ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en Pablo Escalante Gonzalbo, *et al.*, *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México-SEP, 2004, p. 267.

si fuera poco no cuenta con agua. Un canal atraviesa el poblado pero es de lo más insalubre por servir como vertedero de desechos generados en la capital. Orillados por la necesidad, los lugareños toman en esas aguas sus baños. “Y de ese líquido beben”. Lo embrolloso de la historia es que exista un manantial cercano al que no dan uso porque se destina a la ceremonia religiosa del Lavatorio de Nuestra Santa Patrona, la Virgen María. Llegando agosto se organiza el rito. El primer jueves, por la noche, los feligreses ascienden el monte donde yace la fuente, pagan una cuota al sacristán que los autoriza a llenar un jarrito de barro y regresan al pueblo para que, el viernes por la mañana, algunas mujeres del pueblo desnuden de sus prendas a la virgen del templo y puedan lavárselas con las porciones de agua reunidas en una pileta.

Todo Santa María forma en la procesión, menos la maestra rural que, tras puerta cerrada, vela a obscuras dentro de la Escuela solitaria. En la cama piensa que por sus protestas, ya no acude nadie a clase.

-¿Pero qué les he hecho? ¿Qué mal he hecho? –se pregunta.

Y se contesta:

-He dicho que es una infamia considerar sagrada el agua del manantial que está en el cerro “del Ojito”; que deberían beber de ella; que allá deberían bañarse; que las criaturas se enferman y perecen por no hacerlo; que es criminal que cada cristiano le pague al sacristán 10 centavos por el agua con que lavan las ropas de la Virgen²⁸.

Bien sabe la gente lo que se avecina. Los curas han dispuesto el final de aquella mujer ligada a “esa turba de endemoniados que llaman socialistas”. Al medio día del viernes los cohetes, los ruidos de los mercaderes y la música de la banda son suplidos por los alaridos salvajes de una feroz muchedumbre alcoholizada de pulque.

²⁸ Juan de la Cabada, “El lavatorio...”, *Op. cit.*, p. 22.

Subido a la torre, del brazo de un su [sic] compadre, el sacristán, borracho, echa a vuelo las campanas. Abajo: abierta la cabeza, desgarrado el vestido, un ojo fuera de las órbitas, la maestra rural va en medio, recibiendo palos y pedradas de los hombres, y arañazos y mordidas de las mujeres y los niños. La víctima, el negro cabello en greñas tupiendo su rostro ensangrentado, grita, erguido un brazo puntal hacia la torre:

-¡Al cacique, al cacique maldito! ¡A los ricos hacendados criminales, al cura y la iglesia les debo esto!

Un empujón la tiró de bruces. Le llovieron las estacas. Salió una cuerda que la enlazó y, en un turbión de furia, cien manos se la llevaron a rastre y al galope.

Cuando el tumulto llegó a la salida de Santa María, la maestra rural estaba muerta. La desataron, le amarraron la cuerda al cuello y la colgaron en el primer árbol del camino sobre el canal negro, de cieno, donde muchos, acezando, se inclinaron a beber para desirritarse las gargantas...²⁹

La conclusión del cuento ostenta una escena muy parecida a la observada en *El ahorcado*: el cuerpo de la mujer maltrecho, sangriento, colgando bajo un árbol. Haría falta la cruz improvisada con maderas, si tan sólo no fuera, según la lógica religiosa, indigna de acompañar los restos de una adherente al socialismo. Pero no se trata nada más de una notoria duplicación entre los contenidos tratados en las obras de Cabada y Goitia (considerando que esta narración es anterior por seis meses al texto de *El Nacional*), como es posible concluir tras un repaso de los textos que, fuera del ámbito literario, dan cuenta de la perspectiva del cuentista sobre esta crisis social, al ir tendiendo hacia una mayor concordancia en su manera de conjugar aspectos sociales y cualidades artísticas.

De inicio, en 1935 Juan de la Cabada encabezó la delegación que envió la LEAR al American Writers Congress de Nueva York, presentando algunas

²⁹ *Idem.*

proposiciones que se pedía adoptara la Asamblea, las cuales resumía *Frente a Frente* en el último número de su primera época³⁰. Además de protestar por la negativa de la Administración General de Correos a registrar el periódico *El Machete* y el saqueo e incendio de las oficinas del Partido Comunista Mexicano, declaraba:

Segunda: Que se proteste por el asesinato de los Maestros Rurales sacrificados premeditadamente a los intereses demagógicos del Gobierno Mexicano, que los envía inermes a las regiones más fanatizadas del país para enseñar la llamada “Escuela Socialista”, propiciando víctimas que reavivan conflictos religiosos artificiales para desviar el descontento de las masas contra la explotación de los Generales latifundistas, de la burguesía y de los imperialismos.

La protesta entonces debe señalar la condenación más enérgica del Congreso, contra la utilización de los asalariados intelectuales al servicio del Estado Mexicano, por emplearse como elementos de excitación demagógica, condenados al sacrificio de sus vidas³¹.

Un año después expuso su propio balance de la cuestión en “Como está y qué necesita la gran masa de maestros mexicanos”, artículo aparecido en agosto de 1936 dentro del quinto número de *Frente a Frente*, es decir, mediando entre el cuento de marzo y la nota sobre Goitia fechada en septiembre. Ahí establece un recuento de los agravios que padece el gremio, sobre todo en zonas rurales, intensificados en estos dos años.

Solicitudes de ayuda para lograr el cobro de salarios devengados que no se pagan; quejas hacia funcionarios de todo orden y, lo que es peor, contra determinados directores e inspectores de educación, a los que se califica de verdugos de sus propios colegas; relatos espeluznantes de violaciones,

³⁰ “La LEAR en el congreso de escritores americanos”, *Frente a Frente*. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Primera época, Núm. 3, mayo de 1935, p. 9, s/a.

³¹ *Ibíd.*, p. 19

linchamientos y de otras formas de crímenes, tan feroces como cobardes, nos llegan constantemente a la Sección Pedagógica de la LEAR³².

Denuncia abiertamente al clero y los terratenientes por su responsabilidad en las “salvajes agresiones” contra el magisterio, recrimina a autoridades militares y civiles cómplices, señala a gobernadores que ante “los clamores del maestro por reivindicaciones económicas inmediatas o en defensa de su existencia frente a los atropellos del ‘cristerismo’ y de las guardias blancas, han respondido con prisiones y hasta con asesinatos de los que reclamaran justicia”, reprocha al resto de la prensa sus constantes omisiones en la cobertura de los hechos; pero lo recalca es que todos estos daños ahora sean tomados como secuelas de la lucha “por liberar de prejuicios las conciencias de las masas trabajadoras”, papel que desempeña el profesorado en provecho “de la Nación entera, con cuya causa de liberación y progreso está en principio y se sacrifica”, estimando que “hasta los atentados y persecuciones no son sino manifestaciones reflejas”³³ de dicho progreso.

Habiendo asumido el lado positivo de la tarea educativa actual, en lo que resta del artículo, Cabada continúa su evaluación de lo que debe hacerse en política escolar y cultural, de los defectos que han de resolverse en el aparato gubernativo y la autocrítica a que debe someterse el gremio, concluyendo con la

³² Juan de la Cabada, “Como está y qué necesita la gran masa de maestros mexicanos”, *Frente a Frente, Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 5, agosto de 1936, p. 12. El texto presenta algunas ideas que deben leerse con la óptica de “Capitalismo vs Cultura”, publicada el mes anterior en el número previo de la revista, especialmente en lo relativo a la barbarie y la cultura.

³³ *Idem*.

divisa “¡¡ARMAR A TODOS LOS MAESTROS DEL CAMPO Y LA CIUDAD!!”³⁴. Al no emitir palabra alguna en torno al papel que deben desempeñar las artes ante la suma de males que entonces aquejaban a su sociedad, es consecuente que no haga mención del concurso llevado a cabo en esas fechas por la LEAR para designar el reparto de los muros del Centro Cultural Revolución, que asignaría a la joven estudiante de la Academia de San Carlos, Aurora Reyes, de 28 años, para pintar el fresco *La maestra asesinada* (años más tarde fue llamado *Atentado a las maestras rurales*³⁵). Su trabajo, a diferencia de los otros murales que “abundan en escenas triunfantes de liberación con las ruinas del fascismo bajo los pies de maestros heroicos”³⁶, exhibía a su protagonista en medio de un ataque muy semejante a los que eran informados a la Sección Pedagógica de la LEAR.

Reyes muestra, en primer plano, a un campesino que arrastra a una maestra, jalándola del cabello con la mano derecha mientras que con la otra sostiene unos billetes, al tiempo que pisotea un libro cuyas hojas se abren. Por otro lado, otro personaje –que lleva un escapulario en el cuello- golpea brutalmente a la mujer con la culata de un rifle mientras dos niños y una niña, al fondo, observan la escena resguardados tras una columna. Antonio Rodríguez descubre un símbolo oculto en la composición: “El hacendado y su lacayo, al atacar brutalmente a una maestra rural, forman con sus cuerpos unidos una cruz gamada”³⁷.

Podemos añadir que únicamente se halla a la vista el rostro de la maestra, los cuerpos de los personajes son voluminosos y que el libro, las referencias a la clase hacendaria y el catolicismo son parte de “un repertorio iconológico común

³⁴ *Ibíd.*, p. 13.

³⁵ Margarita Aguilar Urbán, “Los murales de Aurora Reyes: una revisión general”, *Crónicas*, México, UNAM, 2008, p. 33.

³⁶ *Ibíd.*, p. 34.

³⁷ *Idem.*

desde los inicios del muralismo”³⁸. Sin duda, esta pintura ilustra más explícitamente la historia de violencia que Cabada quiere contar en “El lavatorio de la virgen”, situándose en el clímax (con una gran variante, la actitud de los niños, atónitos en el mural y agrediendo a la maestra en el relato), pero el caso es que no fue sobre la cual escribió que llevase a “hondas meditaciones a los crímenes de una reacción, asesina hoy de maestros socialistas”. *La maestra asesinada* se reprodujo en las páginas de *Frente a Frente* hasta su último número, cuando Cabada se hallaba ya en Europa, y aquellos artículos dedicados a Aurora Reyes no abundan en la posición de la LEAR frente al conflicto de los maestros³⁹. Aunque sean numerosas las posibles causas que habrían impedido a Juan de la Cabada conceder el mismo atributo evocativo a la manufactura de Reyes (“Como está y qué necesita la gran masa de maestros mexicanos” fue su última colaboración en la revista de la LEAR), siquiera en pos de retribuir mínimamente la correspondencia entre su cuento y el tema del fresco, por lo menos cabe consignar que el escritor reconoce su particular visión de la problemática yendo de la pintura de Goitia a ésta, y no de su artículo (o algún texto posterior) al mural de su compañera. Si esto no bastara para que fuera pertinente percatarse de una clara afinidad artística entre el escritor y el pintor, tal vez lo sea al retomar los términos empleados por Cabada para situar la técnica de Goitia: “entre lo tradicional y el llamado ‘renacimiento mexicano’”, que muy posiblemente resultarán equiparables a la ubicación que Monsiviáis asigna a la primera etapa

³⁸ *Idem.*

³⁹ Jorge Crespo de la Serna, “Aurora Reyes”, *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 10, julio de 1937, p. 20. Mariano Paredes, “Actividades de la Sección de Artes Plásticas”, *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 13, enero de 1938, p. 19.

creativa del autor, hacia la década de los cuarenta, en su repaso histórico del cuento mexicano: “Hay excelentes cuentistas que responden a esquemas conocidos [...] enormemente eficaz, Juan de la Cabada, en el justo medio de lo tradicional y lo moderno”⁴⁰.

Por marginado que se hallara Francisco Goitia, contaba con una amplia experiencia artística que quedaba patente en la exposición que le dedicó la LEAR; en cambio, Juan de la Cabada, aún sin un libro publicado en su haber, continúa en una búsqueda artística en la que comparte, dentro de sus propias disciplinas, una concordancia pasajera con el pintor, es decir una preferencia, hacia cierto acercamiento a la realidad, un tratamiento que va orientándose a las características ya citadas que Monsiváis le atribuye, a las cuales también agrega: “Próximo al costumbrismo, De la Cabada prescinde de toda manía testimonial y toda veneración-del-pueblo. El suyo es un realismo con humor, ternura y personajes memorables que nunca son los *unforgettable characters* del pintoresquismo”⁴¹. Y, vale anticiparlo, pese a que *Paseo de mentiras* recopiló cuentos suyos difundidos con varios años de anterioridad en distintas publicaciones, no incluye un solo relato de los cuatro impresos en *Frente a Frente*. Por eso, al indicar que Goitia “caracteriza su arte por la emoción, la más vibrante que, en su género, haya proporcionado ningún otro artista nacional”⁴² puede entenderse que extienda un mayor vínculo con la dramática escena que ha dejado plasmada sobre *El ahorcado* aun cuando no se corresponda del todo al tema de

⁴⁰ Carlos Monsiváis, *Lo fugitivo... Op. cit.*, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

⁴² Juan de la Cabada, “GOITIA nuestro gran...”, *Op.cit.*, p. 3.

sus inquietudes, como sí hacía la obra de Reyes, con la que incluso comparte a la protagonista de su cuento. Pudiera tratarse de su afinidad por un realismo social en que quedaban patentes valores artísticos distintos a los que impulsaba directamente la Liga, lo cual reclama atención a la hora en que se hicieron necesarias definiciones precisas del criterio artístico que debía sustentar la LEAR y su frente amplio.

1. 2 La desavenencia en una orilla

Juan de la Cabada no escribió propiamente su autobiografía, pero dejó narrados episodios representativos de su vida en *Memorial del aventurero*, libro que se compuso a partir del relato, transmitido mediante cortas emisiones radiofónicas en 1979, que hizo de recuerdos diversos, transcritos y reelaborados en primera persona por Gustavo Fierros. En cuanto a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios contó en dicha ocasión:

Sin modestia alguna puedo afirmar que no se puede hablar de la LEAR sin mencionarme, puesto que el nombre yo lo propuse. Aunque por otro lado, no fue ninguna gracia; yo era el único escritor en esta incipiente organización. Empezamos unos cuantos en un sitio que ni sillas tenía. Era un pequeño local en la calle de San Jerónimo, entre Cinco de Febrero e Isabel la Católica. Este espacio formaba parte del convento de las jerónimas, frente a un jardín. Allí, o cerca, estaría la celda, se decía, que habría ocupado Sor Juana Inés de la Cruz⁴³.

⁴³ Gustavo Fierros Torres, *Memorial del aventurero: vida contada de Juan de la Cabada*, México, Conaculta, 2001, p. 114.

En 1927, a los 24 años había ingresado en la Liga Antiimperialista de las Américas, empezó a escribir para *El Machete* en 1928 tras unirse al Partido Comunista y entre otras agrupaciones que conformó se destaca la LIP, Lucha Intelectual Proletaria, de 1931, considerada antecedente directo de la LEAR

[...] pues no sólo contó con miembros fundadores comunes, sino que conservó los aspectos reactivos de quienes experimentaron el clandestinaje y la atmósfera asfixiada de la persecución anticomunista desatada durante el *maximato*. Sin aparecer de manera abierta como derivación del Partido Comunista Mexicano (PCM), la liga mantuvo nexos estrechos con ese organismo, lo que determinó estructuras de funcionamiento y códigos de lealtades bien estructurados⁴⁴.

Conforme transcurría la década de los treinta, las organizaciones de izquierda y acción obrera se vieron amenazadas por los ataques de nuevos contrarios que, en vez de aminorarlos, propiciaron la cohesión y la inclusión de quienes rechazaban estas formaciones adversarias. Así lo recordaba Juan de la Cabada:

La época de Abelardo L. Rodríguez fue muy penosa para nosotros. Surgieron entonces los llamados dorados de la ARM (Acción Revolucionaria Mexicanista), jefaturada por Nicolás Rodríguez, cuyo principal atributo era su fascismo. Era un enemigo jurado de los comunistas y de todo aquél que tuviera algo relacionado con nosotros, o que incluso “oliera” a nosotros [...] Hitler era ya *führer* en Alemania. En México, ese tiempo coincidió con la multiplicación de los asaltos a nuestros locales y las persecuciones a nuestros militantes.

Los fundadores de la LEAR fuimos: Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Macedonio Garza, su esposa, Armen Ojanian Cargoy, Luis Arenal y yo. Éramos siete los iniciadores. Cuando surgió esta liga los grupos nazifascistas continuaron con más agresividad contra los comunistas. La

⁴⁴ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 5.

organización fue muy importante en ese sentido. Su principal cometido era precisamente la lucha antifascista. La LEAR respondió a los principios que la animaron: reunir a todos los escritores y artistas del país para luchar contra el fascismo⁴⁵.

La adición de elementos ajenos al comunismo pero opuestos al fascismo introdujo en la LEAR a artistas como Carlos Mérida o el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, futuros colaboradores de *Frente a Frente*. Al aumentar su actividad, la LEAR fue capaz de extraer, sin mayor oposición, a los miembros de la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP), organización constituida por José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes, con el fin de contrarrestar la fuerza de la Liga⁴⁶. Del mismo modo que se efectuaba una apertura en el ingreso de nuevos miembros, se hacía evidente en su relación con el gobierno:

Políticamente, comenzamos diciendo: ni con Cárdenas, ni con Calles. Ésa fue nuestra primera consigna en 1934, que duró hasta después de las elecciones. Cuando Cárdenas llegó a la presidencia publicamos un cartel donde establecíamos cuatro demandas: el regreso de nuestros compañeros de las Islas Marías: Revueltas, Badillo, Rosendo Gómez Lorenzo y otros; el respeto a la libertad de expresión; la legalidad para el Partido Comunista y la reanudación de las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética, rotas desde la época de Portes Gil. Resultó que el señor Cárdenas dijo que aceptaba las cuatro demandas. Además, cumplió su promesa. Los compañeros regresaron de las Islas Marías, comenzaron a circular nuestros periódicos libremente e inició así lo que bien podría llamarse la era cardenista con un sentido democrático. Esto estimuló la lucha contra el fascismo⁴⁷.

Las demandas a la presidencia se dieron a conocer por vez primera durante las sesiones del Congreso de Escritores convocado por el Sindicato de Escritores

⁴⁵ Gustavo Fierros Torres, *Memorial...*, *Op. cit.*, p. 114.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁷ *Idem.*

Revolucionarios (SER), el cual mantenía vínculos estrechos con el periódico *El Nacional* y el Partido Nacional Revolucionario (PNR). El SER, encabezado por Héctor Pérez Martínez, Froylán C. Manjarrez y Gustavo Ortiz Hernán, pretendía apropiarse del papel de legítimo portavoz de “las ideas revolucionarias”⁴⁸ en el campo intelectual, pero “durante el congreso se hizo evidente que nuestras propuestas contaban con el apoyo mayoritario y lo que nosotros rebatíamos era también rebatido por la mayoría”. En su versión de los hechos, Juan de la Cabada incluye como anécdota que trataron de intimidarlo a punta de pistola con tal de detener la última de las sesiones, presidida por él⁴⁹. Finalmente, tras acordarse un permiso para que los afiliados al Sindicato fueran libres de incorporarse a la LEAR, se desintegró el SER en 1935.

Después de la expulsión de Plutarco Elías Calles en abril de 1936, el lema político que sostuvo la LEAR pasó a ser “Con Cárdenas no, con las masas cardenistas sí”, el cual ya “trasluce una mayor disposición de los militantes comunistas hacia el gobierno, al que acabarán por aceptar dentro de una nueva caracterización de ‘socialreformista’”⁵⁰. Para entonces, la Liga se había fusionado convenientemente con asociaciones afines, engrosado su membrecía y abierto filiales en los estados, alzándose como la organización nacional de mayor peso cultural. Era inminente que se estableciera una alianza, tomando en cuenta, por un lado, la estrategia manejada por el Estado procurando convenios con variados sectores políticos y sociales, a la par de la disposición a cooperar con el gobierno

⁴⁸ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁹ Gustavo Fierros Torres, *Memorial...*, *Op. cit.*, p. 116.

⁵⁰ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y...”, *Op. cit.*, p. 6.

indicada por el VII Congreso de la Internacional Comunista a los grupos izquierdistas, por el otro. De esta compatibilidad la LEAR obtendría una “influencia en el medio sindical y educativo [que] creció en proporción geométrica hasta confundirse con el proyecto oficial”⁵¹. Si en mayo de 1935 Hernán Laborde, secretario general del Partido Comunista Mexicano, exponía en las páginas de *Frente a Frente* “un balance de los cinco primeros meses del gobierno cardenista, con un saldo negativo que lo inculpaba, entre otras cosas, de exponer al magisterio a ser victimado por el oscurantismo religioso”⁵², un año después Juan de la Cabada se refería a “los indiscutibles lados positivos alcanzados en el Ramo de Educación Pública”. En atención a la problemática de los maestros había referido los “procedimientos contrarrevolucionarios”, “retrocesos y obstáculos” de su conocimiento tanto dentro como fuera del gobierno, teniendo como evidente, empero, un progreso general en política educativa del presidente Cárdenas. Por ello era fundamental “reconocer que el avance de la educación en México es incuestionable y está indisolublemente ligado a una mayor homogeneidad y al afianzamiento del cardenismo, del cual los maestros, en primer término los rurales, han sido y son baluarte”⁵³.

Esa misma homogeneidad y afianzamiento del cardenismo es la que estaba traduciendo la LEAR, teniéndose por baluarte del progreso revolucionario en materia artística y cultural. Acorde con esta tentativa, en mayo de 1936 fue

⁵¹ Francisco Reyes Palma, “Exilios y descentramientos”, en Esther Acevedo, *et al*, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. III, México, Conaculta, 2002, p. 264.

⁵² Francisco Reyes Palma, “La LEAR y...”, *Op. cit.*, p. 8.

⁵³ Juan de la Cabada, “Como está y qué necesita...”, *Op. cit.*, p. 12.

organizada la primera exhibición de pinturas realizadas por miembros y amigos de la Liga. No deja de levantar revuelo que precisamente con motivo de este evento, pensado para dar a conocer al vasto público la gama de productores con que contaba la agrupación, irrumpiera la abrupta objeción del principal crítico de las funciones que se empeñaba en ejercer la LEAR.

Yo creo completamente equivocado el camino que sigue la LEAR mexicana. Su Comité Ejecutivo, los redactores responsables de FRENTE A FRENTE, -su órgano de publicidad,- los organizadores responsables de esta exposición, actualmente abierta en el Templo de Santa Clara, en las calles de Tacuba, frente al Café del mismo nombre, me hacen pensar que se debe modificar radicalmente el camino a seguir.

En efecto: la vida de la LEAR debe ser digna de su nombre, de actividad revolucionaria de una agrupación de escritores y artistas.

Y no una actividad revolucionaria dentro de una mediocridad tal que le quita toda la fuerza, la significación y la razón de ser a una organización semejante⁵⁴.

Así comienza el artículo que puso al descubierto la mayor inconformidad interpuesta a los principios artísticos practicados por la LEAR. Apareció en *El Machete* el 23 de mayo de 1936 y lo más desconcertante era que fuese suscrito por un propio integrante de la Liga, el poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. En su visita a la muestra se encontró con la obra de sus sesenta compañeros atestando en gran desorden los muros del recinto, abonando a la falta de preparación la deficiente producción de muchas de las piezas expuestas. La gravedad del asunto no era fortuita, sino una primera manifestación de hacia

⁵⁴ Luis Cardoza y Aragón, "Exposición de pintura organizada por la LEAR. Divagaciones y pretextos", *El Machete. Periódico obrero y campesino. Órgano Central del Partido Comunista de México, Sección de la Internacional Comunista*, Sábado 23 de mayo de 1936, p. 3.

dónde estaba encaminándose la LEAR, a causa de la dirección imprimida por la estrategia del frente único.

[...] siempre me ha parecido que en gran número de los dirigentes de la LEAR nuestra, existe un criterio terriblemente estrecho, verdaderamente cándido, pueril, y enemigo no sólo del arte, sino de la propia doctrina revolucionaria que, si fuese limitada como se piensa, no podría tener nunca el alcance universal que cada día adquiere. La LEAR mexicana he podido considerarla muchas veces como la única organización creada en México en contra del Arte. Y para hacer labor semejante, en realidad nos basta ya con un mal Departamento de Bellas Artes y sus organizaciones de “Alta Cultura Estética”⁵⁵.

Luis Cardoza y Aragón, nacido en Antigua en 1904, residió por varios años en el París de las vanguardias artísticas, convirtiéndose en poeta y trabando amistad con Pablo Picasso y Tristan Tzara, entre otras figuras de enorme renombre para el mundo cultural europeo de los veintes. Radicaba en México hacía poco menos de cuatro años, luego de breves estancias en La Habana y Nueva York. Embebido lector de Baudelaire, conocía las rutas que pueden internar al escritor en los territorios estrictos de la crítica de arte, así como los caminos vedados para las palabras volcadas sobre el objeto plástico. Sin embargo, daría mayores pruebas de estas capacidades con escritos posteriores, de mayor rigor verbal, en comparación a las redundancias, virajes y dilaciones que intercalan sus observaciones difundidas por *El Machete*. Aunque deja en claro sus puntos de vista, también concuerda que haya escogido el subtítulo “Divagaciones y pretextos”, respaldando el tono del artículo. Su principal discrepancia era con la política del frente amplio sostenida por la LEAR, que abrió las puertas de la

⁵⁵ *Idem.*

organización a artistas que Cardoza sin miramientos tildaba de mediocres, y peor aún, enemigos del arte, cargos visiblemente generalizables a la Liga en su conjunto.

El gran argumento es que con la política de frente único se tenía que aceptar pintura de todo el mundo. -¡Qué argumento! **En arte no hay frente único, ni circunstancias atenuantes de ninguna especie. O vale por sí mismo o no es arte. Con absoluta certidumbre sabemos que políticamente no hay otro camino que el de la revolución, que la izquierda, que estar con el mundo nuevo y luchar por su advenimiento. Y con absoluta certidumbre en arte nada significa lo que no obedece a una preocupación de altura.** Luego entre los “amigos” de la LEAR hay tantos y tan malos pintores que creo que la LEAR, aún cuando a veces me ha parecido y me parece como la única asociación de México organizada en contra del arte, **no merece amigos semejantes.** Son nuestros enemigos, **deben ser nuestros enemigos** los que creen que el arte revolucionario, el arte simplemente, tiene algo que ver con los ejemplos que nos ofrecen⁵⁶.

Por medio de su nota, Cardoza daba auge a una discusión sobre la conveniencia política que el arte ofrecía, al dilucidar las condiciones que debían exigírsele para ser de utilidad tanto a las causas sociales y revolucionarias como ofreciendo un aporte al devenir propio de las artes. Por supuesto, la cuestión es desbordante y no podía agotarse con este artículo y la réplica subsecuente, de modo que nos centraremos en los reparos hechos a la política del frente amplio. Señalaba lo contraproducente que era para la LEAR homologar el valor de un artista consumado con los esfuerzos pictóricos del militante comprometido políticamente: “Si, muchos de ellos, son grandes, sinceros compañeros de lucha; pero ¡que por la misma revolución guarden sus pinturas en sus casas[!]”⁵⁷.

⁵⁶ *Idem*. Las negritas son del original.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 4.

Cardoza sabía que esta indispensable distinción no era posible mientras se sustentara la base del frente único, razón por la cual decididamente la impugnaba. Su oposición partía, cabe subrayar, de cuestionar qué tanta eficacia reportaba dar la misma cabida al arte por él denominado cabal que al banal, no por poner en duda su fundamento, la conjunción de arte y política.

Y existe una pugna menos molesta, aunque sí grave para la vida y acción de la LEAR, entre el pensamiento de los que son realmente políticos y de los que son, sobre todo, artistas. Los políticos me parecen que imaginan que todos los artistas, los muy contados que hay en la LEAR, no son verdaderamente revolucionarios. En ello estamos fácilmente de acuerdo: el materialismo histórico mismo nos evitaría toda discusión. Pero la pretendida orientación que desean dar los políticos al arte es algo fantásticamente conmovedor. Y se ha gastado tanta tinta de imprenta, tanta palabra hablada que, entre más se quiere relacionar amistosamente estos dos aspectos de arte y política, más se crea su **aparente abismo**, abismo creado casi siempre por los políticos, según mi parecer. La política ha sido materia de arte, tanto como la misma naturaleza, desde los orígenes de la humanidad⁵⁸.

Sin embargo, no estaba dispuesto a admitir que la corrección política encubriera obras de defectuosa producción, aquellas que llamaba enemigas del arte. Por eso, con su escrito, procedía a “desmontar el proyecto estético sancionado por el comité ejecutivo de la liga y difundido, de tiempo atrás, mediante su órgano de prensa”, lo que le condujo a “deslindarse de la concepción del arte proletario predominante en la primera fase de *Frente a Frente*”⁵⁹. Ciertamente creía en los alcances del arte revolucionario, asumiendo una visión propia al respecto muy distante de la promovida en la LEAR, que ya arrojaba sus primeros resultados identificables principalmente por sus limitantes.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁹ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y...”, *Op. cit.*, p. 12.

Todo lo que no sea primaria expresión utilitaria, lo que esté más allá de la pobre poesía de cualquier Gutiérrez Cruz, buen revolucionario e inexistente como poeta, es considerado como resabio burgués [::] Y no es con un contenido primario, con unos versos enemigos de la poesía, con cuentos mediocrísimos, que vamos a interesar al pensamiento joven latinoamericano y a desarrollar una acción revolucionaria que está tácitamente incluida como **razón de ser** de nuestra agrupación⁶⁰.

Para Cardoza y Aragón la alternativa que quedaba abierta y debía tomar la LEAR era seguir los pasos de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), de Francia, organización de la misma índole cuya “fuerza extraordinaria (...) se origina en su alta calidad intelectual y artística”. Excluyendo cánones autocomplacientes y carentes de autocrítica como los englobados en el frente amplio demostraba que “su acción política es enorme y eficaz por su seriedad misma, por la responsabilidad y solvencia intelectual de sus principales dirigentes”, al igual que entre los articulistas de *Commune*, publicación auspiciada por la Asociación. Su ejemplo era mayormente destacable por obtener influencia a nivel mundial, dando pie a una genuina “movilización de la inteligencia hacia la izquierda”, que es como entendía Cardoza la “razón de ser”⁶¹ de la Liga mexicana; aunque de antemano preveía la reticencia deparada a su propuesta (baste recordar lo aducido contra la intelectualización por Arqueles Vela dos meses después).

Pero cuando se habla de tratar de servir a la revolución en un plano más vasto, más internacional, el plano que en realidad corresponde a una Asociación de Artistas y Escritores (?) como la LEAR mexicana, de realizar

⁶⁰ Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura...”, *Op.cit.*, p. 3.

⁶¹ *Idem.*

una obra parecida siquiera a la de la EAR [sic] francesa, a la de “COMMUNE”, se nos arguye que tal camino no es nada conveniente porque revistas como la citada están “demasiado intelectualizadas”. Encontramos no en el fondo, sino en la superficie misma de argumentación semejante, el motivo que hace actuar a la LEAR mexicana de la manera presente, y, por ello, en mi modo de pensar, su acción verdadera queda sin realizarse. La LEAR nuestra debe ser lo que su nombre quiere ofrecer: una organización de artistas y escritores, y por ello su acción habrá de ser lo más serio que se pueda dentro del campo artístico e intelectual para lograr su objeto. La LEAR debe tender a movilizar, a interesar todo el pensamiento joven de América, hacia la izquierda, y esto no puede lograrse sino con una exigencia inevitable de calidad en sus manifestaciones⁶².

Juan de la Cabada se encargó de responder al diferendo de Cardoza mediante otro artículo también impreso en *El Machete* una semana después, el sábado 30 de mayo de 1936. Ahí informaba que “la LEAR ha hecho ya una autocrítica privada de la exposición”, de algún modo beneficiada por las críticas que el realizador cinematográfico Chano Urueta había hecho de ésta en la revista *Todo*. Buscaba el contraste: “Hay críticas y críticas”. Pese a la dureza de sus términos, Urueta al menos “intenta dejar algo constructivo”.

Sin embargo éste sugiere, compañeros de EL MACHETE. Luis Cardoza divaga, como él mismo confiesa, y con el pretexto del título de su artículo – “Exposición de Pintura Organizada por la LEAR”-, ocupa más de columna y media de una plana de EL MACHETE para decirnos algo así como que Cardoza es un escritor de exquisito gusto, que tiene referencias de la AEAR de Francia (no EAR, Luis), que nunca ha escrito en FRENTE A FRENTE, que después de un año de pertenecer a la LEAR prefiere la sonoridad de un artículo a exponer su criterio en las asambleas, etc⁶³.

⁶² *Idem*.

⁶³ Juan de la Cabada. “Las ‘sugestiones’ de Cardoza”. *El Machete. Periódico obrero y campesino. Órgano Central del Partido Comunista de México, Sección de la Internacional Comunista*. Sábado 30 de mayo de 1936. p. 3.

Encauzó su réplica sin escudar su calidad de expresidente, sino la de un “simple miembro” que había presenciado cómo a lo largo de dos años se había desarrollado la LEAR, dispuesto a admitir fallas administrativas aparte de concederle a Cardoza jocosos vituperios espetados con ironía, propios de un debate entre contrincantes literarios. De su texto “se infiere”, apunta Cabada, “que quienes salen mal parados” eran la mediocridad, la banalidad, lo fatal, la razón de ser, Gutiérrez Cruz, el aparente abismo, “pero nunca la LEAR”, de cuya plantilla enlistaba algunos miembros, de Leopoldo Méndez a José Clemente Orozco “y el más amigo de Cardoza: Cardoza”. Se detuvo a reconsiderar dos frases del guatemalteco devolviéndoselas maliciosamente. Al final del “inconmensurable párrafo” en que reprueba los “versitos” e “historietas” producidos por la Liga, decía el poeta: “...aunque la misma perfección y el talento y el arte verdaderamente grande interesará a toda clase de hombres, como el Quijote”, lo cual para Cabada dejaba “confirmado que Luis tiene que huir de la mediocridad ajena para ver en El Quijote toda clase de hombres, oír y llevar campanas y no saber dónde, o confundir los molinos de viento de sus palabras con gigantes”. Y sobre su comentario: “En la LEAR existen pequeñas pugnas, una política constante de campanario y una inquietud de hormiguero pisado por una vaca...” concluía: “probablemente Luis (tan dado a figuras deliciosas) no ve que, tomando su propia figura del hormiguero, cualquiera entiende que es Luis mismo quien lo pisa...”

Entonces declara:

No es mi deseo quedarme en los molinos de viento de palabras del compañero Luis Cardoza y Aragón. Quiero extraer de su trabajo algo cabal, positivo [...]

En efecto, la LEAR ha cometido y comete errores que con loable y singular tenacidad apuntas, compañero Cardoza y Aragón. Tu artículo entero tiene el único mérito de subrayar el prevaleciente descuido funesto en la calidad técnica y artística de nuestra producción. Verdad⁶⁴.

Reconocía sin reparos “que en la LEAR, como en todo organismo viviente, existen pugnas”, acaso porque tenía una idea organicista de la cultura en la que serían naturales las fracturas, como se advierte al inicio de su escrito “Capitalismo vs Cultura”: “La cultura es entidad en el proceso biológico del Universo y en el de la historia de la humanidad. Por consiguiente, concurren dentro de cultura periodos y elementos de integración y desintegración. Es afectada por la vida a la vez que interviene en la transformación de ella”⁶⁵. De modo que los principales reproches remitidos al poeta fueron sus omisiones, olvidar “demostrar que, a pesar de ellas [las pugnas] y a veces por ellas mismas, la LEAR ha seguido una trayectoria ascendente”, en adición a la inviabilidad de sus propuestas. “Ahora que empiezas seriamente a preocuparte por el trabajo, la función social y los destinos de nuestra organización, cometes tus primeros yerros”, le indicaba, “induces vagamente a caminos equivocados, por un lado; por otro, dentro de lo insubstancial de tus palabras, no haces mayormente sino defender pasadas fallas”⁶⁶. Ni era conveniente tratar que *Frente a Frente* imitara a *Commune*, por las características de su audiencia y el propósito cultural a que respondía (habiéndole valido ya reconocimientos mundiales), ni había motivos para desistir de la base del frente amplio.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Juan de la Cabada, “Capitalismo vs Cultura”, *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 4, julio de 1936, p. 10.

⁶⁶ Juan de la Cabada, “Las ‘sugestiones’ ...”, *Op. cit.*, p. 3.

Uno de los defectos gruesos de la Exposición de la LEAR, no fue su fundamental línea de frente único, sino las limitaciones y las extralimitaciones, la debilidad y la aplicación, equivocada en parte, de la línea de frente único: carencia de obras pictóricas de muchos valiosos artistas; desechar cuadros de algunas personas cuando se admitían de otras, cinco, seis, o más cuadros tan malos o peores que los que se desechaban; pésima colocación, etc., etc. Creo que debió exponerse solamente una obra de las menos malas de cada uno de los malos artistas, y todo lo mejor de los buenos. La LEAR debe, una vez por año, organizar una exposición de verdadero frente único, lo más amplio que sea posible [...] Por lo que se refiere a la comisión con poderes absolutos que reclama Cardoza, fue lo que se hizo en realidad [...] Nuestra falla en este sentido, por lo que toca a responsabilidades, consistió en que la Exposición se realizó de modo absorbente por la Sección de Artes Plásticas y no por la LEAR en su conjunto⁶⁷.

Sensatamente, no hubo contestación directa por parte de Cardoza y Aragón. Por aquél tiempo se incorporó al equipo redactor de *El Nacional* y desde sus páginas prosiguió su crítica, dedicándose a confeccionar notas sobre cultura mexicana, la poesía, semblanzas y otros temas aparentemente alejados de los anteriores puntos de desacuerdo, pero que le permitían proyectar tangencialmente su perspectiva de los problemas artísticos del país. Así conservó vigencia y reforzó su gusto artístico mediante artículos que se hacían eco de un par de textos más “aunque de manera oblicua y sin dar lugar a la réplica”⁶⁸ con que proseguían la discusión, contradiciendo tácitamente sus posturas y planteamientos, eludiendo mencionar las críticas concretas a que respondían. Francisco Reyes Palma la denomina “la polémica ausente” por haberse registrado al exterior de “lo que debió

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y...”, *Op. cit.*, p. 13.

ser su espacio natural: *Frente a Frente*⁶⁹, posiblemente procurando asignar al oponente guatemalteco la misma falta de resonancia que dos años después se intentaría propinar a André Breton durante su estancia en México, “correspondiente con la táctica estalinista del vacío”⁷⁰. Posteriormente retomaremos el curso de esta extensa controversia, por lo pronto será suficientemente ilustrativo delinear la trayectoria de su primer episodio, sostenido entre Luis Cardoza y Aragón y Juan de la Cabada. Saliéndose de las páginas de *Frente a Frente*, da comienzo en *El Machete* y transcurren cuatro meses, lapso en el que Cabada abordó la definición de la cultura y los problemas de los maestros en el órgano impreso de la LEAR, para desembocar en *El Nacional*. La revisión del texto con que Cabada colaboró en el suplemento cultural de este último diario (una vez que Fernando Gamboa se hizo cargo de dicha sección, poco antes de dejar la dirección editorial de *Frente a Frente*), deja en claro a quién puede estar refiriéndose en la siguiente línea que contrapone el talante de Francisco Goitia a sus adversos del ámbito artístico.

Pintor con sensibilidad y procedimientos lo más distantes de la receta en su creación –concebida y plasmada a emocionales impulsos con un sentido social-, surge antípodamente a las adulteraciones de botiquín de ciertos seguidores europeizantes que gastan curiosas voces en reprobar la pintura “que se hace bajo una idea social” (la frase última entre comillas, es de estos)⁷¹.

⁶⁹ “Dado que *El Machete* había citado, en descargo de Cardoza y Aragón, la carta que Romain Rolland dirigió a los escritores soviéticos para exigir mayor libertad creativa sin la injerencia sectaria de preceptos utilitarios, la LEAR tradujo de *Commune* un texto de Rolland, ‘Lenin y el arte’, más doctrinario y apegado a la visión de la liga”. *Idem*.

⁷⁰ Francisco Reyes Palma. “Exilios y...”, *Op. cit.*, p. 265.

⁷¹ Juan de la Cabada, “GOITIA nuestro gran...”, *Op. cit.*, p. 3.

Absteniéndose de fijar en *Frente a Frente* su postura ante las críticas que recibía la Liga, Juan De la Cabada optó por seguir desafiando estos juicios en el mismo medio que servía de tribuna a su contendiente, aludiéndolo y refutando “la superchería de cualquier opositor” a la ética y estética enarbolada por la LEAR, trayendo a colación todo el mérito de Goitia. Al mes próximo, en octubre de 1936, emprendió un viaje a Mérida, pues determinó “que había llegado el momento de ponerme a escribir con más intensidad”⁷², moviéndolo a buscar material para un proyecto de libro que por mucho tiempo dejó pendiente sobre las plantaciones de chicle en la selva peninsular. Se cerraba un periodo de su vida que recordaría con gran satisfacción: “La LEAR llegó a tener cierta notoriedad. Nuestro periódico alcanzó regularidad y la organización interna, solidez. Así recuerdo la Liga cuando fui su presidente”⁷³. Al siguiente año asistiría, junto a una delegación de la LEAR, al Segundo Congreso de Escritores Antifascistas de Madrid y Valencia. Vivió algún tiempo en París y a su retorno a México, en 1939, la LEAR se había disuelto.

Ahora bien, entre los artículos de mayo de 1936 sobre la primera exhibición pictórica de la LEAR y la publicación que Cabada dedicó a Goitia en septiembre, media un texto de Cardoza aparecido en julio que merece atención, “La LEAR y el cine nacional”. En él, compartía notas suyas tomadas en una reunión poco formal con miembros del comité editor de *Frente a Frente*, recreando la conversación que sostuvieron alrededor de la cinematografía nacional tras haberse dado a conocer la película *Redes*. Y ya que por los graves problemas de producción y “la

⁷² Gustavo Fierros Torres, *Memorial...*, *Op cit.*, p. 124.

⁷³ *Idem.*

corrupción del gusto público”, no había manera de discutir realmente “la calidad del cine mexicano”, de pronto se desvía la plática hacia el tema de la misma Liga, a la cual Cardoza trata con mayor cortesía que la vez anterior al inicio del artículo, definiéndola como “un conglomerado extraordinariamente heterogéneo en sus componentes, reunidos todos ellos en un propósito alto, noble y claro”⁷⁴. Aunque el poeta no da nombres, no sería infundado suponer que la voz de su interlocutor en este diálogo bien podría encubrir a Juan de la Cabada, si es que luego del intercambio de palabras impresas ambos conservaron el ánimo y disposición de charlar personalmente para resolver algunas de sus diferencias. Comienza Cardoza al habla:

-Labor crítica. Y mucha autocrítica, necesitamos. Lo grave es que la LEAR está en una situación que podría considerar semi-oficial. Pero creo que no sería desintegrarnos practicar en grande escala y extra muros, con trascendencia al público, una crítica constante y despiadada.

-Sí; necesitamos esa crítica, esa autocrítica constante y severa. Necesitamos que sea pública la vida de la LEAR, que tenga militancia, que exista verdaderamente. Usted nos dijo desde “El Machete” que la LEAR le daba la impresión de ser una inmensa Arca de Noe. Y usted pertenece a la LEAR. Reconocemos nuestra heterogeneidad; pero la aprobamos. La necesitamos. El mundo no es sino una inmensa lucha de los que están por un mundo nuevo y mejor, y de los que se aferran y luchan por un mundo podrido que mantiene sus privilegios. Y volviendo al cine mexicano [...]”⁷⁵

⁷⁴ Luis Cardoza y Aragón, “La LEAR y el cine nacional”, *El Nacional*, México, 8 de julio de 1936, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), pp. 1, 4.

⁷⁵ *Ibid.* p. 4. La referencia al “arca de Noé” es uno de los elementos que nos otorgan la licencia para suponer que Juan de la Cabada es el emisor en esta conversación con Cardoza, por ser la figura presente en las frases con que ambos cierran sus artículos. Así termina el texto de Cardoza: “Esta primera salida al público de la LEAR nos devuelve la idea de que nuestra organización no merece su nombre y que todavía es un Arca de Noé”. Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura...”, *Op. cit.*, p. 4. Por su parte, Cabada concluía declarando: “Si movió a Cardoza un impulso noble –como él dice-, es de agradecersele. Con tal esperanza, la LEAR entera, estoy seguro, se ríe aún de que la llame Arca de Noé, un fino cuanto simpático humorista, que causas, muy personalmente tuyas, tendrá para su regocijado placer de recrearse en diluvios y en –las también muy tuyas- imágenes zoológicas”. Juan de la Cabada, “Las ‘sugestiones’...”, *Op. cit.*, p. 4. Finalmente, en el diálogo interviene otro interlocutor que apunta: “Todo arte es un reflejo de la sociedad

Es de gran interés que este escrito, aparentemente más apacible, siga manteniendo un tono muy provocativo, pues aun cuando la voz de Cardoza aclaraba en una de sus primera intervenciones: “No me propongo, por ahora, organizar discusiones con ustedes”, llegaba a proferir que: “El pésimo gusto de la burguesía sólo es comparable al pésimo gusto de los artistas ‘revolucionarios’ que han intentado reducir el materialismo dialéctico a un sistema cerrado y absoluto, que es en sí la negación de toda dialéctica, de todo espíritu revolucionario”⁷⁶. Cardoza y Aragón creía que “la LEAR con un criterio más afinado, sin limitaciones extremadamente políticas, con mayor gusto y un poco de pensamiento verdaderamente dialéctico, habrá de ser la sociedad de artistas y escritores más viva y más útil de todas las que han existido en México”⁷⁷, pero para ello era indispensable ejercer la “labor crítica constante y despiadada” que proponía a la LEAR. Insatisfecho en su demanda, el poeta decidirá que es tiempo de organizar un debate abierto y público con representantes de la Liga más tarde, cuando Cabada ya no se halla presente en la Ciudad de México, lo cual no conlleva que las hondas consecuencias resultantes de su pequeño altercado en *El Machete* se disiparan, al contrario. Sin embargo, a fin de dimensionar mejor este problema de crítica artística tendremos que contar con una idea más desarrollada de aquél “sistema cerrado y absoluto” al que se refiere Cardoza, el realismo socialista, tanto para averiguar en cuáles puntos difería la LEAR de sus principios, como para reconocer sus coincidencias –incluso en las que el poeta podía incurrir.

que lo produce, a la vez que influencia, dialécticamente, a esta sociedad”, lo que permite conjeturar que podría tratarse de Arqueles Vela. Luis Cardoza y Aragón, “La LEAR y...”, *Op. cit.*, p. 4.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1.

2. El realismo socialista, una obra artístico política.

“Llegará un día en que las direcciones generales, los clavos y demás porquerías se convertirán en espléndida mitología, en extraordinaria epopeya [...]

Las direcciones generales son el Nuevo Testamento”

Ilya Ehrenburg

2. 1 Las bodas del arte y la política

El sistema del realismo socialista se fue conformando en base a los pronunciamientos estéticos de eminentes comunistas, aspectos propios del desarrollo artístico ruso y la tentativa política del estalinismo por crear un “arte total”. Se suele considerar al adoctrinamiento gubernamental como el factor preponderante en la formulación de esta literatura y este arte llamados a ser la expresión estilística de la revolución proletaria, no obstante, es sumamente ilustrativo llevar a revisión la génesis de sus postulados teóricos y prácticos para dejar atrás puntos de vista rígidos que descalifican de antemano al realismo socialista, ideándolo un mero vehículo propagandístico del Partido Comunista. Ciertamente, el medio artístico se hallaba en control del Estado, pero posee mayor importancia cómo se desenvolvía, enfocar el trasfondo de sus operaciones y las condiciones que lo tornaban funcional en la sociedad de su tiempo. Es preciso resaltar que por haber identificado plenamente la corrección política y el valor artístico, el estudio del realismo socialista en los años del gobierno estalinista irradia con sus luces las discusiones estéticas de aquél entonces.

En agosto de 1934, durante la consumación del Congreso de Escritores Soviéticos, en Moscú, se proclamó oficialmente al realismo socialista como el lineamiento apropiado para los escritores de la Unión Soviética. Articulándose principalmente a través de Máximo Gorki (el más importante escritor proletario de ese tiempo) y Andrei Zdanov (el orador estalinista en asuntos de cultura), fue definido en muy amplios términos representando la resolución de un arduo debate sobre la naturaleza y función de la literatura. Contra lo habitualmente pensado, no se trataba de principios que resultasen arbitrarios para la escena cultural, pues el nuevo credo en realidad asimilaba diversas tendencias artísticas que lo precedieron, trasladando, entre dogmas partidarios, procedimientos anteriormente familiares a artistas, críticos e intelectuales. Se estima que entre mayo de 1932, fecha en que por primera vez aparece empleado el concepto *Sotsialisticheskiy Realizm* en el diario soviético *Literaturnaya Gazeta*⁷⁸, y el verano de 1934, se publicaron cerca de cuatrocientos artículos discutiendo diversos temas del realismo socialista, exponiendo al medio cultural sus propiedades, adquiriendo así consistencia semántica⁷⁹. El Congreso legitimó e impuso las predilecciones del Partido en artes visuales y literatura, algunas previamente del agrado del público, ya que se adecuaban a sus intereses y le eran útiles políticamente, fomentando su diseminación, su aceptación popular e impacto moral y material⁸⁰.

⁷⁸ David Elliott, "Socialist Realism", en *The Dictionary of Art*, vol. 28, England-USA, Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 917.

⁷⁹ Alla Efimova, "To Touch on...", *Op. cit.*, p. 76.

⁸⁰ Margaret M. Bullitt, "Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union", *Russian Review*, vol. 35, No. 1 (Jan., 1976), USA, Blackwell Publishing on behalf of The Editors and Board of Trustees of the Russian Review, p. 71.

Claro está, la explicación del realismo socialista requiere comenzar remontándose al menos a los años de lucha revolucionaria. Muchas de las consignas que envolvían este arte, demandando del artista comprometerse con las tareas de transformación material, educar a los trabajadores en el espíritu del socialismo y una verdadera e históricamente apegada representación de la realidad en su desarrollo revolucionario, procedían de ese periodo. Al considerarse que había encarnado una ruta sintética hacia la renovación de las artes y la existencia, la Revolución de octubre marcó el surgir de otra época para el arte ruso, máxime que tras dos duros años de guerra civil logró florecer un clima óptimo donde dar albergue a la utopía, propiciando el apogeo de las vanguardias⁸¹. Conjuntando sofisticados principios espirituales, fantasías cósmicas y la agudeza filosófica, mística e imaginativa de su interpretación del mundo, con que transitaban del optimismo social de ensueño a sentimientos de catástrofe universal, el medio artístico aglutinaría, entre otros, a futuristas, cubistas, rayonistas, dadaístas, cubo-futuristas, constructivistas, disputando ser quienes dieran “una bofetada en la cara al gusto del público” prevaeciente (burgués, especialmente). Entonces la revolución aún podía abarcar amplias posibilidades de acción para los grupos emergidos con la revitalización de la economía, deseosos de edificar un entorno visual distinto acorde a las necesidades y valores

⁸¹ M. N. Sokolov, “Russia: Painting, graphic arts and sculpture, c. 1917-56”, en *The Dictionary of Art*, vol. 27, England-USA, Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 394.

del nuevo orden⁸². Pero entre lo heterogéneo del ambiente se mantenía un consenso: era necesario transformar las concepciones del arte en boga⁸³.

Desde tiempos de Tolstoi se había sostenido una severa crítica a la suposición europea de que su definición del arte y sus cánones poseían validez universal. Entrado el siglo XX, al tiempo que se atravesaba en Europa una crisis de valores sociales y artísticos, Rusia aprestaba el remplazo del régimen pre-revolucionario, por lo que asumió a fondo la ruptura con los valores establecidos, sumando nuevas razones a su asidua oposición artística al criterio occidental.

León Tolstoi, por su parte, recriminaba a la estética de occidente la insustentabilidad de sus dictámenes en materia del gusto, propósito y mérito de la obra artística, “siendo una actividad mental llamándose a sí misma ciencia”⁸⁴. ¿Qué cualidades definen la belleza? ¿Cuál es el contenido del arte? ¿Puede calificarse el mérito artístico sin recurrir al gusto antaño transmitido? Percibiendo las deficiencias en las respuestas dadas a semejantes cuestiones (tal vez por confundir cómo se define el arte con cómo se evalúa⁸⁵) Tolstoi denuncia una tautología, pues la estética europea vigente no reconocía más que lo canonizado por las normas del arte subyacentes, determinadas a su vez mediante imprecisas cualidades estéticas, falla primordial por la cual sus categorías y prescripciones

⁸² Christina Lodder, “Constructivism” en *The Dictionary of Art*, vol. 7, England-USA, Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 767.

⁸³ Gary Saul Morson, “Socialist Realism and Literary Theory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, No. 2 (Winter, 1979), USA, Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, p. 123.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 123.

originaban distorsiones al querer trasladarse a los atributos artísticos de otras culturas.

Continuó rechazándose posteriormente la noción altamente admitida que elevaba el arte europeo al rango de *Arte*, en general, a modo de realización cumbre. Para ello era necesario despojarlo de su presunto valor absoluto, fuera del tiempo y del espacio, y a la teoría le fue posible consumir esta desacreditación ajustando la perspectiva histórica. Al revelar los logros e ideales artísticos de occidente como representativos de una etapa en la historia de la cultura mundial, una tradición estética entre muchas otras posibles, sus juicios acarrearón una connotación histórica y al asentarse el sentido de su historicidad quedó englobada bajo la etiqueta de “burguesa”, fincando un precedente al que debería suceder una revolución cultural.

Apartándose de concepciones artísticas de índole kantiana, tales como la observación desinteresada de la realidad, distancia analítica sobre el objeto autónomo representado, repeler la abierta declaración de posturas que violaran la integridad artística de la obra, etcétera, para un numeroso grupo artístico revolucionario la definición del arte y la literatura seguía siendo una cuestión abierta⁸⁶. Contemplaban el advenimiento de cualquier movimiento o corriente artística futura como la consecuencia natural de volver a formular sus elementos, pero lo esencial para esta corriente era que pudiera constituir un nuevo tipo de arte en contraposición a los convencionalismos predominantes en la tradición

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 122-123.

europea. Rebatiendo el papel protagonista de la burguesía en la producción cultural se proyectó un arte y una literatura proletarias, que resultasen ser “cualitativamente” diferentes.

Frecuentemente, cuando se rechaza el valor artístico del realismo socialista se pasa por alto este propósito. Al reprobarlo rotundamente por haber desprovisto o contradecir aquellos parámetros con que solemos apreciar el arte, olvidamos que en parte fue fraguado para que así ocurriera⁸⁷.

Dentro de la tendencia intelectual que pugnaba por renovar las cualidades artísticas y literarias destacan las contribuciones de una escuela teórica constituida hacia 1915, cuya intervención fue fundamental en más de un sentido para la configuración del realismo socialista, el formalismo. Usualmente se denomina “formalista” a las diversas aproximaciones con que se estudian las artes dando prioridad a los aspectos formales. Desarrollado por los antiguos griegos, Vitrubio, y por Kant y Schiller, entre otros, el formalismo ha planteado la primacía e incluso autonomía de las formas sobre los contenidos en la obra artística, sin resolver en definitiva si las formas llegan a desplazar la representación o si primariamente están estableciendo una representación⁸⁸. El caso ruso es distinto. Vuelto imprescindible examinarlo, retomamos la definición presentada por Gary Saul Morson en su ensayo “Socialist realism and literary theory”, basada en los trabajos de Jurij Tynjanov, Bakhtin y Voloshinov principalmente, quienes

⁸⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁸ Robert Williams, “Formalism” en *The Dictionary of art*, vol. 11, England-USA, Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 315.

elaboraron modelos de análisis literario muy avanzados, próximos a la sociología así como directamente vinculados a las innovaciones de la vanguardia.

Uno de los objetivos más importantes del formalismo ruso era la posibilidad de estudiar tipos extremadamente distintos de literaturas, bajo el supuesto de que la europea era *una* literatura, no la Literatura. Proponiendo modelos explicativos en que era central la conceptualización de la literatura como un sistema podía anteponerse su condición histórica y social, pues se trataba de “un sistema que interactúa con otros sistemas sociales”⁸⁹. Por ser en su conjunto sistemas cambiantes de época en época y de cultura a cultura, el formalismo no admitía que hubiera una serie de características fijas e inherentes al definir una literatura. Para delimitar un sistema literario debía hacerse examen de los hechos, acorde al contexto literario, antes de aceptarlos como hechos literarios. Lo decisivo era su *función*: la conexión particular de un escrito con el desarrollo literario (o en el caso contrario, con desarrollos no literarios). Jurij Tynjanov señalaba que una biografía, la correspondencia familiar, los arcaísmos o el comentario político, por poner ejemplos, no guardan una función constante sino que ésta va variando en distintos periodos, determinando su funcionamiento por el lugar que ocupan como elementos literarios dentro del sistema. Los contenidos se incorporan a una jerarquía interna que nunca es idéntica a la de otros sistemas literarios (debido a las singularidades propias de la historia de aquellos sistemas no literarios con que están interactuando), aunque puede tener variantes con modificaciones

⁸⁹ “a system that interacts with other social systems”, en el original. Gary Saul Morson, “Socialist Realism...”, *Op. cit.*, pp. 123-124.

jerárquicas que invierten la importancia de ciertos contenidos, arrojando que a diferentes órdenes se obtengan diferentes funciones y por tanto distintas literaturas. Es así como la introducción y presencia de nuevos elementos alteran al sistema literario entero. En el caso de las literaturas europeas, mantenían entre sí una variedad reducida. Guardando en común una función dominante, la estética, solamente difieren en los niveles más bajos de la jerarquía de sus componentes y es esa particularidad la que suele reivindicarse como el carácter de la literatura nacional, asumiéndose inclusive a modo de motivo de orgullo en los países⁹⁰.

Aportando sus modelos explicativos a la historia literaria, los formalistas rusos enfatizaron que la investigación sobre el tránsito entre literaturas de una misma tradición debía dejar de enfocarse en la mudanza de características, para ocuparse de los cambios efectuados en las *relaciones* que alternan los elementos del sistema. El devenir de la literatura consistía en sucesivas sustituciones de sistemas, implicando “no un súbito y total remplazo de sus elementos formales, sino la creación de una *nueva función para esos elementos formales*”⁹¹ (en tanto permanecían dentro del sistema literario). Finalmente, se advertía que de la sustitución de sistemas literarios podían obtenerse posibilidades de cambio radicales, que irían más allá de la continuidad, semejanza o diferencia entre sus componentes y sus relaciones. La consecuencia última de los cambios de función en la literatura resultaba ser el cambio en la función de la literatura misma.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 124-127

⁹¹ “not a sudden, total renewing and replacing of formal elements, but the creation of a *new function for those formal elements*”. *Ibid.*, p. 124.

Son claros los alcances de la aproximación formalista para dilucidar la literatura del realismo socialista al momento de enunciar su regla primordial: ser una literatura y un tipo de arte en que la función predominante no es la estética⁹², sino la política.

Relegar la preponderancia de la estética había sido posible dado que los formalistas, junto a otros destacados intelectuales (empezando por Tolstoi), optaron por retroceder en el problema teórico situándose ante la pregunta *¿Qué es el arte?* en vez de cuestionarse *¿Qué es estético?*, que, como apuntamos, se resolvía en una operación circular, donde las normas consagradas del arte definen qué es estético y la estética era la razón de ser del arte⁹³. Mas no por ello se fijaron extra-limitantes en la gama estética del realismo socialista, lo primordial era redefinir lo estético en términos alternos⁹⁴. Por su parte, la estética tradicional tampoco menguó ni fue amenazada de erradicación durante esos años. En 1922 se puso en marcha la Nueva Política Económica (NEP), que permitió el surgimiento de un mercado de arte dirigido a una emergente clase burguesa para

⁹² Dando así seguimiento a las palabras de Morson: "I do not intend in the space of this essay to provide such a comprehensive definition of socialist realism, but I would like to indicate a possible starting point. Socialist realism is one kind of literature, and the socialist realist novel one kind of novel, in which the aesthetic function is *not* the dominant". *Ibid.*, p. 126. También debe considerarse una función económica: Margaret M. Bullitt, "Toward a...", *Op. cit.*, p. 53. Gary Saul Morson, "Socialist Realism...", *Op. cit.* p. 127. Efimova cita a Vladislav Todorov: "Communism created ultimately effective aesthetic structures and ultimately defective economic ones. The factories are not built to produce commodities. They produce symbolic meanings. They symbolize industrialization. Society is a poetic work, which reproduces metaphors, not capital". Alla Efimova, "To Touch on...", *Op. cit.*, p. 74. Y finalmente una función semi-religiosa, en la que después abundaremos. Sin embargo, para ceñirnos a nuestro argumento, nos centraremos en la función política.

⁹³ Gary Saul Morson, "Socialist Realism...", *Op. cit.*, pp. 126-127.

⁹⁴ Acaso más cercanos al sentido original del griego *aisthitikos*, "percibir sintiendo" ("to perceive by feeling"), según concluye Susan Buck-Morss tras escrutar en su etimología, mostrando que inicialmente concernía más a la realidad en sí, a una manera de experimentarla y conocerla, que exclusivamente al campo del arte. Citada en Alla Efimova, "To Touch on...", *Op. cit.*, p. 75.

la cual “la vanguardia era ajena estética y en especial políticamente”⁹⁵. Fue así que surgieron organizaciones artísticas como la Asociación Revolucionaria de Escritores Proletarios (RAPP) y la Asociación de Artistas de Rusia Revolucionaria (AKhRR), cuyo gran fortalecimiento obedeció a atender esta demanda de corte conservador. La NEP también marca el comienzo de la debacle vanguardista, entre otras razones por ir perdiendo influencia en el Estado y su visto bueno, subsistiendo cada vez a menor escala, oprimida por sus oponentes. Sin embargo, la disolución de tales agrupaciones mediante el decreto “De la reconstrucción de las organizaciones artísticas y literarias”, en abril de 1932⁹⁶ (un mes antes de que empezara la discusión del realismo socialista), apunta, como veremos más adelante, a que no se había disuelto todavía el propósito de proporcionar un nuevo funcionamiento a la literatura y el arte que superara cualitativamente al de la estética tradicional.

Una novela publicada al comienzo de la década de los veinte puede darnos cierta idea del rumbo de los hechos. Su título es *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos*, y cuando menos resulta llamativo que el personaje Julio (tan rebosante en actitudes típicas de la vanguardia rusa) sea mexicano, nacido en Guanajuato, como Diego Rivera, en quien se basó el autor Ilya Grigorevich Ehremburg para urdir la biografía de su protagonista. En uno de los últimos capítulos Alexéi Spiridónovich, intelectual y místico sin oficio, ávido

⁹⁵ “to whom the avant-garde was alien aesthetically and especially politically”. Boris Groys, *The total art...* *Op. cit.*, p. 23.

⁹⁶ “Revolutionary Association of Proletarian Writers”, “Association of Artists of Revolutionary Russia”, y “On the reconstruction of literary and artistic organizations”, en el original. Alla Efimova, *Op. cit.*, pp. 76, 78.

lector de Vladimir Soloviov y que gusta de contar su vida completa a todo aquel que conoce, acaba “por elegir un trabajo donde la ración era un poco mejor que en otros sitios”, impartiendo literatura rusa a los alumnos de una institución militar en Moscú. Le depara el infortunio de que sus intereses literarios sean considerados anticuados, detectándose, en su siguiente diálogo, no sólo el desentendimiento de la literatura convencional, también lo imperativo que era renovar su función, conferirle alguna utilidad. Dice a Jurenito:

-Pero ¡imagínense qué horror! ¡Bárbaros! ¿Se puede soportar eso? ¡Y Europa sigue callada! Empecé hablándoles de Chéjov, de los hombres entrañables y tiernos del «zemstvo» que soñaban con el reino de Dios en la tierra, pero se presentó un comisario y me dijo que todo aquello no le hacía ninguna falta a nadie, que ya era hora de olvidar los lloriqueos burgueses y empezar a escribir relatos útiles sobre los héroes del frente de trabajo que superaban en un ciento por ciento las tareas fijadas por sus direcciones generales. Tampoco aprobó los versos de Lérmontov sobre el ángel y me habló de un tal Demián Bedni, que intenta convencer a los campesinos de que cambien las patatas por clavos. ¿Qué hacer? [...]»⁹⁷

Hace falta seguir repasando sucesos capitales para la conformación de la conjunción rusa entre el arte y la política, por ahora lo clave es reconocer el soporte teórico brindado por el formalismo ruso al realismo socialista, aunque después le convendría negarlo y reservar una seria enemistad a sus propuestas. El principio funcional entonces aportado debe ser mayormente tomado en cuenta

⁹⁷ Iliá Ehrenburg, *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos Monsieur Dellet, Carl Schmidt, Mister Cool, Alexéi Tishin, Ercole Bambucci, Iliá Ehrenburg y el negro Aisha en los días de la paz, de la guerra y la revolución en París, en Méjico, en Roma, en el Senegal, en Kineshma, en Moscú y en otros lugares, así como diversos juicios del MAESTRO sobre las pipas, la muerte, el amor, la libertad, el ajedrez, la tribu de Judá, la construcción y otras muchas cosas*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 276. Ehrenburg y Rivera se hicieron amigos en París en 1913. Al estallar la revolución de octubre de 1917, Ehrenburg partió a Rusia vía Inglaterra y Dinamarca. El libro *Julio Jurenito* fue escrito en 1922, pero consideramos pertinente citar este fragmento por su referencia anticipada al comportamiento de los héroes del frente de trabajo soviético, una de las figuras más relevantes del realismo socialista. Datos tomados de Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*, México, FCE, 1979, pp. 33, 39, 96.

que ciertos tópicos recurrentes al tratar de definir esta literatura: el apego a la doctrina marxista-leninista, temáticas que retratan el progreso del comunismo en contra de la decadencia burguesa, finales felices y constructivos, personajes hechos de una pieza (en especial “héroes positivos”, cuyo mayor rasgo personal es –aparentemente- su impersonalidad, su esfuerzo por “convertirse en uno” con el frente revolucionario), carencia de crítica e ironía, la inclusión de sermones políticos, el lenguaje retórico, homogéneo y pre-formulado⁹⁸ (por no decir prefabricado), la escala monumental, un realismo ecléctico y su idealización de Stalin⁹⁹. Sin duda muchas de estas características se cumplen en las obras del realismo socialista, pero el primer inconveniente es que no en todas ni de manera regular, por lo que el enlistado de componentes puede tornarse inadecuado; pero más importante, esta visión externa desatiende conocer los móviles de su funcionamiento, cómo están operando y porqué. Hasta aquí, queda en evidencia el franco contraste con los cánones del modelo literario occidental: la complejidad psicológica de sus personajes, su individualidad, presencia del autor por el estilo con que compuso la obra, cabida a los finales abiertos o ambiguos, temáticas libres, variedad de discursos y el valor de la crítica ejercida a la realidad política y social, entre otras¹⁰⁰. Empero, como ya indicábamos, negarle el reconocimiento al realismo socialista de literatura como tal, es incurrir en un acendrado eurocentrismo del que es recomendable salir para asomarnos al corazón de los fenómenos literarios en el mundo.

⁹⁸ Gary Saul Morson, “Socialist Realism...”, *Op.cit.*, pp. 121-122

⁹⁹ David Elliott, “Socialist Realism”, *Op. cit.*, p. 919

¹⁰⁰ Gary Saul Morson, “Socialist realism...”, *Op. cit.*, pp. 121, 122, 127.

2. 2 Un nuevo orden de vida

En vísperas de la segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin advertía al término de su ensayo *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*: “Esta es la situación de la política a la que el fascismo está volviendo estética. El comunismo responde politizando el arte”¹⁰¹. El señalamiento del paralelo entre la exaltación de la belleza en la maquinaria bélica maniobrada por la política fascista y la implementación del arte en instrumento extensivo a la política efectuada por el comunismo es atinado (ya fuera visto como oposición a modo de Benjamin o afinidad como hace Vladislav Todorov¹⁰²), pero es inexacto que el régimen comunista politizara el arte. En Rusia, antes que los bolcheviques, fueron los artistas de vanguardia quienes enlazaron arte y política. Por supuesto, convendría

¹⁰¹ “This is the situation of politics which Fascism is rendering aesthetic. Communism responds by politicizing art”. Citado en Alla Efimova, “To Touch on...”, *Op cit.*, p. 75.

¹⁰² *Idem*. La investigadora Marjorie Perloff nos muestra que Benjamin estaba advirtiendo en su ensayo de 1936 la conexión entre el fascismo y el futurismo italiano, por lo que ella procede a exponer que tal relación entre los movimientos futuristas y los productos bélicos es resultado de las ilusiones depositadas en los alcances de la tecnología, las máquinas y la urbanización que se pueden focalizar en los años previos a la primera gran guerra europea, en concreto hacia 1913. Se trata de un periodo de agitación cultural que Perloff define como “el momento futurista”: un profundo estado mental que sobrevino entre los artistas de vanguardia en aquel tiempo en que el mundo parecía estar finalmente unido por los recientes avances tecnológicos, exaltando con el mayor optimismo el advenimiento de una revolución que acabaría con todas las formas de opresión. Marjorie Perloff, *The futurist moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the language of Rupture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, pp. XVII, XVIII, XXI, 12, 18, 29. Su interés al revisar esta declaración de Benjamin es sugerir que, si bien por un lado los movimientos vanguardistas no tenían que conducirse forzosamente a afiliarse al fascismo (como haría Filippo Marinetti), por el otro lado es pertinente preguntarse si acaso “la estetización de la política que Benjamin rechaza como la ‘consumación de *l’art pour l’art*’ no es en sí misma endémica a un sistema utópico como el comunismo” (“whether the aestheticizing of politics which Benjamin rejects as the ‘consumation of *l’art pour l’art*’ is not itself endemic to a utopian system like communism”, *Ibid.*, p. 34). Es decir, a dos años de la publicación de *The total art of Stalinism*, su trabajo está apuntando hacia el tipo de discusión de las vanguardias que lleva a cabo Boris Groys, como trasluce la nota 48 del primer capítulo, “Profond aujourd’hui”. El análisis de Perloff cobra valor en nuestra indagación porque proporciona una visión ampliada de la concepción que los artistas tenían de su propia producción, puesta en un plano internacional en que las palabras y las imágenes se dirigen a generar diversas rupturas, haciendo del arte un campo de acción donde estaban igualmente involucradas las vanguardias italianas, francesas, rusas o alemanas. De algunas discrepancias entre las tesis de Perloff y Groys nos ocuparemos adelante.

aclarar que “la política ha sido materia de arte, tanto como la misma naturaleza, desde los orígenes de la humanidad”¹⁰³, tal como lo apuntaba Cardoza y Aragón. No obstante, dada la coyuntura histórica única en que estaban envueltas, a las vanguardias rusas les distinguieron sus pretensiones tendidas en este terreno. Yendo más allá del regular anhelo de acceder o siquiera representar a los círculos del poder político, ambicionaban obtenerlo, no porque supusiera un encumbramiento social ni obedeciendo alguna avidez desmedida, antes bien por formar parte de su proyecto artístico. Así lo sostiene Boris Groys en su estudio *The total art of stalinism. Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*, el cual ofrece una interpretación sumamente esclarecedora del realismo socialista, conectando procesos políticos y sociales con procedimientos y prácticas artísticas de la vanguardia rusa, descubriendo una unidad cultural que dio lugar a la reorganización más deslumbrante de la sociedad, basada en su conversión a una obra de arte estatal. Los argumentos con que elabora esta historia constituyen el mejor punto de partida en el discernimiento de la cultura soviética, mismos que habremos de repasar, condensar y precisar al permitir que nos adentremos en los términos fundamentales de esta literatura y este arte, tan protagónicos y tan desvirtuados en el ambiente cultural occidental.

Contra primeras impresiones, las vanguardias rusas no proceden del fervor por la tecnología o de una creencia irreflexiva en el progreso humano, en tanto empezaron postulando una reacción defensiva hacia sus efectos sobre el mundo. Anteriores a la revolución, contemplaban al mundo, suprema creación divina,

¹⁰³ Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura...”, *Op. cit.*, p. 3.

siendo invadido por las maquinaciones con que la tecnología rompía la ostensible armonía de la realidad, propiciando la idea de que Dios había muerto y con él la unidad de su obra. Habiendo asumido como definitiva e inacabable la disolución del orden natural, abriendo un infinito espectro de caos futuro, la primera generación de artistas vanguardistas resolvió que el único medio para neutralizar y sobreponerse a los estragos del progreso era adelantándosele. Justamente a raíz del convencimiento de que era imposible eliminarlo fueron apartándose de posiciones tradicionalistas, teniendo por inútil querer dar marcha atrás cuando la salida residía en anticipar, sobrepasar y rebasar los procesos destructivos, es decir, alcanzando una última línea de defensa al frente, un asidero donde detener por siempre el progreso. Aunque involucrara la radicalización del aniquilamiento, colocándose a la vanguardia del cauce fatalista tal vez sería posible hacer alguna compensación por la pérdida¹⁰⁴.

La restitución del mundo debería emplear las mismas tecnologías que lo estaban devastando, asignando una organización a su crecimiento fuera de orden. Esta reorganización recaía en los artistas, quienes teniendo conocimiento de la muerte de la divinidad, de “Dios el Artista”, podían remplazarlo al apoderarse de un principio creador que iba más allá de la mortal y terrenal “creatividad individual”, con el cual inventar proyectos totalizadores que devolvieran la armonía al orbe¹⁰⁵. De ahí el tajante rechazo vanguardista por la función mimética del arte, desdeñando la futilidad que acarrea imitar una realidad en desintegración,

¹⁰⁴ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 16, 70.

proponiéndose, en cambio, pasar de representar a transformar la vida, siendo la convicción que diferenció a sus actividades. Lo crucial entonces era consumir la destrucción del mundo para reconstruirlo a partir de un nuevo elemento original y trascendente, aquel punto sustancial que queda tras una descomposición exhaustiva de las partes. Acorde a este propósito fueron asiduos en llevar a la práctica dos técnicas analíticas: la teoría de la alteración, que sustraía los objetos de su contexto cotidiano para “hacerlos extraños”, y, más destacable, el método de poner al descubierto los artificios ocultos en las anteriores producciones de arte con que conseguían sus efectos sobre el espectador, a los cuales aplicaban una reducción hasta extraer su fórmula esencial¹⁰⁶. Kasimir Malevich, fundador del suprematismo, quiso depurar la pintura al trabajar cualidades trascendentales del color y la forma pura inmersas en las piezas pictóricas tradicionales; Velimir Khlebnikov desarrolló un lenguaje fonético transracional que yacía encubierto detrás de las formas lingüísticas ordinarias. Ambos dedicaban su labor artística a “desautomatizar” la percepción, siguiendo preceptos del filósofo neo-gnóstico Vladimir Soloviov quien definía el arte como “construir la vida”, buscando descubrir una armonía apenas latente en el mundo “como si fuera vista desde una perspectiva diferente, apocalíptica, de otro mundo, posthistórica”¹⁰⁷ y así tornar “visibles” las cosas en su aspecto futuro. Sin embargo, a esta generación de la vanguardia se le consideraría muy contemplativa y absorta en la función cognoscitiva del arte, por siguientes corrientes que estuvieron decididas con furor

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 14, 20, 43.

¹⁰⁷ “must be made ‘visible’, as if perceived from a different, apocalyptic, otherworldly, posthistorical perspective”. *Ibid.*, p. 19.

a conquistar la autonomía total del objeto artístico, sobresaliendo la del constructivismo¹⁰⁸.

En 1917, la Revolución de octubre dio ocasión de que se propagara al resto de la sociedad una visión de la vanguardia, pues tras haber sido arrasado, revuelto y parado por la guerra, el país parecía próximo al apocalipsis. A su vez, los vanguardistas pudieron ver confirmadas sus indagaciones y teorías al constatar que el acabose había llegado, que ya no era una cuestión imaginativa, permitiéndoles trasladar en acciones sus cometidos, más aún al llegar a ocupar cargos relevantes en la nueva administración cultural centralizada que la *intelligentsia* rusa, ligada al zar, había desasido¹⁰⁹. Estaban dispuestos a declarar

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 18, 19, 27, 43.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 20. El modo de comprender la revolución rusa es la base de algunas divergencias entre los estudios de Marjorie Perloff (véase la nota 102) y Boris Groys. El deseo febril de que los adelantos tecnológicos, con su velocidad, energía, violencia, impulso vital y soporte del bien futuro, desembocaran en una gran guerra que diera término a las formas opresivas de la sociedad (Marjorie Perloff, *The futurist moment...*, *Op. cit.*, pp. 12, 18, 22, 23), condujo a que, en un inicio, “la Revolución de octubre fuera recibida como el tan esperado cumplimiento del sueño futurista” (“the October Revolution was greeted as the longed-for fulfillment of the Futurist dream”, *Ibid.*, p. 32). No obstante, resulta adecuado que después Perloff puntualice que: “Quizás la dificultad con todas esas valoraciones definitivas de términos como Modernismo o Vanguardia o Futurismo es que las realidades históricas existentes continúan eludiendo su poder totalizador” (“Perhaps the difficulty with all such definitive assessments of terms like Modernism or Avant-Garde or Futurism is that the actual historical realities continue to elude their totalizing power”, *Ibid.*, p. 35). De lo anterior se desprende, pensamos, que la estructuración “total” del futurismo, al establecer conexiones estéticas entre toda clase de elementos de la existencia cotidiana (*Ibid.*, p. 37), trae por consecuencia no sólo que las vanguardias artísticas se diferenciaron en cada país por responder a las características de su sociedad, sino también se verifica que es prematura la impresión de que “la politización de la estética” que se proponía efectuar la vanguardia en Rusia no funcionó como ésta quería (*Ibid.*, p. 32), acorde con la argumentación de Groys. El problema es que Perloff haya antepuesto la crítica bolchevique-marxista de la vanguardia, la cual juzgaba inconsistencias político-ideológicas, y se deje guiar por las declaraciones de organizaciones artísticas que eran sus rivales, pues con ello le da la razón a Groys cuando nos advierte que se requiere de un cuidado muy particular al examinar las posiciones enfrentadas en las polémicas artísticas que antecedieron a la instauración del realismo socialista, por llegar a parecernos tan similares y próximas, mientras que para dichos actores eran mutuamente excluyentes, sin ambigüedades (Boris Groys, *Op. cit.*, p. 9). Aun así, no pierde interés el análisis de Marjorie Perloff, en especial por enfocarse en “las más oscuras implicaciones de esta nueva tecnología, inacabadamente entendida por los propios artistas de antes de la guerra” (“the darker implications of this new technology, imperfectly understood by the artists of the *avant guerre* themselves”, Marjorie Perloff, *Op. cit.*, p. 13), que a su vez

su apoyo al gobierno bolchevique a sabiendas de que el marxismo no aportaba a sus líderes suficiente guía sobre cómo construir los nuevos sistemas sociales revolucionarios, sintiéndose intelectualmente superiores a ellos, considerándolos parte de una transición con la fuerza suficiente para concluir la destrucción del viejo mundo y abrirles paso a sus propios proyectos. Entonces, adueñarse del poder político era imprescindible para que estos artistas moldearan la realidad como la materia de su nueva obra¹¹⁰, acumulando razones por las cuales se politizó este arte.

Por su propia lógica interna, el proyecto artístico se convierte en estético-político. Porque hay muchos artistas y proyectos y sólo uno puede realizarse, debe hacerse una elección; esta decisión a la vez no es meramente artística sino política, desde que la entera organización de la vida social depende de ella. En consecuencia, en los primeros años de poder Soviético la vanguardia no solamente aspiró a la realización política de sus proyectos artísticos a nivel práctico, sino formuló también un tipo específico de discurso estético-político en que cada decisión sostenida en la construcción artística de la obra de arte es interpretada como una decisión política, y, a la inversa, cada decisión política es interpretada de acuerdo con sus consecuencias estéticas. Fue este tipo de discurso el que subsecuentemente se volvió predominante y de hecho condujo a la destrucción de la propia vanguardia¹¹¹.

yacen “entre la brillante promesa de la nueva tecnología y el filo cortante de sus instrumentos de poder” (“between the brilliant promise of the new technology and the cutting edge of its instruments of power”, *Ibid.*, p. 25). Y más todavía, porque aporta una lectura extensiva de las teorías y prácticas de los primeros movimientos de vanguardia (en Rusia, los de Malevich, Khlebnikov, Kruchenykh, Burliuk, Goncharova, Larionov, etcétera), con lo que se redimensionan los propósitos de su actividad. De manera que *The futurist moment* facilitaría reconsiderar algunas ideas hechas en torno a estos artistas, como asumir que es injustificadamente ingenuo creer que con reinventar el lenguaje o modificar la materialidad del objeto artístico se suscitarían cambios sociales (*Ibid.*, p. 33), o suponer que sus planes para hacerse del poder respondían a sentir que vivían en un mundo encantado (Boris Groys, *Op. cit.*, p. 31), complementando los aspectos de la tradición de donde se desprende la vanguardia, con el fenómeno cultural que estaba ocurriendo en el medio transnacional.

¹¹⁰ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 20-22.

¹¹¹ “By its own internal logic, the artistic project becomes aesthetico-political. Because there are many artists and projects and only one can be realized, a choice must be made; this decision is in turn not merely artistic but political, since the entire organization of social life is dependent upon it. Consequently, in the early years of Soviet power the avant-garde not only aspired to the political realization of its artistic projects on the practical level, but also formulated a specific type of aesthetico-political discourse in which each decision

Ciertamente, la vanguardia rusa no tenía posibilidad de competir con la asombrosa hegemonía militar y política conquistada por Lenin y el Partido Comunista, de modo que Groys expone las sucesivas etapas de su declive ante el efectivo poder del Estado, secundando los procesos sociopolíticos de los años veinte¹¹². En los programas de la última vertiente vanguardista, la del Frente de Izquierda de las Artes (LEF), se perciben influencias bolcheviques permeando su lenguaje de la retórica comunista, asumiéndose más tarde como un mentor al servicio del Partido, el especialista encargado de identificar y señalar aliados revolucionarios o adversarios del medio artístico. Surgido en 1923, LEF pretendía radicalizar las propuestas del constructivismo, el cual tomaba como modelo a las máquinas, tratando de reproducir en sus obras las operaciones de un motor de combustión interna, bajo leyes propias y sin vincularse con el exterior. Mientras los constructivistas concebían sus creaciones a manera de prototipos del nuevo mundo, un laboratorio a escala donde ensayar su plan unitario de dominación material, sin un provecho práctico, la variante del LEF, el produccionismo, transitó a diseñar planes y objetos útiles directamente relacionados con la organización de la sociedad y la producción material. Por ello llamaron reaccionarios a los autores

bearing on the artistic construction of the work of arts is interpreted as a political decision, and, conversely, each political decision is interpreted according to its aesthetic consequences. It was this type of discourse that subsequently became predominant and in fact led to the destruction of the avant-garde itself". *Ibid.*, p. 21.

¹¹² *Ibid.*, p. 30. A lo que habría de añadir y subrayar que a diferencia de las demás manifestaciones artísticas, igualmente subyugadas, se trataba de un arte cuya función más importante justamente es la política. Respecto a la postura de Lenin, Perloff incluye una representativa muestra de su desdén hacia los artistas de vanguardia, al opinar, en 1919, que no eran más que una "plétora de intelectuales burgueses, que muy a menudo consideraban a los nuevos tipos de instituciones educativas para trabajadores y campesinos como el más conveniente terreno para probar sus teorías individuales de filosofía y cultura" ("he expressed contempt for the Futurists as no more than a 'plethora of bourgeois intellectuals, who very often regarded the new type of workers' and peasants' educational institution as the most convenient field for testing their individual theories in philosophy and culture"). Marjorie Perloff, *The futurist moment...*, *Op. cit.*, p. 33.

que anteponían aún la autonomía de sus productos artísticos, guardando las peores acusaciones a las corrientes miméticas que denominaron burguesas y contrarrevolucionarias, clamando con cada vez mayor insistencia al Estado que se les reprimiera. Pero lo mismo hicieron, sin dejarse amedrentar, la RAPP, la AKhRR, la Sociedad de Pintores de Caballete (OST) y el grupo Realidad Objetiva (Bytie), entre otros, posicionándose mejor a lo largo de la década hasta casi establecer un monopolio cultural, al grado que la RAPP y la AKhRR estuvieron mayormente implicadas en la supresión de las vanguardias que el propio estalinismo. El poeta Vladimir Mayakovsky, redactor del manifiesto con que se dio a conocer LEF, desesperado, se incorporó a la RAPP aguardando sustraerse de la persecución en su contra y finalmente en 1930 se pegaría un tiro¹¹³.

En un inicio el gobierno, a través del Comisario de Cultura Anatoli Lunacharsky (1917-1929), prefirió dar lugar a la pluralidad artística para obtener mayor respaldo del sector intelectual, incluyendo al de la vieja *intelligentsia*. Al consolidarse el nuevo régimen y perder paulatinamente la confianza en alcanzar sus metas utópicas por cuenta propia, el proyecto vanguardista requirió de una capitulación. A pesar de mantenerse neutral, los artistas transfirieron la ejecución de su obra al Estado, reclamándole que reconociera la dimensión artística de su

¹¹³ *Ibid.*, pp. 21-25, 34. Para observar algunas obras del realismo socialista se recomienda la consulta del catálogo *Dream factory communism*, de una exposición montada en 2003 con base en el ensayo de Boris Groys *The total art of Stalinism*. Acerca de la influencia que los elementos retóricos bolcheviques pudieron ejercer en los artistas de las últimas vanguardias rusas, sirve efectuar el cotejo de las pinturas de Kliment Redko, *Composition 1* (1924) y *Uprising* (1924-1925). Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle kultur der Stalinzeit. Dream factory communism. The visual culture of the Stalin era*, Germany, Hatje Cantz Verlag, 2003, pp. 92, 167. Asimismo, es interesante admirar el desarrollo de una serie de pinturas elaboradas por Malevich cuyo motivo es un grupo de tres campesinas (*Ibid.*, pp. 28, 29, 183-85), especialmente *Reapers* (1928-29), en que se reconoce, a partir de las demás versiones del tema, la fusión de componentes figurativos y suprematistas. *Ibid.*, p. 184.

quehacer político, aparte de instarlo a sujetar la producción de arte bajo el control directo del Partido¹¹⁴, limitando su participación a labores de propaganda, haciendo concordar su desempeño con un área más activa del marxismo, la agitación. Hay que enfatizarlo, la discusión estética de aquél entonces no estaba confinada al corpus marxista¹¹⁵, pues aun cuando muchos de sus conceptos formaban parte medular del debate, teóricamente no se bastaba para estipular en específico el dominio, sentido y mérito del arte. Cuestiones como la temática del objeto artístico o el deber del artista por incidir en su sociedad difícilmente podían obtener una resolución definitiva, debido seguramente a una dualidad del marxismo señalada por Margaret M. Bullitt: el fundamento filosófico y la interpretación del mundo, contrapuesto al llamado a la acción, a forjar la historia¹¹⁶. Dependiendo cuál aspecto fuera acentuado por los críticos resultaba el tipo de literatura y arte que privilegiaban, al reconocer la autonomía del valor estético o su subordinación a fines políticos y sociales¹¹⁷. Esta aparente contradicción de la estética marxista pudo beneficiar a la vanguardia si consideramos su absoluta determinación destructiva impedida para la dialéctica¹¹⁸, llevándola a concentrarse en tareas propagandísticas, pues a pesar de incurrir en modalidades del arte figurativo no solamente reproducían la realidad, también contribuían a su transformación. Fue así como en nombre de heroicos propósitos, los artistas quedaron relegados a funciones reducidas dentro de las estructuras formadas por el Partido Comunista, relevados por el comisario, el director

¹¹⁴ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 22, 23, 25-27.

¹¹⁵ Gary Saul Morson, "Socialist Realism...", *Op. cit.*, pp. 122, 123.

¹¹⁶ Margaret M. Bullitt, "Toward a Marxist...", *Op. cit.*, p. 56.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁸ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, p. 49.

administrativo y demás cuerpos del verdadero poder político, encargados ya no de teorizar sobre la movilización de la sociedad, sino en efectuarla realmente¹¹⁹.

De acuerdo con Groys, hacia 1932 es ya manifiesto que el proyecto artístico-político de la vanguardia había sido suficientemente asimilado por el estado bolchevique para tornarlo equiparable a la construcción del socialismo, la máxima obra de arte y, de hecho, la única permitida. Tal era la finalidad que perseguía el primer plan quinquenal puesto en marcha por Stalin: asegurar el completo control sobre el país, desde la aceleración económica hasta los aspectos más triviales de la vida cotidiana, ajustándolos a un plan estricto y armonioso. Acabó por intervenir en la confrontación del medio artístico imponiendo Uniones de Artistas Soviéticos, que reunían por gremios a miembros de agrupaciones rivales, luego de deshacerlas, como medida preliminar a la reunificación del frente cultural soviético, presto a cumplir los designios del Partido. De entrada esto convino mucho al sector intelectual y cultural que había sido bloqueado por los grupos anteriores, prefiriendo atenerse al liderazgo de Stalin que al dominio ejercido por unos cuantos empoderados dispuestos a deshacerse de sus oponentes en el medio, facilitando a varios de los simpatizantes y compañeros de ruta de la vanguardia ganar prominencia en el nuevo aparato cultural, incluyendo a Tynjanov, Ehremburg y al escritor Boris Pasternak. Principalmente, aunque conservó mayor cercanía estética con las producciones académicas de AKhRR,

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 26, 28. Los trabajos de Gustav Klutis, miembro del LEF, son muy ilustrativos al respecto (Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.*, pp. 50-53, 55, 56, 60, 61), principalmente los carteles *All Moscow Builds Metro* (1934), *The Russia of the New Economic Policy Will Become the Socialist Russia* (1930), *The Victory of Socialism in Our County is Guaranteed* (1932), y *Youth, to the Aircraft!* (1934). *Ibid.*, pp. 50, 52, 55, 61.

en esencia, el estalinismo prosiguió la exigencia vanguardista de que el arte cesara de contemplar la vida y procediera a cambiarla, partiendo de un proyecto que conjuntara arte y política, esta vez de la autoría de Stalin, el artista-tirano cuyo poder le concedió heredar el sueño ambicionado por la desaparecida vanguardia¹²⁰.

Es notoria la continuidad entre la vanguardia rusa y el realismo socialista al observar el desarrollo y consumación de ciertas directrices que el segundo retomó enriqueciéndolas, radicalizándolas y superándolas¹²¹. Pese a lo dicho en el

¹²⁰ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 33, 34, 36.

¹²¹ Se advierte cuán conveniente sería recurrir al empleo de conceptos sociológicos para proseguir el análisis de las relaciones tendidas entre el arte y el poder político del Estado soviético en torno al año crucial de 1932, particularmente si pudiera aplicarse el tipo de método que propone Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*. El provecho de distinguir las propiedades del campo artístico (o literario, cinematográfico, etcétera, según lo presenta Bourdieu) y sus correspondencias e intercambios directos con el campo del poder es muy revelador, penetrante y atrayente, pero ante el caso soviético habría que resolver una serie de cuestiones pendientes (que quedarán mejor asentadas a lo largo del capítulo) que son ineludibles y por ahora nos rebasan. De entrada, el hecho de que el soviético haya sido un régimen que poseía el dominio del campo de producción cultural y sometía el pensamiento libre (Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 287) complica la adecuación de las categorías formuladas por Bourdieu –no solamente por orientarse al estudio de campos artísticos de autonomía relativa- ya que desde que los artistas de la vanguardia rusa pretendieron obtener el poder político se despojaron del “desinterés” que está en la base del modelo económico invertido (*Ibid.*, p. 320) del arte occidental, hasta el grado de hacer de esta disposición el principio de legitimidad específica que reconocían en su labor; además, esto ocurría al tiempo que se iba desacreditando la autonomía del objeto artístico bajo diversas modalidades (Groys presenta varias acepciones de la “autonomía” en el arte. Boris Groys, *Op. cit.*, 22, 25, 28-30 pp.). Sin embargo, la importancia del método sociológico de Bourdieu es que habría de permitirnos reconocer y examinar la formación de una lógica interna inscrita en el campo artístico (que, entre otras cosas, intentaba abolir la frontera entre arte y realidad) cuya objetivación, conforme evolucionaba la estructura del campo –ya fuera producto de una revolución interna del campo artístico por parte de la vanguardia, o de una imposición externa que lo subordinaba al aparato estatal- condujo a que éste se cerrara sobre sí mismo y concluyó en la apreciación de los actos políticos del tirano Stalin como enteramente artísticos (Pierre Bourdieu, *Op. cit.*, pp. 360, 368). Por ello, llama la atención que Bourdieu establezca su método entablado una crítica del formalismo ruso, con el que admite compartir el “modo de pensamiento relacional”, no “sustancialista”, de “la ciencia moderna”, aunque después pasa por alto que los formalistas rusos ponían atención a las funciones externas de los elementos para ubicarlos dentro de la tradición que denomina “internalista”, una clase de doxa literaria centrada en “análisis de esencia”, “fundamentalmente antígenéticos”, que sigue creyendo en “el desarrollo inmanente” del sistema literario y acepta la transformación histórica como “una especie de ley natural del cambio poético” (*Ibid.*, pp. 271, 272, 289-294, 301, 302, 305). Pues a pesar de que Pierre Bourdieu tenga razón, entre otros puntos, al señalar que

discurso oficial, el realismo socialista no fue gestado por las multitudes revolucionarias, sino para ellas y en su nombre por élites de extensa cultura con conocimiento de la experiencia vanguardista y, como concluye Groys, estaban respondiendo a una lógica interna contenida en los procedimientos aportados por la vanguardia rusa. Este proceso depurativo estuvo muy lejos de conducirse por una clara y fiel interpretación de dogmas implantados por el Partido en el campo cultural; por el contrario, se motivaba a discutirlos con suma profundidad para su establecimiento, frecuentemente provocando que una formulación inoportuna o desacertada enviara a su emisor al paredón de fusilamiento. Stalin presentó su proyecto cultural totalitario, llegando a promoverlo personalmente a través de conferencias, invitando al resto de sus camaradas a incorporarse y otorgar su apoyo incondicional, pues quien fuera sorprendido yendo por su lado o entablara una crítica como si pretendiera ser “más sabio que el Partido” sería castigado sin

los términos utilizados por el formalismo ruso son bastante abstractos y que debería considerar que el espacio de las obras, además de constituir un sistema de referencias y “desfases diferenciales”, está inmerso en un proceso de luchas por afianzar el orden simbólico (con agentes e instituciones que mantienen relaciones en el espacio de tomas de posición culturales) y guarda una distancia real con el campo del poder a través de relaciones de interacción (*Ibid.*, pp. 301, 302, 308, 318, 324, 327, 369), al momento de formular que en las luchas por la legitimidad artística el principio del cambio reside en el conflicto entre una ortodoxia (que rutiniza) y una herejía (que “desbanaliza”), con lo que se “automatiza” y “desautomatiza” el funcionamiento del campo (*Ibid.*, p. 301), quizás no toma en cuenta que para los formalistas rusos el problema de la automatización y la desautomatización estaba directamente ligado a las prácticas de la vanguardia rusa, a su vez vinculadas a actos de percepción. Subrayamos lo anterior porque el estalinismo objetaría que el formalismo no llegaba a aprehender cierto nivel de las operaciones del realismo socialista, según veremos, un sustrato mítico que influía activamente en la lógica artística desarrollada en el campo, de modo que es natural el preguntarse si los planteamientos metodológicos propuestos por Bourdieu conseguirían discernir este componente encubierto de la sociedad soviética. Es cierto que el sociólogo francés reconoce que el formalismo ruso ha aplicado el principio relacional “en el análisis de los sistemas simbólicos, mitos u obras literarias” (al igual que ha elaborado su método de investigación partiendo de una crítica de la escuela estructuralista y del trabajo de Mircea Eliade, *Ibid.*, pp. 271, 292), como también lo es que la obra de Boris Groys consiste en postular una explicación de este problema particular: el paso del mito a la mitología en Rusia, antes, durante y después del régimen estalinista. Por tanto, al producirse tales contrariedades que dificultarían conciliar los enfoques de Bourdieu y Groys (por encerrar una disyuntiva acerca del análisis de los mitos que claramente rebasa mi competencia), es que preferimos, en adelante, atenernos y apegarnos a las tesis de Groys, como un primer esfuerzo para alcanzar a contar con una definición actual y vigente del realismo socialista.

clemencia, reafirmando ser el único crítico de su propia obra. En adelante, tal cual lo quería Mayakovsky, el gobierno analizaría la producción poética de sus filas al tiempo que sacaba cuentas de los logros obtenidos en los demás “frentes de labores”, expresando sus puntos de vista en cuestiones inconclusas como la definición del realismo, la adecuada relación entre forma y contenido, qué es “lo típico”, etcétera. El escritor, al igual que el militar, debía pasar su reporte periódico al Comité Central, la pluma era ahora equivalente a una bayoneta o una pala¹²². Antes de internarnos en los términos con que fue configurándose el realismo socialista es capital exponer otro fracaso de la vanguardia rusa, aparte de desposeer control político: no haber efectuado una ruptura en la historia.

Aplicar un alto a la marcha de la historia, detener el tiempo, componer la armonía vital y transformar el mundo, dominando elementos extra-temporales, extra-espaciales, extra-históricos e irreductibles era posible teóricamente en cuanto se llegara al límite sustancial que antecedería al cero absoluto desde el cual emprender el resurgimiento del cosmos. Pero la vanguardia no recapitó en su momento que sus métodos analíticos-reductivos suscitaban una especie de ritual interminable, ya que sus dinámicas presuponían alguna base a la cual descomponer para extraer una cualidad desconocida y original que asimismo pudiera servir de plataforma a sucesivas reducciones en un ánimo de “revolución permanente”; además, no se podía alcanzar un grado totalmente aislado de la

¹²² Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 9, 33-35. Véase la pintura de Aleksander Laktionov, *Captain Iudin, Hero of the Soviet Union, Visits the Tank Corps-Komsomol Members* (1938), en que uno de los oficiales, sentado en una silla en primer plano, sostiene un pincel, mientras los demás militares admiran una larga manta recién pintada. Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.*, p. 156.

interferencia del artista, libre de transmisiones de su naturaleza individual, contaminaciones y otros tantos factores accidentales, aunque la vanguardia sostuviera lo contrario. Por último, a pesar de sus múltiples incitaciones a destruir el pasado cultural, quemar los museos y “pisotear las flores del arte en nombre de nuestro mañana”, deseando dar por terminada una era artística, la de la representación, para abrir una nueva consagrada a construir la vida, la vanguardia asumió una continuidad histórica cada vez más arraigada en la misma medida que quiso negar a la tradición. Oponiendo enardecidamente sus producciones contra las anteriores de hecho reavivaba su valor y jerarquía, incorporándose a la historia del arte en vez de sublevarla¹²³.

La emancipación histórica del realismo socialista fue muy distinta. De nuevo se autoproclamó el resultado del fin de la historia, perteneciente a un orden post-apocalíptico fuera de las cadenas de la tradición y el pasado, constituyendo la realidad última en que las innovaciones formales son innecesarias, por tratarse del trascendente mundo del socialismo. Superando toda renovación “burguesa” en la forma, que continuaba reteniendo un contenido del caduco orden burgués, únicamente el realismo socialista podía asegurar la absoluta novedad de sus contenidos por ser parte de una realidad superhistórica con la facultad de obrar el

¹²³ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 39, 41, 43. Puede dar una mejor idea Bourdieu al plantear esta problemática: “Paradójicamente, nunca la presencia del pasado específico es tan manifiesta como en los productores de la vanguardia, que están determinados por el pasado hasta en su propósito de superarlo, a su vez vinculado a un estado de la historia del campo: si el campo tiene una historia orientada y acumulativa, significa que el propio propósito de *superación* que define en sí misma a la vanguardia es a su vez la culminación de toda una historia y que se sitúa inevitablemente respecto a lo que pretende superar, es decir respecto a todas las actividades de superación que ahora están metidas en la estructura misma del campo [...] lo que acontece en el campo está cada vez más ligado a la historia específica del campo, y es por lo tanto cada vez más difícil de *deducir* directamente del estado del mundo social en el momento considerado”. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, *Op. cit.*, p. 360.

juicio final sobre el mundo cultural que lo antecedió. Mientras los vanguardistas conservaban cierto escrúpulo hacia la eminencia del pasado, prefiriendo destruirlo a profanarlo¹²⁴ (constatando su deuda con la tradición), los intelectuales estalinistas (habiendo importado sus principios) no tuvieron reparos en “tomar de esta herencia lo que es ‘mejor’ y ‘útil para el proletariado’ y usarlo en la revolución socialista y en la construcción del nuevo mundo”¹²⁵. La tentativa de crear espontáneamente una cultura proletaria pura, el caso del grupo *Proletkult*, había sido rechazada por los máximos líderes bolcheviques empezando por Lenin, en seguimiento del dictamen hecho por Marx. Dentro del naciente orden socialista, todavía en construcción pero más allá de la lucha de clases, el Estado detentó como su propiedad todo el legado cultural del pasado (del mismo modo que se había apropiado la infraestructura, la tierra, los medios de producción) y, según declaraba, preparaba una selección de los mayores logros burgueses para entregárselos a las fuerzas revolucionarias del proletariado¹²⁶. Remarcando así el contraste con las tendencias devastadoras de la vanguardia, Andrei Zdanov pronunció en un discurso:

Los bolcheviques no rechazamos la herencia cultural. Al contrario, estamos asimilando críticamente la herencia cultural de todas las naciones y todos los tiempos para escoger de ella todo lo que pueda inspirar al pueblo trabajador de la sociedad soviética a grandes proezas en la labor, ciencia y cultura¹²⁷.

¹²⁴ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 40-42, 49.

¹²⁵ “take from this heritage that which is ‘best’ and ‘useful to the proletariat’ and use it in the socialist revolution and the construction of the new world”. *Ibid.*, p. 37.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 38, 39, 42.

¹²⁷ “...We Bolsheviks do not reject the cultural heritage. On the contrary, we are critically assimilating the cultural heritage of all nations and all times in order to choose from it all that can inspire the working people of Soviet society to great exploits in labor, science, and culture”. *Ibid.*, p. 40.

No hacían falta pruebas formales, externas, para validar la originalidad del arte socialista, fundada en la genuina organización y los debutantes programas formulados por el Partido, proveyendo otra función, una nueva vitalidad a los componentes artísticos del viejo sistema capitalista. Como veremos más adelante, el estalinismo tenía razón al acusar la incapacidad del formalismo para captar ciertos fundamentos de este funcionamiento (advirtiendo que Groys no concibe el formalismo ruso a la manera de Morson, lo cual no afecta ese argumento). Tampoco repercutía la ordinaria tesis materialista que ideaba el arte y la cultura en el plano de una superestructura dependiente de la base económica, muy aducida desfavorablemente cuando el estado del país distaba del socialismo, en cuanto seguía planteando su desenvolvimiento por medio de las formas. Dicho esquema ortodoxo fue remplazado con el criterio dispuesto por Lenin de las “dos culturas en una”: a cada sociedad puede trazársele una división entre clases antagónicas, la de los explotados y la de los explotadores, misma que se proyectaba sobre su producción cultural, dicotomía cuyo conjunto podía ofrecerse de modelo positivo o negativo al realismo socialista. Las fuerzas sociales históricamente progresistas siempre expresan en sus manifestaciones artísticas un espíritu de lucha contra el orden reaccionario y los valores decadentes que reflejan su ideología, compartiendo un auténtico humanismo, amor por la vida, por la gente, el optimismo histórico y creencia en el cambio que el realismo socialista debía adoptar y reclamar como su herencia¹²⁸. Los elementos de este grandioso arte “retienen su significado, que pertenece al futuro”¹²⁹, señalaba Lenin, debido a su

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 39, 46, 47.

¹²⁹ “contains elements that retain their significance, that belong to the future”. *Ibid.*, p. 47.

propio poder vital, vueltos a la vida sin importar que las sociedades de donde emanaron se hayan disuelto hace tiempo. Precisamente, por haber afirmado que el tiempo histórico llegó a su fin, se podía admirar la unidad superhistórica dentro de la cual alcanzaban eterna relevancia siendo simultáneas y contemporáneas a la luz de la última verdad revelada por el estalinismo, juzgando los objetos artísticos que merecían ser aprovechados y por tanto extraídos de esa galería muerta de cosas inertes que era el pasado. A diferencia de los bárbaros que no apreciaban estas artes y las amenazaban, el realismo socialista rescataba con versatilidad las mejores creaciones de distintas épocas y latitudes, se hacía cargo de su salvación sin temer las posibles recriminaciones de eclecticismo, percatable sólo para aquellos (los “formalistas”) que seguían pensando en términos de estilos combinados e ignoraban las altas cualidades revolucionarias que los unen. Por lo mismo, estas producciones artísticas progresistas eran desindividualizadas, pues no era relevante la ideología profesada por su autor personalmente, *subjetivamente*, lo esencial era su significado objetivo, *inherente*¹³⁰.

Así ocurría con el caso de Leonardo da Vinci. Aunque él mismo no pertenecía a las clases explotadas, en su obra se detectan los ideales progresistas de su sociedad y época expresados objetivamente. Por lo tanto, era un artista popular¹³¹.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 41, 47-49. Para obtener una idea del estilo ecléctico que elaboraban los artistas del realismo socialista, pueden contemplarse distintos proyectos y dibujos de concursos arquitectónicos (Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.* pp. 236-247), entre los que destaca la propuesta hecha por Ivan Fomin, Pavel Abrosimov y Mikhail Minkus, *People's Commissariat of Heavy Industry on Red Square, Moscow* (1934). *Ibid.*, p. 242

¹³¹ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, p. 46.

Porque constituye el patrimonio de las clases oprimidas el especial arte selecto del que se apropiaban mantenía un vínculo profundo con el pueblo, acorde a su gusto, impulsando a la población soviética a asimilarlo, re TRABAJARLO y adecuarlo al orden que debía reinar en el socialismo. Esta cualidad recibió el nombre de *narodnost'* para referirse al “espíritu popular”¹³² que debía estar presente en las realizaciones del realismo socialista. Sus otros atributos, igualmente abstractos, estaban muy relacionados: *klassovost'*, la conciencia de clase del artista; *ideynost'*, la correcta introducción y adaptación de actitudes revolucionarias y pensamientos nuevos aprobados por el Partido como el contenido de la obra¹³³; y, finalmente, los más excepcionales, *partiynost'* y *tipichnost'*, cuya comprensión antepone analizar brevemente la modalidad que aseguraba a esta literatura y a este arte su funcionalidad: el realismo.

Alejado de concepciones occidentalizadas, para los críticos estalinistas lo que definía al realismo era someter la realidad a una discriminación, sin la cual se trataría de “la clase más vulgar de naturalismo”. En efecto, consiste en llevar a cabo una selección “desde el punto de vista de qué es esencial, desde el punto de vista de los principios guías”¹³⁴, excluyendo de antemano propósitos literarios que nos son más familiares, explorar el interior del hombre o intentar acceder a verdades supuestamente universales, en favor de problemas mucho más

¹³² *Ibid.*, pp. 47, 49.

¹³³ *Ibid.*, p. 49. Igualmente, David Elliott, “Socialist Realism”, *Op. cit.*, p. 919.

¹³⁴ Margaret M. Bullitt, “Toward a Marxist...”, *Op. cit.*, p. 72.

complicados. El llamado “padre del realismo socialista”, Máximo Gorki, brindó en su respaldo el siguiente argumento:

Un hecho aún no es la verdad total; es meramente el material crudo del cual la verdad real del arte debe fundirse y extraerse –el pollo no se debe asar con su plumaje. Esto, sin embargo, es precisamente lo que resulta de la reverencia por el hecho –lo accidental e inesencial se mezcla con lo esencial y lo típico. Debemos aprender a arrancar del hecho su plumaje inesencial; debemos ser capaces de extraer el significado del hecho¹³⁵.

La curiosa analogía de Gorki (seudónimo que significa “amargo”) del pollo desplumado estriba en la composición de la obra, indicando que para expresar la idea básica es indispensable una ejecución conscientemente realista por parte del artista, muy conveniente cuando se trata de mostrar un mundo en advenimiento, el socialismo, materia presente a la vez que inexistente¹³⁶. Durante los años de su configuración y discusión pública (1932-34), pocos artículos cuestionaron la pertinencia del realismo (por sus dosis de ensoñación romántica) y una porción mayor de ellos se dedicaron a debatir qué clase era mejor adoptar, si dialéctico-materialista, comunista, revolucionario-socialista¹³⁷, etcétera. Partiendo del determinismo histórico inscrito en el marxismo, el discurso oficial declaraba que a través de los conceptos artístico políticos adecuados el artista podía descubrir la dirección en que se movía la realidad, su significado profundo y la respuesta a las grandes interrogantes de la vida humana, al dejar de reflejar el presente tal como

¹³⁵ “A fact is still not the whole truth; it is merely the raw material from which the real truth of art must be smelted and extracted –the chicken must not be roasted with its feathers. This, however, is precisely what reverence for the fact results in –the accidental and inessential is mixed with the essential and typical. We must learn to pluck the fact of its inessential plumage; we must be able to extract meaning from the fact”. Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, p. 54.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 50, 54. Merece atención, por la perspectiva empleada en la composición y su técnica –que es una muestra del amplio rango de tratamientos que admitía el realismo en artes plásticas-, la pintura de Lurii Pimenov, *The New Moscow* (1937). Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.*, p. 221.

¹³⁷ Alla Efimova, “To Touch on...”, *Op. cit.*, pp. 76, 77.

era y mostrarlo a la luz del mañana. El hoy debía ser tenido por un preámbulo en que se preparaba el socialismo futuro, previamente examinado y dado a conocer en su desarrollo en la sociedad soviética por el realismo socialista, único medio artístico capaz de revelarlo y promoverlo¹³⁸. Para esclarecer esta operación son precisas algunas distinciones.

Los teóricos del realismo socialista reinstauraron la función cognoscitiva del arte basándose en la teoría leninista del reflejo, según la cual el conocimiento del mundo no depende tanto de los sentidos como del pensamiento, así que la imagen artística, reflejo subjetivo de la realidad objetiva, debe combinar el poder inmediato de la contemplación con las capacidades del pensamiento abstracto. En consecuencia, la función mimética también se singulariza por dejar de enfocarse en los fenómenos y adentrar en su esencia escondida (es un realismo más emparentado con el medieval, contendiente del nominalismo, que con el decimonónico, apunta Groys), misma que, esto es lo destacable, se halla bajo el influjo del Partido. Dado que la magnífica obra de arte estatal, el nuevo orden, sigue en construcción, el realismo socialista se orienta a representar lo que todavía no ha sido creado, pero debe hacerse acorde al proyecto totalitario¹³⁹. En palabras de Stalin:

¹³⁸ Margaret M. Bullitt, "Toward a Marxist...", *Op. cit.*, pp. 72, 73.

¹³⁹ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 50, 51, 53. El boceto para un mosaico hecho por Aleksander Deineka, *Along Stalin's Road, Stakhanovita Workers* (1938), ofrece una imagen paradigmática de esta supuesta feliz y confiada entrega de la población soviética a los planes del gobierno. Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.*, pp. 214-15.

Lo que es más importante para el método dialéctico no es lo que en el presente es estable pero ya comienza a morir, sino más bien lo que está emergiendo y desarrollándose, aun cuando no parece estable en el presente, ya que para el método dialéctico sólo aquello que está emergiendo y desarrollándose no podrá ser remontado¹⁴⁰.

Desde luego, aquello que surge y madura en la era post-histórica del socialismo ha de identificarse con los nuevos preceptos políticos del Partido Comunista y sobre esta premisa fue acuñándose el término de “lo típico”. *Tipichnost'* no se refiere a la ilustración de lo más visto y frecuente cuantitativamente, es una noción especulativa bastante sutil con que se probaba la aptitud del artista para reconocer hacia qué sentido eran conducidas las fuerzas sociales y cómo se compenetraba con esa esfera de la vida donde actúa e imprime su presencia el Partido. El rastreo de lo típico y su evaluación en la imagen artística, por consiguiente, exponen la posición política del artista hacia el sistema social¹⁴¹.

Éste es, pues, el porqué la cuestión de lo típico es una cuestión política –la inhabilidad de identificarse con el partido es reflejada externamente en la inhabilidad de seleccionar el típico “correcto” y sólo puede indicar un desacuerdo político con el partido y Stalin a cierto nivel subconsciente. Los artistas mismos pueden no estar siquiera enterados de tal disensión, pues subjetivamente se consideran a sí mismos completamente leales. Aunque pueda parecer irracional desde el punto de vista de otras estéticas, aquí es del todo lógico eliminar físicamente a los artistas por las diferencias entre sus sueños personales y los de Stalin¹⁴².

¹⁴⁰ “What is most important to the dialectical method is not that which is stable at present but is already beginning to die, but rather that which is emerging and developing, even if at present it does not appear stable, since for the dialectical method only that which is emerging and developing cannot be overcome”. Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, p. 51.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 50, 51.

¹⁴² “This, then, is why the question of the typical is a political question –an inability to identify with the party is reflected externally in the inability to select the “correct” typical and can only indicate political disagreement with the party and Stalin at some subconscious level. The artists themselves may not even be aware of such disension, but subjectively consider themselves completely loyal. Although it might seem

Enseguida abundaremos en las razones que tornaban al subconsciente tan peligroso, solamente hace falta explicar los aspectos mayormente intrincados del realismo. A los artistas, escritores, cineastas y demás integrantes del frente cultural se les abrían las puertas de círculos privilegiados y eran alentados a participar directamente en el aparato de poder estalinista con tal de que pudieran admirar por su propia cuenta lo típico. En este sentido, la mimesis producida en sus obras también es interna, un reflejo de su propio ser tras haberse asomado o involucrado en los procesos mediante los cuales la realidad se originaba y era moldeada por los líderes del Partido. Además, al pertenecer a esta estructura, “como burócrata del partido el artista soviético es más artista, más un creador de la nueva realidad, que en el estudio”¹⁴³. Por tanto, se percibe el vínculo entre lo típico y una especie de mentalidad de Partido, que es la idea detrás de *partiynost'*: la realización visual de objetivos recién formulados por la organización, la concreción artística de modelos del nuevo orden que conlleva su política, hasta el punto de demostrar facultades para intuir e incluso anticiparse a las intenciones, decisiones y repentinas acciones de Stalin, el verdadero autor de la nueva vida¹⁴⁴.

Oscilando entre la dialéctica y el pragmatismo político, prefigurar la obra de arte total del estalinismo implicaba que el artista fuera capaz de una fervorosa

irrational from the viewpoint of another aesthetics, here it is quite logical to eliminate artists physically for the differences between their personal dreams and that of Stalin”. *Ibid.*, p. 52.

¹⁴³ “As party bureaucrat the Soviet artist is more an artist, more a creator of the new reality, than in the studio in front of the easel”. *Idem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 51, 52. Una excelente imagen de Stalin en actitud de meditar sus decisiones se halla en la obra de Aleksander Gerasimov, *Stalin and Voroshilov in the Kremlin* (1938). Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.*, p. 82

emulación de Stalin, prácticamente una fusión con su voluntad, con lo que perdía preponderancia el corpus comunista detrás del principio realista. Más aún, al analizar el fondo de la estrategia mimética del realismo socialista hallamos envuelta una doble operación apenas divisible: elaborar una rigurosa representación de la realidad interna y externa al mismo tiempo en que la producían¹⁴⁵. “El realismo era lo que el censor decía”¹⁴⁶, escribiría años después Cardoza y Aragón. Y efectivamente, por tratarse de una realidad en proceso de seguir construyéndose, la mimesis del realismo estaba cerca de resultar una mera ilusión. La razón era que la insistencia en la función mimética se debía a la necesidad del realismo socialista de diferenciarse de la vanguardia, según veremos a continuación, aunque el método realista retomaba las tesis de Soloviov en cuanto demandaba del artista revelar al mundo en su aspecto futuro, apartándose de las concepciones populares sobre la naturaleza ordinaria de las cosas para mostrar a todos la manera en que serán y lucirán al final de los tiempos (sumado al mandato de que el acto creativo interviniera en la vida y haber empatado lo estético, lo artístico y lo político, tal como hizo la vanguardia). En último término, la carga mimética pasaba a ser parte de los muchos mensajes que la obra literaria y artística habría de transmitir, leídos en código, igual que un ícono o un jeroglífico, por algunos cuantos entendidos. Desde el tradicional punto de vista realista de occidente, las producciones del realismo socialista pueden parecer pobres e inferiores en su tratamiento de la realidad, pero no así al ojo adiestrado durante el estalinismo, que al valorarlas a la luz de su propia doctrina

¹⁴⁵ Boris Groys, *The total art.*, *Op. cit.*, pp. 53, 55.

¹⁴⁶ Luis Cardoza y Aragón, *André Breton...*, *Op.cit.*, p. 164.

apreciaba cómo traslucen signos, diversas propiedades y una riqueza de contenidos desapercibidos por otros medios¹⁴⁷. Encima, todavía, señalaba Boris Groys a finales de la década de los ochenta:

Para el espectador del periodo de Stalin, además, ofrecía la adicional y verdadera experiencia estética del terror, desde que una incorrecta codificación o decodificación podía significar la muerte. A pesar de su brillante superficie y lindura, la pintura realista socialista evoca en el ciudadano Soviético de especialmente ese periodo el mismo temor que la Esfinge inspiraba en Edipo, que no sabía cuál de sus interpretaciones podía significar parricidio –es decir, Stalinicidio- y por lo tanto su propia muerte. Felizmente, para el espectador moderno tales imágenes son tan trilladas como la Esfinge, pero el hecho de que deban permanecer encerradas en bodegas indica que incluso hoy no han perdido enteramente sus antiguos encantos¹⁴⁸.

2. 3 Los demiurgos

Hasta este punto, no hemos indagado en un componente extraordinario traspasado por las teorías y prácticas de la vanguardia rusa al realismo socialista. Entre las particularidades de los primeros movimientos de vanguardia, que examina Marjorie Perloff en su estudio *The futurist moment*, destaca el hecho de que correspondan a:

¹⁴⁷ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 27, 50, 55, 56.

¹⁴⁸ “To the viewer of the Stalin period, moreover, it offered the additional and truly aesthetic experience of terror, since an incorrect coding or decoding could mean death. Despite its surface radiance and prettiness, the socialist realist painting evokes in the Soviet citizen of especially that period the same awe that the Sphinx inspired in Oedipus, who did not know which of his interpretations would mean patricide –that is, Stalinicide- and thus his own death. Happily, to the modern viewer such pictures are as trite as the Sphinx, but the fact that they must be kept locked up in the cellars indicates that even today they have not entirely lost their former charms”. *Ibid.*, p. 56

[...] la breve fase utópica del modernismo temprano, cuando los artistas se sentían a sí mismos al borde de una nueva era, que sería más excitante, más prometedora y más inspiradora que cualquiera precedente. Tanto la versión italiana del futurismo como la rusa echaron raíces en países económicamente atrasados que estaban experimentando una rápida industrialización –la fe en el dinamismo y la expansión nacional asociados al capitalismo en su fase temprana. En los años previos a la guerra [europea de 1914], las decisiones políticas y estéticas parecían, por poco tiempo que fuera, estar, por así decirlo, en sincronía –de ahí, sin duda, la producción artística extraordinariamente rica¹⁴⁹.

Lo peculiar es que, en el caso de Rusia, este grupo de artistas, que por primera vez desarrollaba sus trabajos en la llamada sociedad de masas, creyera que su obra se fundamentaba en un sustento que hacía razonable lo que a nuestros ojos luce más, por involucrar a gente real, como un experimento descontrolado, de escalas sin precedentes¹⁵⁰. El empleo de técnicas artísticas para reinstaurar la armonía que la invasión tecnológica había destruido obedecía a la existencia de un orden superior, a la facultad de rebasar las fronteras de una dimensión trascendente, ideas cuya expresión más radical yace en la obra de Malevich. Al aplicar una reducción a los contenidos concretos de la pintura, el suprematismo intentaba diferenciar las formas primordiales dictaminadas por leyes

¹⁴⁹ “The ‘Futurist moment’ was the brief utopian phase of early Modernism when the artists felt themselves to be on the verge of a new age that would be more exciting, more promising, more inspiring than any preceding one. Both the Italian and the Russian versions of Futurism found their roots in economically backward countries that were experiencing rapid industrialization –the faith in dynamism and national expansion associated with capitalism in its early phase. In the prewar years, political and aesthetic decisions seemed, for however brief a time, to be, so to speak, in synch –hence, no doubt, the extraordinarily rich artistic production”. Marjorie Perloff, *The futurist moment...*, *Op. cit.*, p. 36. El comentario de Perloff va en concordancia con una idea que Groys reitera a lo largo de su ensayo, la de postular que en la Unión Soviética, con el realismo socialista, se preservaron, realizaron y agotaron varios de los impulsos originales de la modernidad. Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 5, 11, 74. Groys señala algunas de las condiciones y consecuencias de este proceso cultural, e incluso ofrece alguna prueba de que los críticos soviéticos estuvieron al tanto de esta apropiación (*Ibid.*, p. 73), pero me parece que es un punto abierto a una mayor discusión, en la que por lo pronto no nos vamos a inmiscuir.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

extraterrenales, puramente lógicas, provenientes de la Nada, es decir, del fin del progreso (y la desintegración del Logos divino), del potencial detrás de toda posible existencia, la sustancia con que se compone el universo. Y aunque este plano “no objetivo”, oculto y misterioso, gobierna “subconscientemente” las relaciones entre los objetos y los individuos, generando toda ilusión de realidad externa e interna, Malevich estaba convencido de que el artista suprematista, dirigiendo su creación hacia lo subconsciente, puede revelar tales mecanismos, analizarlos y finalmente aprender a controlarlos¹⁵¹. Posteriormente, los constructivistas quisieron obtener, a partir de sus modelos, el manejo de los materiales con que funcionaba esta “máquina de lo subconsciente”; y los miembros del LEF aún seguían llamándose los “ingenieros del mundo”, según lo establecían las tesis artístico-apocalípticas de Soloviov¹⁵². De manera que las resoluciones, métodos y proyectos de la vanguardia rusa, declarados lógicos y racionales, son en su trasfondo verdaderamente irracionales.

Era en posesión de este poder sobrehumano, demiúrgico, que los artistas se sentían en ventaja frente a la religión, ciencia, instituciones y tradiciones, dependientes todavía de la conciencia humana y por lo tanto susceptibles de ser determinadas por el subconsciente. Lo interesante es destacar que “el marxismo soviético similarmente asume la determinación subconsciente del pensamiento humano, aunque no la busca en lo visual, sino en la organización social del

¹⁵¹ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 16-18, 64, 65, 72.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 22, 29.

mundo”¹⁵³, en la transformación de la base material, originando una competencia por influir en las conciencias más temprana de lo que podría pensarse. En tiempos de la hegemonía comunista, dicho factor cobraría importancia ante los desafíos propios de la propaganda. Lemas del tipo “¡Larga vida a la clase trabajadora y a su vanguardia el Partido Comunista Ruso!”, repetidos tantas veces perdían su eficacia entre la conciencia de la población, por lo que se propuso la conformación de un sustrato lingüístico subconsciente (o en términos vanguardistas, transracional), que justamente de hacerse tan evidente se tornaba imperceptible, controlando a la sociedad al convertirse en su estilo de vida¹⁵⁴. El problema vino al verificarse que la conciencia humana no era tan flexible como se suponía, ya que no bastaban algunos cambios en las condiciones extrínsecas: hacía falta formar de nuevo al individuo¹⁵⁵.

Precisamente, el elemento subconsciente sería aquel que, tanto en la concepción de Morson como en la de Groys, el formalismo ruso quedaba impedido para detectar y estudiar, dado que lo transracional equivaldría a una “formalización” sin contenido específico¹⁵⁶. Su oposición al realismo socialista

¹⁵³ “Soviet Marxism similarly assumes the subconscious determinacy of human thought, although it seeks it not in the visual but in the social organization of the world”. *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 44, 45.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 58. De vuelta a los principios del marxismo, aquí es interesante prestar atención a Robert Tucker, citado por Marjorie Perloff: “Human self-realization means much more to Marx than the return of man to himself out of his alienated labor. ...The ending of economic alienation will mean the end of the state, the family, law, morality, etc., as subordinate spheres of alienation. ...What will remain is the life of art and science in a special and vastly enlarged sense of these two terms. Marx’s conception of ultimate communism is fundamentally aesthetic in character. ...The alienated world will give way to the aesthetic world”. Marjorie Perloff, *The futurist moment...*, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁶ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, p. 45. Cabe aclarar que tal es mi conclusión tras adquirir una idea del formalismo ruso, basada en la lectura de “Socialist Realism and Literary Theory” de Gary Saul Morson, que se conjuntó con las observaciones de Groys, a propósito de la acción propagandística soviética (la llamada

también es resultado de que el formalismo desconocía las categorías progresistas con que el estalinismo juzgaba al arte del pasado, del cometido totalmente anti-formalista de éste último al demandar que un sistema literario se traspasara a las demás artes, y por el abuso mismo en que cayó el término¹⁵⁷. Además, se advierte que el formalismo ruso tendía a favorecer un sistema artístico abierto, mientras que el realismo socialista era un sistema cerrado cuyo centro estaba en la figura de Stalin.

Por otro lado, a diferencia de los medios utilizados por la vanguardia para descubrir cómo dominar al subconsciente, el estalinismo se interesó en su manipulación sin tener que revelar durante el acto tales mecanismos. Su objetivo pasó, de “desautomatizar” la conciencia, al otro extremo, automatizarla (en concordancia con la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov o el método actoral de Stanislavsky), proponiendo aplicaciones prácticas a los dispositivos aportados por la vanguardia. Lo cual, conforme a la concepción vanguardista, constituye la consumación de sus preceptos, tras una puesta al descubierto de sus procedimientos –y no su simple rechazo¹⁵⁸. Más todavía, trasladada a la filosofía del materialismo histórico, la incontenible acción destructiva de la vanguardia era blanco de la operación dialéctica estalinista, de la ironía total que negaba a la negación, condenándola a una doble destrucción: “la interminable destrucción del

“fraseología revolucionaria”) que, al consolidarse como una nueva unidad lingüística subconsciente, pasó a ser transracional: “The slogans thus became transrational and ceased to bear any definite content, that is, in the terms of formalist aesthetics they were ‘formalized’ an ‘aestheticized’. The fact that formalist aesthetics could not identify them in this function is evidence of the fundamental weakness shared by the theory and the Russian avant-garde in general”. *Ibid.*, p. 45.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 36, 42, 48, 49.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 43, 44 pp.

destructor, la purga de los purgadores, la sublimación mística del material humano para destilar de él al nuevo 'individuo Soviético' en nombre del súperhumano, trascendente, transhistórico 'nuevo humanismo' de Stalin"¹⁵⁹.

La obra del socialismo no podría completarse hasta generar al "hombre nuevo", capaz de asimilar las últimas verdades ideológicas y su mayor soporte ante el rezago material, económico y tecnológico con occidente. La subjetividad humana, entonces, fue objeto de un redescubrimiento, primero puesto en términos psicológicos, en una actitud que devino en romanticismo e idealización, expresados cabalmente en la muy propagada consigna "Nada es imposible para un bolchevique". Así, los protagonistas de las novelas realistas-socialistas logran realizar las más increíbles proezas, desde curar enfermedades hasta paralizar a sus enemigos con la mirada, únicamente a base de voluntad, prescindiendo de la tecnología como si previamente la hubieran absorbido, desatando fuerzas latentes en el proletariado con que afrontaban los hechos, limitantes y demás "formalismos" burocráticos, a manera de un súper contenido que alterara cualquier forma¹⁶⁰. De modo que el mito demiúrgico de la vanguardia emergió en el periodo

¹⁵⁹ "the unending destruction of the destroyer, the purge of the purgers, the mystical sublimation of human material to distill from it the new 'Soviet individual' in the name of Stalin's superhuman, transcendent, transhistorical 'new humanism'". *Ibid.*, 49, 50 pp.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 58-60. Respecto a las grandes proporciones que alcanzan los obreros, campesinos, militares y demás trabajadores en las obras del realismo socialista, quedan exhibidas en la escultura de Vera Mukhina, *Worker and the Collective Farmer* (1936); la imagen semi-monumental de una trabajadora hecha por Aleksander Samokhvalov, *Woman Building the Subway* (1937); y las fotografías montadas de militares honrosamente erguidos que ilustran un artículo de *Pravda*, de Gustav Klutsis (1935). Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.*, pp. 110, 114, 118.

estalinista, saliendo de su pasado encubrimiento para volverse materia del arte, mientras que el modelo del demiurgo todopoderoso pasó a ser el propio Stalin¹⁶¹.

No obstante, explorar las profundidades del alma igualmente expuso a la luz un enorme potencial para la ruina y devastación, que es en realidad parte integral de la idea del poder demiúrgico, producto de la muerte de la divinidad. Por un lado, es frecuente que los “héroes positivos” de la literatura deban enfrentar a su doble demoniaco, dedicado a destruir lo mucho que construyen; por otro, personas ordinarias, o comunistas de probada lealtad y trayectoria, de pronto eran acusados de haber esparcido enfermedades, de envenenar fuentes públicas, atentar contra la vida de obreros y una larga serie de empresas malvadas, violentas, de escala inimaginable (incluso solía recalcarse la naturaleza sobrehumana del crimen, de sus poderes malignos, por lo que no quedaba más remedio que eliminarlos). Y ambos, el héroe del frente de labores y el “arruinador”, se esclarecía, básicamente eran las manifestaciones tangibles de un mundo más allá del visible, las consecuencias terrenales de un combate decisivo por la realidad dentro de un plano trascendente, entre el demiurgo positivo, creador, y su doble negativo, destructor, encarnados en Stalin y Trotsky¹⁶².

¹⁶¹ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 60, 65, 70, 73. Es muy revelador que Salvador Dalí fuera casi el único de los artistas occidentales contemporáneos reconocido por los críticos soviéticos, aunque recibiese comentarios negativos, además de que puedan hallarse grandes paralelos entre las prácticas del surrealismo y la cultura estalinista. *Ibid.*, pp. 53, 63. Por otra parte, el primer modelo del demiurgo constructor del socialismo fue Lenin, de ahí que el culto a su muerte y a su mausoleo haya sido otro medio de legitimación del poder de Stalin, el sucesor de su labor y causa. *Ibid.*, pp. 65-68.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 60-62.

“Inspirados por el espíritu de Stalin”, los artistas y los escritores, nombrados “ingenieros de almas”, debían ocuparse en demostrar esta lucha de fuerzas, en hacerla verosímil e inteligible a la gente, permitiéndole a Stalin verse retratado y reflejado en su propia obra, por ser a la vez el auténtico hombre nuevo, el ejemplo supremo del productor de la nueva vida, así como la representación del demiurgo y el punto culminante de los procesos históricos. Si la vanguardia no supo asignar un lugar específico a la humanidad en sus proyectos y, sobre todo, desconocía cómo haría funcionar sus maquinaciones, el estalinismo descubrió que para dotar de vida a su realización se requería despertar un encendido amor por su creador, de tal forma que la renovada humanidad rindiera su voluntad a la de él, uniéndose en una comunión mística¹⁶³. Este culto de amor –evidenciado en el comentario de Stalin a una historia de Gorky: “Esta pieza es más potente que el *Fausto* de Goethe. El amor vence a la muerte”¹⁶⁴- provocó que los artistas, primero, tuvieran que dar pruebas inmediatas de su entrega, de lo sinceros que eran al seguir los dictados de su corazón, de su utopía interna; pero también condujo a una unificación de la vida cultural que anulaba la individualidad, en que predominaba el “método de la brigada”, favoreciendo (acorde a la ambición vanguardista) lo arquitectónico y el arte monumental, aparte de que los trabajos literarios eran

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 63, 68, 69. El catálogo *Dream factory communism* incluye abundantes imágenes y retratos de Josip Stalin, entre las que destacan: el cartel de Viktor Govorkov, *Stalin in the Kremlin Cares for Each of Us* (1950), en que se ilustra su hábito de trabajar de noche, que Groys cuenta como uno de sus rasgos demoniacos, con la luz roja de la estrella del Kremlin alumbrándolo; la impresionante obra de Pavel Filonov, *Portrait of Stalin* (1936); y la muy reproducida pintura de Aleksander Gerasimov, *Portrait of Stalin* (1939). Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.*, pp. 59, 85, 149.

¹⁶⁴ “This piece is more potent than Goethe’s *Faust*. Love conquers death”. Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, p. 69. Algunos aspectos románticos de la manera de visualizar la vida en tiempos del estalinismo están impresos en las pinturas de Piotr Williams, *On the Balcony (Spring, Portrait of A. S. Martinson and A. D. Ponsov)* (1947), y de Aleksander Laktionov, la célebre *Letter from the Front* (1947). Boris Groys y Max Hollein eds., *Traumfabrik...*, *Op. cit.*, pp. 222, 227.

reescritos tantas veces, según indicaciones de distintos órdenes, que acababan desvaneciendo su autoría (al igual que el arte del pasado quedaba irreconocible tras su apropiación y adaptación estalinista). Pues en última instancia Stalin conseguía fusionar todos los corazones mediante el amor y el temor, por el miedo que inspiraba su poder ambivalente, caracterizado por atributos demoniacos propios, como un demiurgo dialéctico que sintetizaba los dones sobrehumanos de la creación y destrucción¹⁶⁵.

Todo ello prueba que la política estalinista del “socialismo en un país” acarrió que las definiciones artístico políticas del realismo socialista en la Unión Soviética fueran en la práctica intransferibles, que las razones de sus operaciones se perdieran al implantarse en otros ámbitos fuera de la Unión Soviética y quedaran confinadas, por causa propia, a una incomprensión mundial, en mayor o menor medida, al interior y al exterior de las organizaciones comunistas a las que dictaba sus órdenes.

¹⁶⁵ Boris Groys, *The total art...*, *Op. cit.*, pp. 49, 68-71.

3. Confines de la cultura revolucionaria.

3. 1 Arqueles Vela y lo vivo en el arte.

Aunque luzca lejana la posibilidad de contar con un certero punto de comparación entre los panoramas culturales de la Unión Soviética y México, bastará con retomar la discusión que la labor artística de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios había propiciado, para constatar que, al margen de apuntes doctrinarios, circularon pensamientos que nos ilustran bien acerca de cuánta cabida tuvieron (o no) las resoluciones del realismo socialista en el país. Para ello, sirve fijarse que la única ocasión en que Juan de la Cabada hace mención de Cardoza y Aragón en sus memorias es a propósito de otro poeta, Antonin Artaud, al recordar el periodo en que fue electo presidente de la LEAR.

Fueron los tiempos en que la LEAR atrajo las más diversas presencias. Muchos personajes que eran asiduos al Café París se acercaron a la Liga. Entre ellos alguna vez llegó –y muchas otras regresó- un poeta francés que visitaba México, Antonin Artaud. Su escaso español limitaba su participación, pero no su adhesión. Luis Cardoza y Aragón, quien también estaba en la LEAR, hizo después una semblanza de Artaud en tierras mexicanas¹⁶⁶.

Vuelto colaborador eventual de *El Nacional* mientras conseguía financiamiento para emprender su tan ansiado viaje a tierras tarahumaras, Artaud publicó, durante 1936, una serie de artículos con que comunicaba sus alucinadas ideas. El del 18 de agosto, titulado “La anarquía social del arte”, exponía:

¹⁶⁶ Gustavo Fierros Torres, *Memorial...*, *Op. cit.*, p. 120.

La revolución rusa, en sus comienzos, hizo una verdadera carnicería de artistas, y todo el mundo se levantó contra ese menosprecio de los valores espirituales que parecían significar los fusilamientos de la revolución rusa. Pero, viéndolo bien ¿cuál era el valor espiritual de los artistas fusilados por la revolución rusa? ¿En qué manifestaban sus obras, escritas o pintadas, el espíritu catastrófico de los tiempos?

Los artistas son responsables, hoy más que nunca, del desorden social de la época, y si los artistas hubieran sentido verdaderamente su época, no hubiesen sido fusilados por la revolución rusa.

Pues en todo sentimiento humano auténtico hay una fuerza rara que impone respeto a todo el mundo¹⁶⁷.

Siendo quizás el último de los poetas “malditos”, surrealista, aborrecedor de los valores de la civilización europea y venido a México “a buscar una nueva idea del hombre”¹⁶⁸ y “un concepto nuevo de la revolución”¹⁶⁹, con alta probabilidad Antonin Artaud se habría interesado por los postulados profundos del realismo socialista. No nos proponemos abundar en esta situación intermedia de Artaud, tan solo será preciso destacar que su artículo comienza con la frase: “El arte tiene un deber social que es el de dar salida a las angustias de su época”¹⁷⁰. Encierra un pensamiento que ya habíamos conocido en el texto de Arqueles Vela: “La angustia de cada época está contenida siempre en la gran obra de arte”¹⁷¹. La similitud entre sus tesis no es casual, ya que “con él y con otro antiguo estridentista, Germán List Arzubide, también militante de la LEAR, Artaud debió tener contacto durante el Congreso de Teatro Infantil auspiciado por José Muñoz

¹⁶⁷ Antonin Artaud, “La anarquía social del arte”, *El Nacional*, México, 18 de agosto de 1936, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), p. 1.

¹⁶⁸ Antonin Artaud, “Lo que vine a hacer a México”, *El Nacional*, México, 5 de julio de 1936, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), p. 1.

¹⁶⁹ Antonin Artaud, “Primer contacto con la revolución mexicana”, *El Nacional*, México, 3 de junio de 1936, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), p. 2.

¹⁷⁰ Antonin Artaud, “La anarquía social...”, *Op. cit.*, p. 1. También declara: “Las épocas tienen, como los hombres, un Inconsciente. Y ‘ESAS PARTES OSCURAS DE LA SOMBRA’ de que habla Shakespeare, tienen también una vida suya, propia, que ES PRECISO EXTINGUIR”. *Idem*.

¹⁷¹ Arqueles Vela, “La exposición de artes...”, *Op. cit.* p. 20.

Cota, quien, en su calidad de funcionario, auspició su viaje a la Sierra Tarahumara”¹⁷².

La importancia de revisar detenidamente el escrito de Arqueles Vela “La exposición de artes plásticas de la LEAR” se debe principalmente a los juicios sobre Leonardo da Vinci que incluye y pudieron haber influido en Juan de la Cabada, por tratarse de la misma exposición que provocó la controversia de Luis Cardoza y Aragón, y, en última instancia, porque proviniendo de un notable exponente de la vanguardia mexicana se plantea problemas en torno a la producción artística de la LEAR que el realismo socialista había resuelto mediante recursos fuera del alcance de la Liga¹⁷³.

Arqueles Vela evalúa la exposición de la LEAR a partir de un esquema materialista de la historia del arte cuya base de análisis sustenta que un nuevo estilo de vida produce un nuevo estilo artístico. Fundamentalmente, un estilo de vida es el resultado de las dinámicas con que interactúan diversos factores materiales y el sistema de organización de las fuerzas sociales. El arte aspira a ser la expresión del espíritu de su época, no en un sentido metafísico, sino como “la manifestación más alta de la ideología contemporánea”¹⁷⁴. Para ello, el artista

¹⁷² Francisco Reyes Palma, “Exilios y descentramientos”, en Esther Acevedo, *et al*, *Hacia otra historia...*, *Op. cit.*, p. 260.

¹⁷³ Igualmente se justifica la inserción del fragmento de Artaud, en razón de una hipótesis que por lo pronto no vamos a desarrollar: que la presencia del poeta francés, quien dedicó un artículo a favor del joven artista Balthus, pueda explicar parcialmente porqué tanto Cardoza como Vela coinciden en que la obra de Castellanos fue la mejor de la exhibición, partiendo de criterios tan contrapuestos.

¹⁷⁴ Arqueles Vela, “La exposición de artes...”, *Op. cit.*, p. 20. Nos limitamos a explicar las tesis del artículo, pues no nos es posible dar una definición precisa de los términos manejados por Arqueles Vela, de la forma en que él los entendía, más allá del sentido que se desprende de las oraciones en que los emplea. Para

habrá de ocuparse en trabajar con las materialidades de que dispone en el presente, en las cuales germinaron y se desarrollaron sus propias facultades. La elección misma de su tema constituye un acto estético, aunque también ideológico, pues le llevará a adentrarse o alejarse del espíritu e ideología de su época. Y su propósito primordial será obtener una composición artística en la que forma y contenido guarden una fuerte reciprocidad, sirviéndose de la abstracción con el fin de arribar a “lo formal extremo”, y de su sensibilidad y fantasía para extraer el lirismo contenido en sus objetos de representación. Por todo lo anterior, en la selección del tema, la creación artística y su posterior valorización, intervienen los impulsos de “la emoción racional” y “el sentimiento irracional”, inclusive subconscientes, “en una proporción indisoluble”¹⁷⁵.

Un caso como el de Leonardo da Vinci, quien al desligarse de la colectividad puso en entredicho su obra, se explicaría por la interferencia de materialidades que le permitió apropiarse de elementos expresivos, ideológicos y formales que ya no eran los de la época medieval, sino del estilo de vida renacentista. Y en estos términos se definía el problema artístico de la LEAR: “la influencia de un estilo de vida de otras materialidades, es la más frecuente de nuestras manifestaciones artísticas”¹⁷⁶. En efecto, con la presentación de las producciones de sus artistas era posible detectar reminiscencias impropias y expresiones “de una época que ya no puede ser la nuestra”. Asimismo, lo que es

adentrar en la concepción crítica de Vela, haría falta un mayor análisis de los demás textos suyos sobre artes plásticas.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 20, 21.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 20.

denominado por Vela como “arte de tendencia” le parece lo más pobre del arte contemporáneo, puesto que

[...] las materialidades que contribuyen a integrar su temática, son aún precarias, están en ebullición, en formación, transformándose en material lírico. El estilo no es suficientemente fuerte, porque las fuerzas productivas no están organizadas de tal manera que puedan crear un estilo de vida y, en consecuencia, ese estilo de vida no puede crear un estilo en el arte¹⁷⁷.

Dado que algunos elementos materiales y sociales no se han concretado en un estado de intensidad tal que, sin transiciones, fuera traspasado a la realización de sus obras, los artistas de tendencia suelen recurrir al concepto, a la metáfora, alegorizando la política, la moral y el espíritu de la época, lo cual era un error, desde el punto de vista del tratamiento:

Un arte que no esté basado en la sensualidad –en las artes plásticas: lo táctil, lo visual-, elemento verdaderamente social, tendrá que refugiarse en la intelectualización, y no realizará nunca su función pública, no influirá, al transformar las materialidades de su época, en contenido lírico, en la transformación de las materialidades de su época¹⁷⁸.

Así, la capacidad de influir en el estilo de vida resulta ser el máximo objetivo del arte y se entiende que la intelectualización sea la angustia de la era capitalista, por interferir en el tratamiento prioritariamente plástico de la realidad en la creación artística (a lo mucho esta angustia debería ser reflejada). No obstante, debido justamente a su “gravitación correlativa entre sustancia y forma” y de “lo ideológico y lo plástico”, una de las piezas de la muestra había logrado transformar “las

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 21.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 20.

materialidades de lo que podríamos llamar nuestra vida”¹⁷⁹: *La soldadera*, de Julio Castellanos. De un estilo revolucionario “pastoso”, que se manifiesta en “una materia ruda, de un color basto”, consigue que sus figuras estén “hechas con la sensualidad pura, aportadora de una monumentalidad que es la ideología de la época, llevada a la forma más abstracta”¹⁸⁰.

Lo que la escena exhibe es “el asunto del lecho de los amantes al despertar; al filo del camastro, el soldado aún sin calzarse, rígido en la postura castrense; en contraste, la voluptuosidad sinuosa pero inocente de su pareja: una de las visiones más poéticas de la pintura mexicana moderna”¹⁸¹. Empero, lo realmente sobresaliente en el hecho de que Arqueles Vela califique a la obra de Castellanos como “lo mejor de la exposición de la LEAR” es que en ello coincidía con Luis Cardoza y Aragón, juzgando por su parte que:

Es una exposición completamente reaccionaria en su conjunto porque en su mayoría es la expresión de una ignorancia grande, triste, del arte, de la revolución, del progreso de las artes plásticas. **“La banalidad, he allí el gran enemigo”**, dice [Isaac] Babel. Es una exposición casi de enemigos en su totalidad. Desde luego, hay excepciones: hay varias obras valiosas, y una extraordinaria de Julio Castellanos. Si seguimos haciendo esta clase de “frente único” es que lo merecemos, y, posiblemente, hasta acabaremos con él¹⁸².

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 13. Reyes Palma se refiere a la obra como *El diálogo*, pero éste es el nombre del grabado que representa la misma escena, de 1935. Ya que Vela describe una pintura, efectivamente se trataría de *La soldadera*, actualmente de paradero desconocido. Datos tomados de Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, México, UNAM-Landucci Editores, p. 315.

¹⁸² Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura...”, *Op. cit.*, p. 4. Negritas del original. Cabe agregar que antes Cardoza emite una opinión no tan desfavorable de la exhibición: “¿Qué pensamos de la LEAR al visitar la exposición primera de pintura? La Exposición es un caos, un conjunto copioso de obras entre las cuales

Con sus comentarios finales queda evidenciada una de las mayores divergencias tendidas por la línea crítica de Cardoza, pues a pesar de que las demás muestras artísticas de la Liga no generaban una “superación estilística” al modo del cuadro de Julio Castellanos, Arqueles Vela concluía que al inspirarse en la materialidad “de todas maneras son mucho más importantes para la lucha por la transformación de esas materialidades, que aquellas que logran una expresión más pura, precisamente porque corresponden a otros sistemas de organización de las fuerzas productivas”¹⁸³. Lo que se halla de por medio es la validez de la política del frente amplio y por consiguiente, a su vez, la discusión sobre pintura envuelve una polémica a otro nivel acerca de la cultura nacional cuyos argumentos decisivos, en gran medida, se hallan presentes desde los primeros artículos (aquellos de Cardoza, Cabada y Vela). En ésta, Cardoza y Vela compartían un conocimiento extenso en torno a las ideas y prácticas de la vanguardia, con la salvedad de que Vela esquematizó una teoría del arte sin las vías abiertas para arribar a los dictámenes artísticos e históricos del realismo socialista, con sus múltiples consecuencias, mientras Cardoza fijó una postura crítica de las vanguardias, llegando a infiltrar al interior de la LEAR un criterio que contravenía a sus fines de hegemonía cultural.

No aseveramos que Arqueles Vela acatará la doctrina del realismo socialista al formular sus preceptos pues en su texto ni siquiera se refiere al arte

hay unas cuatro o seis que la memoria recoge [sic] y que algo significan para el prestigio y la fuerza verdadera, -permítome insistir sobre este punto,- de la LEAR”. *Ibid.*, p. 3.

¹⁸³ Arqueles Vela, “La exposición de artes...”, *Op. cit.*, p. 21.

proletario, pero tal vez su escrito es, aún sin proponérselo, entre los publicados en *Frente a Frente*, de los que guardarían mayores puntos de contacto con los lineamientos soviéticos si consideramos que sus principios materialistas son emitidos por un autor que era de vanguardia y finalmente esperaba que el arte interviniera, más allá de los estilos, en la realidad, en la propia vida. De ahí que también su desaprobación por la labor artística de Leonardo da Vinci tenga más en común con los criterios del realismo socialista de lo que en un primer momento aparenta. Del mismo modo que la tesis leninista de las “dos clases en una” planteaba una dicotomía social y cultural con que se distinguía al arte revolucionario de las clases oprimidas del arte reaccionario de las clases explotadoras, Vela ocupa una categoría transhistórica, lo “plebeyo”, cuyo mérito formal es ajustarse adecuadamente a la expresión de las fuerzas humanas de trabajo, a diferencia del resto de las influencias artísticas (que reciben varios nombres, “lo feudal rígido” de José Clemente Orozco, “lo aristocrático” de Santos Balmori, “lo individual intelectualista” de Jaime Colson, etcétera). Así califica a la pieza de Castellanos: “Julio Castellanos crea una de las primeras manifestaciones de un arte plebeyo mexicano”. Y aunque Vela dice que, inspirándose en los nuevos tipos de fuerzas productivas, José de Ribera y Diego Velázquez fueron los primeros en crear esta índole del arte, más adelante ofrece la siguiente aclaración: “Los recursos artísticos, revolucionarios, se han empleado siempre en sujetos plebeyos. Los egipcios sólo permitían el empleo de recursos artísticos revolucionarios, en la representación de asuntos plebeyos”¹⁸⁴.

¹⁸⁴ *Idem.*

El estilo revolucionario plebeyo se aleja de cualquier “convencionalismo de la cultura mundana en decadencia” al producir lo lírico en sus composiciones, incluyendo a la “plástica metafórica” del arte de tendencia y en especial al resto de las pretensiones de intelectualización en las artes que se remontan a la época de Da Vinci. En la difícil lucha por transformar las materialidades actuales, lo plebeyo se opone a aquella angustia de las manifestaciones artísticas que no cumplen con su función social, que se apartan de lo colectivo y sucumben artísticamente, al igual que la producción de Leonardo –pero precisamente es esta lucha de interferencias materiales, sociales e históricas la que ha sido abolida por el realismo socialista. El conflicto ideológico que sigue vivo en una concepción de la historia del arte como la de Arqueles Vela, que correspondería a fases precedentes de propuesta vanguardista en la conformación del realismo socialista, ya no se presenta en el plano superhistórico del estalinismo puesto que ha declarado muerto al mundo cultural del pasado y no iba a admitir la pérdida del arte de Leonardo da Vinci en el arsenal del proletariado en la construcción del socialismo (o tal sería su discurso). Y para ello, cabe remarcarlo, no se limitó a declarar que en su trabajo se encontraban los mismos ideales progresistas de la sociedad soviética, ni arguyó motivos particulares o se respaldó en algún gusto establecido, dado que –ya fuera por oponerse al formalismo ruso o por constituir una verdadera superación de los postulados vanguardistas- se determinó que por encima de su carga personal era la obra la que retenía valores revolucionarios que la volvían trascendente, eran los propios objetos artísticos los que poseían cualidades inherentes por las cuales mantenían una unidad en el orden poshistórico del realismo socialista.

En el artículo de Arqueles Vela, tan coherente en su conjunto, las definiciones en torno a la pintura de Julio Castellanos y el estilo artístico plebeyo se aproximan a la evaluación de la obra en sí, llegando a sustentar la primacía del componente social sobre el producto estético, pero su valorización íntegra dependía todavía en gran medida del contexto, de factores externos, de la recepción emocional del crítico u espectador, además de atender el desempeño del artista en tareas poco objetivas (por ejemplo, sancionaba: “El artista no siente con formas; así, no puede expresarse con formas”¹⁸⁵). Por otro lado, la discusión de Cardoza y Aragón va conducida por exigencias concretas a las obras artísticas de la LEAR, aparte de rebatir, meses después cuando su polémica con la Liga se hizo pública y abierta, que efectivamente: “Todo lo vivo del pasado, lo clásico, es nuestro. La verdadera cultura es revolucionaria”¹⁸⁶. Sin que se colocara del lado del realismo socialista, la acción polémica del poeta revela cuán complicado es distinguir completamente los linderos de esta controversia; pero lo cierto es que la Liga fue puesta en el requerimiento de confrontar la excelencia de su programa artístico con sus realizaciones, desembocando en una disputa cultural con base en el objeto artístico en la cual, habiendo relegado las ideas de Arqueles Vela, la LEAR quedó en notoria desventaja para respaldar su principio, la política del frente amplio.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ Citado en Renato González Mello, “Estudio preliminar”, en Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj...*, *Op. cit.*, p. 29.

3. 2 La política crítica de Luis Cardoza y Aragón.

A finales de 1936 Luis Cardoza y Aragón decidió concertar un debate con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, a efectuarse en sus instalaciones. No satisfecho con la visibilidad de sus artículos en el diario oficial de la revolución, *El Nacional*, intercambió cartas con la Liga para exponer un documento de catorce puntos¹⁸⁷ en deliberación con un representante honorario de la LEAR, su amigo Juan Marinello, desterrado igual que él, miembro del Partido Comunista de Cuba. “Lo que pensé como esclarecimiento lo transformaron en controversia que tuvo lugar en un salón, si bien recuerdo, de las calles de Donceles o tal vez de Belisario Domínguez”¹⁸⁸. Fue dispuesto a defender sus ideas artísticas, partiendo de su singular comprensión del marxismo, “con un punto de arribo diametralmente opuesto”¹⁸⁹ al de la LEAR. Décadas después escribió en su autobiografía, *El río*:

Basado en puntos de vista de clásicos del marxismo intenté discutir problemas de estética [...] por no ver en el marxismo un dogma sino un método de análisis y una ruta propicia a las posibilidades más audaces de la creación, a todos los vuelos de la imaginación, pensaba y pienso correctas mis hipótesis. Evoco el punto por sintetizar una fase de esos días¹⁹⁰.

La memoria de Cardoza fija también que “el acto se difundió por la radio, se colmó la sala y la sesión fue violentísima”. No se conservan transcripciones o registros exactos de lo que alcanzó a decir en la discusión. “El público *ad hoc* me

¹⁸⁷ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁸ Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, México, FCE, 1996, p. 582.

¹⁸⁹ Francisco Reyes Palma, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁰ Luis Cardoza y Aragón, *El río...*, *Op.cit.*, pp. 582, 584.

interrumpía con griteríos sin fin. Según ellos, adalides de un marxismo totémico, de un clericalismo, era yo esa abominación: ¡un formalista!”¹⁹¹. Se había pactado “editar las intervenciones, con el objeto de propalar los puntos de vista”, pero tiempo después “la dirección decidió renunciar a lo convenido”¹⁹². Dada la parcialidad del evento, los pocos testimonios coinciden en que “durante la sesión, aquellos que compartían la visión de Cardoza y Aragón enmudecieron; el resto, una mayoría aplastante, lo acalló con la violencia de un tribunal de la fe”¹⁹³. Pasado el tiempo, Octavio Paz se referiría a

[...] aquella noche en que Huerta, Revueltas y yo, en una sala de la LEAR, ante un público hostil y frente a los anatemas de algunos obispos y coadjutores, oímos a Cardoza y Aragón defender a la poesía, no como una actividad al servicio de la Revolución sino como la expresión de la perpetua subversión humana¹⁹⁴.

Sin embargo, esta situación de abrumadora desventaja ya había sido prevista por Cardoza, explicando en parte porqué prefirió durante algún tiempo resguardarse tras la sonoridad de sus artículos, desatendiendo con ello la sugerencia hecha por Juan de la Cabada de participar en las asambleas de la organización y de “que venga a trabajar en la LEAR [...] Le pido que colabore en FRENTE A FRENTE”, avisándole que él ya no tenía injerencia en su Comité

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 583.

¹⁹² *Ibid.*, p. 585.

¹⁹³ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁴ Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano, Obras completas*, v. 4, México, FCE, 2006, p. 82. Paz añade: “Cardoza y Aragón fue el puente entre la vanguardia y los poetas de mi edad. Puente tendido no entre dos orillas sino entre dos oposiciones” *Idem*. El duro juicio que sigue sobre el posterior acercamiento de Cardoza al estalinismo tendría su contraparte en Luis Cardoza y Aragón, *El río...*, *Op. cit.*, pp. 761-763.

Ejecutivo¹⁹⁵. En su primer artículo, al poeta le impresionó que un texto reciente de *Frente a Frente* sobre Picasso le fuera favorable hasta el punto de que “todo el mundo nuevo que se ha descubierto con su expresión, se ha considerado como una conquista”, pues

[...] hace sólo algunos cuantos meses, semanas, que esto habría sido imposible tratarlo siquiera en la LEAR, sin recibir una avalancha de los lugares más comunes, una marejada de vulgaridad y una exteriorización de impotencia, casi de odio contra las formas más puras, más altas, más nobles de la sensibilidad y de la inteligencia¹⁹⁶.

Siendo tan adversas las circunstancias que debía enfrentar el poeta, cobra gran importancia observar que el receso temporal de su polémica con la Liga no obedeció únicamente a que *El Machete* la removiera de sus páginas. Igualmente relevante fue el tono que tuvo la disputa, la poca formalidad con que Cardoza asentaba sus críticas. Por esta razón, la réplica de Juan de la Cabada llevó por título “Las ‘sugestiones’ de Cardoza”, portando el entrecomillado debido a que la redacción de *El Machete* dispuso una breve glosa antecediendo las palabras del guatemalteco, aclarando: “Publicamos el presente artículo a título de discusión, por considerar que contiene interesantes y discutibles sugerencias”¹⁹⁷. En principio, el cuentista no les da crédito: “Yo estoy más de acuerdo con el subtítulo [...] Divagaciones y pretextos le viene muy bien a Luis, sobre todo los últimos”¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Juan de la Cabada, “Las ‘sugestiones’...”, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁹⁶ Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura...”, *Op. cit.*, p. 3.

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ Juan de la Cabada, *Op. cit.*, p. 3.

Más adelante, le caracterizaba como “mal cazador, que, divagado, pierde la caza y se dispara el tiro sobre sí”¹⁹⁹. Al final, un tanto reconciliador, exhortaba:

[...] confío de antemano en que Luis le dará la razón a EL MACHETE, convirtiendo sus divagaciones en sugerencias. Distinto proceder permitiría seguir creyendo que EL MACHETE puso ‘sugerencias’ donde debió decir ‘indigestiones’, porque con alguna palabra servicial habría de explicarle a Cardoza los motivos que le movieron a escribir su artículo en el tono que lo hizo²⁰⁰.

Seguramente para Cabada habría sido preferible que Cardoza presentara sus ejercicios críticos del mismo modo que su amigo Chano Urueta, favoreciendo réplicas y contrarréplicas de las cuestiones entredichas, con tal de despejar un poco las motivaciones de la polémica. El hecho es que Cardoza desestimaba la crítica de arte y renegaba de ser un crítico (adelante daremos un ejemplo²⁰¹), por eso hacía pasar su crítica por divagación y, sobre todo, solicitaba una rigurosa autocrítica por parte de la LEAR: “¿Y la autocrítica? ¿Porqué no aplicarla en una manifestación artística como la exposición primera de pintura que organiza la LEAR?”²⁰² (recuérdese también el diálogo simulado en “La LEAR y el cine nacional”). Por esta falta, en mayo de 1936 describía así el estado de la Liga:

Todo parecía, y aún parece, moverse dentro de una mediocridad fatal, fatal como toda mediocridad, obedeciendo, torpemente, consignas o criterios que no deben obedecerse, que no pueden seguirse porque, precisamente, es así como la LEAR mexicana acaso podría alguna vez [sic] que todo el

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 4.

²⁰¹ Véase la nota 219.

²⁰² Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de pintura...”, *Op.cit.*, p. 4.

pensamiento joven de la América Latina se inclinase, se decidiese, participase vitalmente en la lucha por el mundo nuevo²⁰³.

Desatada la controversia, fue quedando en claro que la cuestión de la mediocridad artística, en la perspectiva de Cardoza, comprometía la “razón de ser” de la LEAR, ya que “para él, la efectividad revolucionaria del arte, al margen de toda coerción de ideologías o grupos, residía en ese principio sustentador de la modernidad vanguardista: la calidad”²⁰⁴. Así lo había enunciado desde el comienzo: “La LEAR debe tender a movilizar, a interesar todo el pensamiento joven de América, hacia la izquierda, y esto no puede lograrse sino con una exigencia inevitable de calidad en sus manifestaciones”²⁰⁵. Y exactamente, tal sería el único acierto que Juan de la Cabada reconoce en su escrito: “En efecto, la LEAR ha cometido y comete errores que con loable y singular tenacidad apuntas, compañero Cardoza y Aragón. Tu artículo entero tiene el único mérito de subrayar el prevaleciente descuido funesto en la calidad técnica y artística de nuestra producción. Verdad”²⁰⁶. Lo cual habría de deparar hondas repercusiones, más aún tomando en cuenta que durante la polémica nacionalista de 1932 (la que sostuvieron los escritores del grupo conocido como “Contemporáneos” con sus colegas comprometidos con la literatura nacionalista), antecedente directo de la que sostuvo Cardoza con la LEAR, “el criterio de la ‘calidad’ literaria, que se identifica con el descastamiento social, con la cobardía vital y con el purismo libresco, se toma en el estado de emergencia nacionalista como sinónimo de

²⁰³ *Ibid.*, p. 3.

²⁰⁴ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op.cit.*, p. 12.

²⁰⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Op.cit.*, p. 3.

²⁰⁶ Juan de la Cabada, *Op.cit.*, p. 3.

traición a los intereses superiores de la nación”²⁰⁷. Pasados cuatro años, fuera del medio propicio para desarrollar una polémica y siendo el primero en asumir la prueba de autocrítica que se solicitaba a la LEAR, Cabada acepta la validez dictaminadora de la calidad en el campo de las artes plásticas. No obstante, su reconocimiento de estas deficiencias no respondería por entero a la llamada de atención de Cardoza, conjeturamos, sino que también estaría motivado por aquella misma predilección hacia las producciones pictóricas de quien no era un miembro de la Liga, Francisco Goitia, por encima de los primerizos trabajos de su compañera Reyes, que previamente detectamos.

Se puede trazar un paralelo con el debate intelectual marxista en Estados Unidos de aquellos años, una vez que hacia 1936 la oposición artística de izquierda a la política del frente único pudo dejar atrás ciertas ambigüedades en sus deliberaciones gracias a la intervención crítica de James T. Farrell. De acuerdo con Serge Guilbaut, el libro de Farrell *A note on literary criticism* supo articular un rechazo abierto al estalinismo y su política cultural en base a un mordaz cuestionamiento del valor de sus obras: “El frente unido en su ala cultural y literaria ha alcanzado el límite más allá del cual ni siquiera llega ya a alcanzar la categoría de absurdo”²⁰⁸. En un intento por rebatir nociones simplistas sobre el arte y el marxismo, estableció que “la calidad de una obra no dependía sólo del hecho de si era o no «marxista»: la forma en que se aplicaba el método marxista

²⁰⁷ Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999, p. 88.

²⁰⁸ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York...*, *Op. cit.*, p. 39.

era igualmente importante”²⁰⁹. Tal posicionamiento era importante debido a que alentaba a los escritores a ser parte de su tradición y aprovechar las innovaciones formales en literatura, reforzando la idea de su independencia artística, en concordancia con los reiterados esfuerzos de la revista *Partisan Review*, influenciada posteriormente por el trotskismo, para lograr que los artistas conformaran una cultura de vanguardia que conciliase la actitud revolucionaria y los estándares del legado modernista. Asimismo, la petición de calidad en las obras artísticas constituye la raíz de las tesis de Clement Greenberg, quien en su artículo de 1939 “Avantgarde and kitsch” oponía directamente al capitalismo la calidad en el arte, que igualmente se contraponía a la fabricación artística mecánica y propagandística de los regímenes totalitarios, impulsando el proceso al cual Guilbaut denomina “la desmarxización de la intelligentsia norteamericana”²¹⁰ (que derivaría, años más tarde, en la construcción teórica de la vanguardia artística norteamericana que hubo de conseguir su incorporación a la tradición moderna del arte mundial y acabó liderándola: el expresionismo abstracto).

Tratándose de Cardoza y Aragón, el criterio de la calidad va ligado al trabajo de valoración cultural que se lleva a cabo propiamente al realizar una antología. Así lo demuestra que como resultado de su actividad polémica con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Cardoza haya preparado entre 1937

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 36-56.

y 1938²¹¹ un libro que no vería las imprentas hasta 1940, *La nube y el reloj*, una antología de pintura mexicana. En sus páginas emprendió una apreciación crítica de seis artistas de la LEAR, más Diego Rivera, una estricta selección que por sí misma contravenía del todo al frente amplio. Lo que debe remarcarse es que ya desde 1934 daba muestras de su apego a este proceder, al ser invitado por Manuel Maples Arce a colaborar en la edición de una *Antología de moderna poesía francesa*, razón por la cual se dirigía a Alfonso Reyes:

Maples Arce me suplicó que escribiera a usted para ver si nos quiere enviar sus traducciones de Mallarmé. Por mi parte, se lo agradeceré muchísimo y cuidaré en lo posible porque la *Antología* sea siquiera discreta. Creo que en vez de muchos autores, habría de ceñirse más a la calidad, reducirla en nombres, para hacerla más fecunda y extensa en contenido poético. En vez de tantos nombres menores sería mejor, en mi opinión, traducir más de los seleccionados verdaderamente extraordinarios²¹².

De modo que la posición crítica de Cardoza no era guiada por la tentativa de separar al arte del marxismo, sino que corresponde a una concepción de la historia del arte muy distinta a la de su amigo Arqueles Vela²¹³, en la que no cuentan los propósitos o programas de grupos y colectivos, el contexto social ni el prestigio de los autores, sino, principalmente, las obras mismas, en tanto puros objetos artísticos, en los cuales se fundamentaba la calidad. En realidad, la definición de la calidad puede complicarse y su empleo como principio justificativo de las antologías da pie a un largo problema acerca del establecimiento de la

²¹¹ Renato González Mello, "Estudio preliminar", *Op. cit.*, pp. 36-37.

²¹² Alberto Enríquez Pérez, *El mar en una nuez. Correspondencia entre Luis Cardoza y Aragón y Alfonso Reyes 1930-1958*, México, Conaculta-Fonca, 2002, pp. 30-31.

²¹³ En su autobiografía, Cardoza nos refiere que Arqueles Vela, a quien conoció en París, le había ocupado en 1936 "en dar clases de historia del arte en una Escuela Nocturna para Trabajadores, dirigida por él. Estas escuelas las fundó el general Lázaro Cárdenas. Quedé más arponeado por la pintura y los ensayos sobre artes visuales y sobre estética". Y lo evoca como a un "siempre noble amigo". Luis Cardoza y Aragón, *El río...*, *Op. cit.*, p. 376.

cultura nacional, pero fácilmente podemos formular sus consecuencias hacia el interior de la Liga, en cuanto que:

[...] la LEAR había descuidado un flanco y no tenía mucho que decir sobre la “calidad”: no estaba aplicando ningún criterio de selección sobre sus invitados, simpatizantes y compañeros de ruta, porque la invitación se juzgaba más importante que la “calidad” de las obras. Aunque la “calidad” fuera una categoría tan indefinible como el “compromiso”, la LEAR estaba dispuesta incluso a admitir la mayor “calidad” de los artistas no comprometidos, y ésta sería su perdición²¹⁴.

En grandes términos, la meta de crear una cultura proletaria renovada, capaz de sustituir a la llamada burguesa, implicaba en última instancia efectuar una ruptura con la tradición para asignar a su propio proyecto la preponderancia cultural. Sin embargo, las aspiraciones de la LEAR por colocarse al frente de la vida intelectual quedaban contrariadas por los argumentos concernientes a la calidad, ya que sus propuestas en torno al valor social, la ética, el compromiso, los deberes colectivos y la transparencia en el lenguaje artístico, calificaban en su ejecución como fracasos, efectivamente, si se discutían de acuerdo al criterio de la calidad. La opción, por tanto, era someterse a una depuración que asegurara la inclusión en sus filas de primordialmente aquellos artistas cuya producción fuera la más destacada, pero esto equivalía a invalidar la política estalinista del frente amplio. Ahora bien, según hemos visto, este conflicto se aminoraba dentro del esquema de índole vanguardista presentado por Arqueles Vela en *Frente a Frente*, el cual, desafortunadamente, de hecho contradecía los preceptos originales del modelo cultural de la LEAR, el realismo socialista. De manera que la

²¹⁴ Renato González Mello, “Estudio preliminar”, *Op. cit.*, p. 33.

Liga se halló en muy difícil situación, sin un sustento teórico que le permitiera aportar definiciones acerca del objeto artístico, de cómo evaluar sus propiedades intrínsecas, anteponiendo el componente socio-político sobre el estético, para legitimarse y superar su condición histórica desfavorable en el debate cultural ante los artistas y escritores que perseveraban rigurosamente en la tradición, como podría ser el caso de los Contemporáneos²¹⁵.

Y aunque la LEAR hiciera lo posible por aplacarlo, un breve examen de los artículos dedicados a la siguiente gran exhibición de artes plásticas que organizó, ponen al descubierto que la insistencia de Cardoza en el criterio de la calidad, aunque fuera mediante sus “divagaciones” y no tanto por una crítica abierta, logró introducirse discretamente en las labores de la Liga. Dicha muestra tuvo lugar a inicios de 1937, al realizarse el muy antelado Congreso de Escritores Revolucionarios, la gran confirmación de que la LEAR se hallaba en plena madurez, pues además de contar con la asistencia de prestigiados intelectuales de izquierda a nivel internacional, inauguró sus actos con una Exposición de Artes Plásticas paralela, en la Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes.

Este encuentro resultaba crucial para la liga; de hecho, ya el año anterior debió realizarse en México un Congreso Continental Interamericano de Escritores, Artistas y Hombres de Ciencia, tal como se acordó en las resoluciones del Congreso de Escritores de Nueva York. En su contenido, debió seguir al Congreso Internacional de París por la Defensa de la

²¹⁵ Respecto al problema de la tradición cultural nacional, su establecimiento, delimitación y consagración, se recomienda consultar: Guillermo Sheridan, *México en 1932...*, *Op. cit.*, pp. 13-31; Renato González Mello, “Estudio preliminar”, *Op. cit.*, pp. 17-36, 42-45; Gonzalo Celorio, “Xavier Villaurrutia o la invención del canon de la poesía mexicana”, en Gonzalo Celorio, *Cánones subversivos. Ensayos de literatura hispanoamericana*, México, Tusquets Editores México, 2009, pp. 133-149.

Cultura; sin embargo, resultó abortado, con el consecuente descrédito para la organización mexicana²¹⁶.

Cardoza y Aragón publicó sus impresiones de la exposición el 20 de enero, en un peculiar escrito en que se detecta una mezcla del tono de sus pasadas divagaciones, una leve cortesía hacia la actividad reciente de la LEAR y el manejo de algunos fundamentos evaluativos de la antología, explícita e implícitamente:

Por todos conceptos, la exposición actual es muy superior a la anterior. No sólo por lo completo, por la selección estricta a que fue sujeta la obra de sus productores, hasta constituir una antología de sus trabajos más recientes, sino por su colocación y ordenamiento en la misma Sala de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, en conjunto, merece el aplauso de la crítica²¹⁷.

De entrada lamenta la ausencia de artistas jóvenes como Rufino Tamayo (uno de los pintores incluidos en *La nube y el reloj*, aunque mediase la advertencia de Cardoza: “Ninguna pintura más distante de mi concepto de lo que debe ser la pintura que la pintura de Tamayo”²¹⁸), pero especialmente que no hubiera “una sola muestra del talento del mejor escultor de México: Luis Monasterio”. Luego de tratar de los pintores y fotógrafos presentes en la exhibición, al abordar la sección

²¹⁶ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op.cit.*, p. 12.

²¹⁷ Luis Cardoza y Aragón, “LEAR y amigos en la sala de exposiciones del Palacio de Bellas”, *El Nacional*, México, 20 de enero de 1937, Primera Sección, p. 5. Entre los artistas representados en la muestra se cuentan: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Ignacio Aguirre, Francisco Díaz de León, Leopoldo Méndez, Agustín Lazo, Isabel Villaseñor, Francisco Gutiérrez, Manuel Álvarez Bravo, Juan Olaguíbel, Carlos Leduc, etcétera. A propósito de Julio Castellanos, comenta Cardoza: “Dos grandes cuadros presenta Julio Castellanos. He elogiado su pintura mural, como la mejor que se ha pintado en México por pintores de la generación posterior a Orozco y Rivera. Estos dos cuadros atestiguan su conocimiento, su habilidad, su talento. Desde luego, preferimos el cuadro, un tanto sombrío, (pero perfectamente entonado, aunque con ciertos huecos en el fondo), del soldado y la soldadera. [...] Sus cualidades de pintor verdadero se manifiestan en sus frescos, como en su precioso cuadro del soldado y la soldadera. Conocíamos el dibujo, reproducido en litografía. Y en la litografía es acaso más delicado aún que ya con el color”. *Idem*.

²¹⁸ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj.*, *Op. cit.*, p. 139.

de escultura vuelve a insistir en esta omisión, con un desairado reclamo que lo lleva a enunciar: “No está representado Luis Monasterio. No sé nada de artes plásticas. De sobra sabemos que los críticos no sirven sino para criticar. Y yo nada tengo que ver con ellos. Soy pasional por excelencia. Mi razón misma es una forma de mi pasión”²¹⁹.

Al comienzo también había aclarado que “Nosotros nos limitamos, en nuestra detenida visita, a considerar, sin ninguna ambición o pretensión crítica, lo valioso de este esfuerzo”, a lo que añadía después “con toda sinceridad, y con la indiferencia del que no pretende más que señalar sin pedantería, sus simpatías y diferencias –como diría Alfonso Reyes-”²²⁰. Incluso repitiendo la afirmación de ser un poeta antes que un crítico de arte, sin querer que su crítica pasara por tal, al fin y al cabo sus palabras sobre las obras de los pintores expuestos, provocativas, satíricas, tajantes, daban cuenta de su gusto crítico, sus preferencias, inconformidades y hasta eran constructivas. “La pintura es lo sobresaliente, México, tierra de pintores, se vive diciendo: Exijámosles más. Creo que se abandonan mucho a cierto conformismo y que no buscan alcanzar los límites de su capacidad”²²¹. Y lo cierto es que elusiva, encubierta, y sutilmente logró permear con su riguroso criterio a los altos responsables de la actividad plástica de la LEAR, como se hacía patente en el propio informe de la Exposición publicado en

²¹⁹ Luis Cardoza y Aragón, “LEAR y amigos...”, *Op. cit.*, p. 5. Tan inesperada declaración a propósito de un escultor guardará todavía interesantes repercusiones en su antología sobre pintores, advertidas por Renato González Mello, “Estudio preliminar”, *Op. cit.* pp. 38-39.

²²⁰ Luis Cardoza y Aragón, “LEAR y amigos...”, *Op. cit.*, p. 5.

²²¹ *Idem.*

el siguiente número de *Frente a Frente*, que acababa recogiendo parte de sus valoraciones:

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios tiene ante sí la enorme tarea de congregar, aún en mayor grado, los esfuerzos de los artistas, para que elevando su arte dentro de condiciones favorables, puedan responder a las exigencias de calidad y a las fundadas esperanzas que se tienen depositadas en ellos por parte de propios y extraños²²².

El reporte venía sin firma y a pesar de que su autor asumiera mayor distancia al glosar la obra expuesta y evaluar el desempeño de los artistas respecto a su trabajo previo, aportando conocimientos y apreciaciones propias, es muy notorio que está replicando el artículo de Cardoza. Notificaba que para llevarse a cabo la exposición, la LEAR había nombrado un Comité de admisión encargado de “seleccionar las obras de la manera más estricta, aun causando disgustos y motivando protestas”, admitiendo “las obras que a su juicio representaban valor artístico efectivo y buenas condiciones técnicas”, pero reconocía que “no pasó lo mismo con las obras de escultura”²²³. Por supuesto, no se asume que la muestra constituyera una antología de la LEAR sino “un panorama digno del prestigio de nuestras artes plásticas”, pues si “por su calidad fue importante esta exposición, lo fue también por la cantidad de obras y diversidad de artistas” representando, agregaba más adelante, “un positivo avance

²²² “Exposición de artes plásticas”, *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 8, marzo de 1937, p. 11, s. a.

²²³ *Ibíd.*, p. 10.

en nuestras artes plásticas, dentro de una orientación definida que los hace más valiosos”²²⁴.

El alegato de Cardoza era que la LEAR sacrificaba cualquier orientación revolucionaria debido al frente amplio. Precisamente, la “Convocatoria” al Congreso establecía en su primer inciso: “Fijar, clara y definitivamente, cuál debe ser la posición de los intelectuales en la hora presente, frente a los problemas vitales que conmueven al mundo y a la sociedad mexicana”²²⁵. Dejando pendiente la cuestión de si acaso la Liga llegó realmente a definir esta posición, tras los juicios de Moscú de 1936, con la guerra en España al rojo vivo y pudiendo concluirse que la cultura del individualismo “enarbolada por Cardoza y Aragón, quedó relegada en aras del interés colectivo”, incluso cuando “el fetiche de la calidad permaneció incólume, aunque no significara lo mismo en una u otra posición”²²⁶, es verdad que a la LEAR le quedaba poco tiempo para esto, dado que fue súbitamente suprimida a principios de 1938²²⁷. Entretanto, Luis Cardoza y Aragón escribió su antología de pintura mexicana contemporánea.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 10, 11.

²²⁵ “Convocatoria”, *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 7, enero de 1937, p. 2, s. a.

²²⁶ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 14.

²²⁷ Al respecto, Reyes Palma señala que “La LEAR mexicana fue liquidada por consigna emitida desde la lejana Unión Soviética”. Francisco Reyes Palma, “Exilios y descentramientos”, *Op.cit.*, p. 263. Asimismo: “Circundado por rumores de que la Liga sufría de burocratismo y corrupción crecientes, hacia abril o mayo de 1937 se produjo el desgajamiento estratégico del grupo más activo de artistas gráficos, que prefigura el desmonte posterior de la Liga. Una segunda campaña de rumores la disolvió en algún momento de 1938; el ‘socialismo en un solo país’ requería acabar con la agitación en sus filiales para encarar la situación de guerra”. *Ibid.*, p. 264. Finalmente, “cabe la hipótesis de que la fuerza política acumulada por el frente cultural significaba un alto potencial de presión, riesgoso para quienes intentaban mantener el control del movimiento intelectual en función del dictado político. El gobierno en curso, más que oponerse al radicalismo de los intelectuales, parecía aprovechar ese impulso en favor de sus programas de reforma. En cambio, conforme la guerra se avecinaba en Europa, Stalin mostraba su preferencia por un México apaciguado, bajo las riendas de un gobierno estable, sin presiones de cambio revolucionario, acorde a las

La nube y el reloj fue publicada en 1940, el mismo año en que apareció *Paseo de mentiras*, el libro de cuentos de Juan de la Cabada en que se incluye su explosiva frase de desagrado hacia Leonardo. Sin embargo, ese año marcaría mayormente al cuentista campechano por otros dos acontecimientos que relata en sus memorias radiofónicas: la muerte de su amigo Silvestre Revueltas y “aquel histórico atentado que Siqueiros organizó contra Trotsky”²²⁸.

Un suceso de tal magnitud no podía pasarnos desapercibido, pero nos rebasan las interrogantes, ¿cómo tomar el hecho de que la muerte de Trotsky, del “demiurgo destructor” del realismo socialista, haya ocurrido en México? Y más todavía, ¿de qué manera descifrar la circunstancia de que Juan de la Cabada haya estado implicado en la serie de eventos que culminarían en su asesinato? Claro está, sin colocarlo al mismo nivel del asesino material o intelectual, aun así no deja de estremecer su versión de lo sucedido. Tras haber contado que los disfraces militares empleados no fueron encontrados porque el grupo de Siqueiros los guardó bajo las pesadas máquinas del Taller de Gráfica Popular (por cierto, sin que Leopoldo Méndez lo supiera²²⁹), nos narra qué fue de las armas del asalto.

En otra casa frente a la que yo vivía –prefiero no decir de quién era– estaban las armas que se usaron. En esa misma casa guardaba yo mis materiales, mis borradores y mi máquina de escribir. La muchacha que ahí vivía, pálida y asustada, me contó lo que había debajo de su cama. Temía

necesidades de ‘la revolución en un solo país’”. Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista...”, *Op. cit.*, p. 15.

²²⁸ Gustavo Fierros Torres, *Memorial...*, *Op. cit.*, p. 158.

²²⁹ Luis Cardoza y Aragón, *El río...*, *Op. cit.*, p. 568.

que en cualquier momento irrumpiera la policía, puesto que la casa ya era vigilada. Se me ocurrió que podía ayudarla y así se lo dije, con la promesa de que regresaría al día siguiente.

Mi amigo Antonio Vargas no supo –ni sabe todavía- que ayudó a sacar las armas de ahí. Como era habitual, Antonio me propuso que fuéramos a comer. Como también era habitual acepté, pero esta vez le pedí que antes, con su auto, pasáramos a recoger mis materiales de trabajo, mi máquina de escribir y unos borradores. Le di la dirección y allá fuimos. Le dije que esperara en el auto, porque así sería más rápido. Entré y metí todo en una maleta que ya resultaba pesadísima. Luego salí con el aire más distraído que pude aparentar. Recogí también mis papeles, entre ellos el borrador de la novela que estaba escribiendo sobre el chicle. Alcancé a ver a un agente que vigilaba, pero supongo que mi aire distraído fue convincente. Llevé entonces la maleta a mi casa, en Manchester número 8. Creo que si no hubiera estado tan nervioso ese día, no recordaría que el auto rechinaba en las curvas, debido a una llovizna ligera. Incluso creo que algo en el semblante me habrá delatado, pues curiosamente Antonio de pronto reflexionó: “¿Qué habrás sacado de esa casa, no serían armas?” Sólo alcancé a simular un arranque de carcajada y luego no dejé de tacharlo de loco²³⁰.

²³⁰ Gustavo Fierros Torres, *Memorial...*, *Op. cit.*, pp. 158-159.

Conclusión.

Escribió Roberto de la Selva, el 1º de enero de 1936: “Y hay un vacío enorme cuando se ve obligado el artista a dejar de hacer arte para hacer crítica de arte”²³¹. Nuestra investigación alrededor del entorno cultural de mediados de los años treinta ha querido penetrar en ese vacío colmado por los escritores que se internaron en la crítica de arte, en un tiempo en que intentaban orientar sus principios hacia las artes de tendencia social, luego de que fue instaurada la política comunista del frente amplio y se proclamó al realismo socialista como un modelo literario y artístico de validez universal. Sin embargo, al estudiar el caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, hemos optado no tanto por atender las declaraciones y discursos sobre el lugar que la LEAR le asignaba al realismo socialista, como por averiguar en qué consistía esta corriente artística soviética y así poder deducir cuál era en realidad el espacio del que disponían sus propuestas en México. Así obtuvimos en claro que, en esos momentos de tensión intelectual en que los artistas conformaban la definición de sus criterios, se presentaron una serie de limitaciones, producto de las condiciones culturales internas del país, pero resultado también de ciertas causas objetivas externas que tal vez no habían sido plenamente consideradas. Ya que únicamente tras haber establecido el paralelo entre las tesis de Arqueles Vela y del realismo socialista logramos percatarnos de diferencias determinantes, que inclusive servirían para entender un poco mejor cómo fue que la Liga alteró el criterio artístico que, en

²³¹ Roberto de la Selva, “El arte en México...”, *Op. cit.*, p. 4.

teoría (por elaborar un sistema evaluativo capaz de validar las producciones artísticas del frente amplio), le adecuaba más.

No hace mucho tiempo apuntó Octavio Paz: “Porque no basta con denunciar los vicios, errores y perversiones del estalinismo, hay que ir al fondo y examinar las causas –psicológicas, morales, históricas- que hicieron posible la aberración estalinista”²³². Aunque sea cierto que en el plano moral y psicológico el estalinismo va a ser calificado siempre de aberrante, pensamos que esta condena no debe impedir una valoración de su complejidad histórica e intelectual. Tanto por las avanzadas propuestas del formalismo ruso, la brillante audacia de las tesis de Boris Groys, el ímpetu de revisión historiográfica que depara o la sola conciencia de que el realismo socialista sea el resultado totalizador de una asombrosa composición de elementos antes creídos incompatibles (marxismo, formalismo, vanguardia, estalinismo), la vida de la Unión Soviética gana actualmente el interés del historiador. Por tanto, se trató aquí de acceder a los procesos culturales soviéticos a través de la vida y la obra de Juan de la Cabada²³³, exponiendo las

²³² Octavio Paz. *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*. p. 272. Por cierto, también asevera: “Nadie sabe qué quiere decir ‘realismo socialista’”. *Ibid.*, p. 276

²³³ En cuanto a su colaboración en el atentado de Siqueiros contra Trotsky, de ser admisible el parangón, nos lleva a pensar que en el realismo socialista la confrontación con el demiurgo Trotsky correspondería al estado de guerra permanente que prescribe la “Teoría y práctica del colectivismo oligárquico” presentada por George Orwell en su distópica obra de ficción futurista *1984* (George Orwell, 1984, pp. 184-210). Si se sostiene tal analogía, de acuerdo con las dinámicas que hacían funcionar al sistema del realismo socialista asesinar a Trotsky habría podido provocar una falla en su funcionamiento, el equivalente a que en la novela súbitamente se forzara a arreglar la paz entre los tres superestados mundiales (o algún otro resultado indeseable, que una de las potencias derrotara a las demás, por ejemplo), lo cual amenazaría al control del Partido sobre sus miembros. Sin embargo, a fin de no extender demasiado esta lectura del hecho, suponemos que avanzada la segunda Guerra Mundial el lugar de Trotsky habría sido ocupado por nuevos contrarios, primero las tropas alemanas y más tarde las fuerzas del capitalismo, lo cual todavía implicaría fuertes modificaciones al culto a la personalidad de Stalin.

razones históricas por las cuales su disgusto con Leonardo -pudiendo tratarse de una muestra del influjo que el texto crítico “La exposición de artes plásticas de la LEAR” de Arqueles Vela tuvo en él-, descubre una discordancia entre las ideas y prácticas que sustentaban al frente amplio en México y en la Unión Soviética. Al desaprobador a Da Vinci, Cabada (y con él cierto número de representantes de la LEAR) respondía a dos problemas que el estalinismo daba por terminados: la interferencia activa de componentes ideológicos de otras épocas y la conducción individualista de los artistas. Recordemos las palabras de aquella voz que identificamos como la de Juan de la Cabada en el diálogo que recreaba Cardoza y Aragón, en julio de 1936: “El mundo no es sino una inmensa lucha de los que están por un mundo nuevo y mejor, y de los que se aferran y luchan por un mundo podrido que mantiene sus privilegios”²³⁴. La cuestión es que para el realismo socialista esta lucha ha sido superada y lo que se propone, en cambio, es la construcción de su orden renovado. Y aunque este ordenamiento recurría al sometimiento de la sociedad, no hay que quitarle atención a que también involucraba definiciones acerca del objeto artístico (*narodnost'*, *partyinost'*, *tipichnost'*, etcétera) por las que el valor político obtenía primacía sobre el estético, anulando los registros individuales por el tratamiento aplicado al realizar la propia obra.

Con el artículo de Arqueles Vela, dados sus elementos teóricos y el modo en que están configurados, se comprueba la imposibilidad de implantar el realismo socialista en México, además de que aporta un fuerte indicio si llegara a surgir la

²³⁴ Luis Cardoza y Aragón, “La LEAR y el cine...”, *Op. cit.*, p. 4.

interrogante de porqué la LEAR no se aproximó más a posicionamientos artísticos vanguardistas. Que esto último así no ocurriera, seguramente se constituyó en función de dos hechos intrincados, que ahora subrayamos: el escaso eco que obtuvo el texto de Arqueles Vela en la LEAR y el ejercicio privado de autocrítica que Juan de la Cabada aceptó haber llevado a cabo, después de las deficiencias de la primera muestra colectiva de la Liga (lo que asimismo se vincula al hecho sin esclarecimiento de que el reporte de la LEAR aparecido en *Frente a Frente* de su siguiente exposición, en el Palacio de Bellas Artes en 1937, fuera anónimo). A fin de cuentas, la rectificación de las líneas críticas derivó en la influencia que ejercieron los argumentos de Cardoza, lo cual apunta hacia el problema, todavía sin resolver completamente, de cómo es que la calidad pasó a volverse el eje crítico del arte revolucionario.

Los escritos de Cabada, Cardoza y Vela dan prueba de que los tres creían en el valor de luchar por un mundo nuevo, mejor y más justo, y en la importancia que la LEAR podría ejercer en este esfuerzo. Pero la discusión en torno al frente amplio para que las obras de la Liga cumplieran con su parte en este propósito revela una aguda discordia al corazón del proyecto, ya que, por un lado, pese a que las convicciones de Luis Cardoza y Aragón lo llevaban a adherirse a la LEAR, se rehusaba a aceptar la legitimidad del frente único en las artes. Del otro, las ideas de Arqueles Vela sobre la producción plástica no dejan de generar una contrariedad: que de acuerdo a sus esquemas artísticos juzgara como un adelanto colectivo el quehacer de un pintor, Julio Castellanos, conocido por su afinidad con el grupo literario que con mayor seriedad cuestionó los méritos del trabajo grupal

en el arte, los Contemporáneos (de hecho, se nombraron a sí mismos un “grupo sin grupo”). Puesto que, a pesar de ser el suyo el criterio de mayor sistematicidad, no conseguía definir con precisión cuáles eran las cualidades que debían estar presentes en el objeto artístico (aglutinando los aspectos materiales, líricos, lo “plebeyo” y el estilo revolucionario “pastoso” que refiere), para su evaluación, propiciando esa aparente incongruencia. Por último, en el caso de que Juan de la Cabada hubiera concordado con algunas de las tesis del artículo de Vela (formándose esa visión negativa de Leonardo), aun así no podía más que convenir con Cardoza en el asunto de la calidad. Tal vez de ahí provenga su decisión de no incluir en *Paseo de mentiras* ninguno de sus relatos publicados en *Frente a Frente*, lo que en el fondo también implica una distinción entre formas de participación política, las del arte comprometido y las convencionales.

Trasladado a un plano más vasto, constituiría un avance en el estudio histórico de estas temáticas examinar con mayor detenimiento algunos de los componentes de la cosmovisión, propia de la modernidad, que se hallan dispuestos en el realismo socialista y en el tipo de arte social por el que propugnaba Vela al interior de la LEAR. A partir de su caracterización como producciones artísticas modernas, sería posible identificar las coincidencias y diferencias de mayor relevancia en su manera de concebir la materialidad en sus obras plásticas, de retratar la realidad histórica, de proponer un arte figurativo, legible (plástica y formalmente) y encaminado a conformar un arte público. Así, se aprestaría el análisis de ciertos aspectos que integran este proceso cultural internacional, en lo referente a la función y el lenguaje formal del arte, e,

igualmente, del sentido cultural de la apropiación histórica del arte clásico, que ponía en juego una rigurosa selección de elementos expresivos, simbólicos y de gran vitalidad, en que Arqueles Vela restituyó el principio de la mediación histórica, según vimos, cuando en el resto del ámbito occidental predominaban procesos reinterpretativos diacrónicos y ageográficos²³⁵. Y de acuerdo a ese objetivo, presentamos el siguiente cuadro, que no se propone ser definitivo en sus formulaciones, pero sí aporta una primera lectura de las discordancias que pueden encontrarse entre los criterios artísticos e históricos que hemos estudiado en este trabajo.

		Realismo socialista	Juan de la Cabada	Arqueles Vela	L. Cardoza y Aragón
Apreciación del arte del pasado	Llevar a cabo un proceso de valoración y/o apropiación del arte del pasado	A favor	De acuerdo	De acuerdo	A favor
	Que la selección realizada contemple las propiedades plásticas y expresivas de las obras	De acuerdo	De acuerdo	De acuerdo	A favor
	Que la selección realizada sea resultado de un proceso de reinterpretación diacrónico y ageográfico de las obras	En contra	En desacuerdo	En contra	A favor
	Que la selección realizada desarrolle una reinterpretación de la situación política y/o social del autor y/o la obra (mediación histórica)	A favor	De acuerdo	A favor	En contra
	Reconocer la vigencia de las cualidades socio-políticas del arte del pasado en el presente	En contra	De acuerdo	A favor	En contra
Lenguaje formal del arte	Aprobación del lenguaje artístico abstracto	En contra	De acuerdo	En desacuerdo	A favor
	Aprobación del lenguaje artístico figurativo	A favor	De acuerdo	A favor	De acuerdo
	Aprobación del tratamiento figurativo multifacético o con contenido poético	En contra	Indefinido	De acuerdo	A favor
	La obra debe acometer el retrato legible de su realidad histórica	A favor	De acuerdo	A favor	Falta Aclarar
	El lenguaje formal está subordinado al mensaje o intención sociopolítica detrás de la obra	A favor	Falta aclarar	De acuerdo	En contra

²³⁵ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán-FCE, 2005, p. 205

		Realismo socialista	Juan de la Cabada	Arqueles Vela	L. Cardoza y Aragón
Funciones del arte	El arte sirve como vehículo de agitación	En contra	En contra	En contra	En contra
	El arte debe ser capaz de influir activamente en la vida, en otras esferas como lo social, político y/o económico	A favor	De acuerdo	A favor	En desacuerdo
	La militancia del artista involucra la elaboración de un arte propagandístico	A favor	Falta aclarar	En contra	En contra
	La producción del artista debe conservar la libertad de creación en base a sus designios individuales	En contra	Ambiguo	En desacuerdo	A favor
	Dentro de su libertad creativa, el artista debe dar prioridad a los deberes colectivos, aunque perjudique su autonomía	A favor	Ambiguo	De acuerdo	En contra
	Para cumplir con su función social, el artista ha de anteponer el seguir un modelo o procedimiento previamente establecido a la innovación	A favor	En desacuerdo	De acuerdo	En contra
	La crítica artística ha de estimar los valores colectivos (sociales, políticos) sobre los estéticos	A favor	En desacuerdo	A favor	En contra
	Es necesario sostener un nivel de calidad en el arte revolucionario	De acuerdo	A favor	De acuerdo	A favor
	El reconocimiento de la calidad en las obras permite validar por sí mismo al arte revolucionario (independientemente de su vinculación política)	En contra	Ambiguo	En contra	A favor
	Es posible admitir la validez artística del frente amplio	A favor	A favor	A favor	En contra

Escribió Jorge Cuesta en 1935: “Sólo un abismo hay entre el espíritu que reconoce el poder subversivo de la palabra, y el que no ve su utilidad revolucionaria sino en que renuncie a ese poder”²³⁶. Cuesta está en lo cierto al reafirmar este potencial subversivo propio de las palabras, pero por ahora sigue pendiente el saber apreciar aquel otro poder de las letras, el que se proponía su actuar acorde a un plan totalizador con la capacidad de proveer un nuevo orden a la realidad. Ese poder que los poetas de la vanguardia rusa querían conferir a su pluma, y al que quizá se remitía Vladimir Mayakovsky cuando, de visita en México

²³⁶ Jorge Cuesta. “El compromiso de un poeta comunista”, en Jorge Cuesta. *Poemas y ensayos II. Ensayos 1*. p. 225.

en 1925, preguntó por la importancia de la poesía “para comprender si existe algo parecido a las corrientes soviéticas”²³⁷. Y ante la negativa, observaba: “La causa debe ser, creo yo, el débil desarrollo de la poesía, el débil compromiso social”²³⁸. Puesto en términos que seguramente Mayakovsky intentó propagar entre sus camaradas mexicanos, recibiendo el rechazo de varios, como lo hizo el poeta comunista de mayor renombre aquel entonces (tan menospreciado por Cardoza y Cabada en sus artículos), Carlos Gutiérrez Cruz²³⁹. Personalmente, mi impresión es que en la Unión Soviética las ideas incidían en la realidad con una intensidad poco común que ocurra en México, dominaban, construían, destruían, determinaban y transformaban la sociedad y la vida, de maneras que apenas conseguimos atisbar.

Finalmente, es posible concluir que conforme se refinan nuestros conocimientos acerca del realismo socialista podrá entenderse mejor cuán complicada era la situación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, al reunir los nobles cometidos de artistas mexicanos confrontados con las circunstancias políticas en México, la Unión Soviética y el mundo. Pese a que realizar esta indagación nos haga confrontar una de tantas dimensiones de la historia que sería válido calificar, al menos, de monstruosa.

²³⁷ Luis Mario Schneider. *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*. p. 165

²³⁸ *Idem*. A su vez, son igualmente perspicaces sus observaciones a propósito de lo revolucionario en México: “Antes que nada algo sobre la palabra *revolucionario*. Según el concepto mexicano, un revolucionario no es aquel que predice los siglos venideros, o pelea por ellos para conducir a la humanidad; un revolucionario mexicano es todo aquel que con las armas en la mano echa abajo un gobierno, sea el que fuere, lo mismo da. Y como en México todos han echado abajo o están por echar a algún gobierno, todos son revolucionarios. Es por eso que esta palabra en México no tiene ningún significado”. *Ibid.*, pp. 179-180.

²³⁹ Véase el artículo citado en extenso por Schneider que Gutiérrez Cruz publicó a causa de su encuentro con Mayakovsky. *Ibid.*, pp. 28-31.

Bibliografía.

-Aboites Aguilar, Luis, "El último tramo, 1929-2000", en Escalante Gonzalbo, Pablo, *et al.*, *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México-Secretaría de Educación Pública, 2004, 304 pp.

-Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán-Fondo de Cultura Económica, 2005, 378 pp., 52 ilustraciones.

-Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama S.A., 2011, 5ª ed., 518 pp., trad. Thomas Kauf.

-Cardoza y Aragón, Luis, *André Bretón. Atisbado sin la mesa parlante. Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 198 pp.

-Cardoza y Aragón, Luis, *El río. Novelas de caballería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 2ª ed., 904 pp., col. Tierra firme.

-Celorio, Gonzalo, *Cánones subversivos. Ensayos de literatura hispanoamericana*, México, Tusquets Editores México, S.A. de C.V., 2009, 190 pp., col. Marginales.

-Cuesta, Jorge, *Poemas y ensayos II. Ensayos 1*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, 258 pp., col. Poemas y ensayos, Pról. Luis Mario Schneider. Recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider.

-De la Cabada, Juan, *Paseo de mentiras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, 2ª ed., 192 pp.

-Debroise, Olivier, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 136 pp.

-Ehrenburg, Iliá, *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y de sus discípulos Monsieur Dellet, Carl Schmidt, Mister Cool, Alexéi Tishin, Ercole Bambucci, Iliá Ehrenburg y el negro Aisha en los días de la paz, de la guerra y la revolución en París, en Méjico, en Roma, en el Senegal, en Kineshma, en Moscú y en otros lugares, así como diversos juicios del MAESTRO sobre las pipas, la muerte, el amor, la libertad, el ajedrez, la tribu de Judá, la construcción y otras muchas cosas*, Barcelona, Editorial Seix Barral S.A., 1971, 350 pp., Biblioteca breve de bolsillo, trad. Lidia K. de Velasco.

-Elliot, David, "Socialist realism", en *The Dictionary of Art*, vol. 28, England-USA, Macmillan Publishers Limited, 1996, pp. 917-919.

- Enríquez Pérez, Alberto, *El mar en una nuez. Correspondencia entre Luis Cardoza y Aragón y Alfonso Reyes 1930-1958*, México, Conaculta-Fonca, 2002, 184 pp.
- Favela Fierro, María Teresa, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo mexicano*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000, 132 pp., Pról. Elisa García Barragán.
- Fierros Torres, Gustavo, *Memorial del aventurero: vida contada de Juan de la Cabada*, México, Conaculta, 2001, 198 pp., col. Memorias mexicanas, Pról. Cristina Pacheco.
- Groys, Boris, *The total art of Stalinism. Avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 126 pp., trad. Charles Rougle.
- Groys, Boris, y Hollein, Max, eds., *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle kultur der Stalinzeit. Dream factory communism. The visual culture of the Stalin era*, Germany, Hatje Cantz Verlag, 2003, 464 pp., 260 ilustraciones, 152 a color.
- González Mello, Renato, "Estudio preliminar", en Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Landucci Editores, 2003, 2ª ed., 324 pp.
- Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori España, S. A., 1990, 342 pp., trad. María Rosa López González.
- Lodder, Christina, "Constructivism", en *The Dictionary of Art*, vol. 7, England-USA, Macmillan Publishers Limited, 1996, pp. 767-772.
- Monsiváis, Carlos, *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos*, México, Secretaría de Educación Pública-Cal y Arena, 1996, 12ª ed., 312 pp.
- Orwell, George, *1984*, Barcelona-México, Ediciones Destino S.A., 2004, 306 pp., col. Destinolibro, vol. 54, trad. Rafael Vázquez Zamora.
- Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista. Arte de México*, Fondo de Cultura Económica, 1987, 516 pp., col. Letras mexicanas, 48 ilustraciones a color.
- Paz, Octavio, *Obras completas, 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 2006, 432 pp.
- Perloff, Marjorie, *The futurist moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, 312 pp.

-Reyes Palma, Francisco, "Exilios y descentramientos", en Esther Acevedo, *et al.*, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, t. III, México, Conaculta-CURARE, A.C., 2002, 440 pp.

-Sánchez Rebolledo, Aurora, "Cabada, Juan de la", en Diccionario de escritores mexicanos siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días, t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

-Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, S. A., 1976, 6ª ed., 294 pp.

-Schneider, Luis Mario, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, 208 pp., col. SepSetentas, vol. 66.

-Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 508 pp.

-Sokolov, M. N., "Russia: Painting, graphic arts and sculpture, c. 1917-56", en *The Dictionary of Art*, vol. 27, England-USA, Macmillan Publishers Limited, 1996, pp. 361-444.

-Williams, Robert, "Formalism", en *The Dictionary of Art*, vol. 11, England-USA, Macmillan Publishers Limited, 1996, pp. 315-316.

Revistas

-Aguilar Urbán, Margarita, "Los murales de Aurora Reyes: una revisión general", *Crónicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 31-44.

-Bullitt, Margaret M., "Toward a marxist theory of aesthetics: The development of socialist realism in the Soviet Union", USA, Blackwell Publishing on behalf of the Editors and Board of Trustees of the Russian Review, *Russian Review*, vol. 35, No. 1 (Jan., 1976), pp. 53-76.

-Crespo de la Serna, Jorge, "Aurora Reyes", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 10, julio de 1937, p. 20.

-De la Cabada, Juan, "Capitalismo vs Cultura", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 4, julio de 1936, p. 10.

-De la Cabada, Juan, "Como está y qué necesita la gran masa de maestros mexicanos", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 5, agosto de 1936, pp. 12-13.

-De la Cabada, Juan, "El lavatorio de la virgen", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 1, marzo de 1936, p. 22.

-Efimova, Alla, "To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism", USA, College Art Association, *Art Journal*, vol. 56, No. 1, Aesthetics and the Body Politic (Spring, 1997), pp. 72-80.

-Morson, Gary Saul, "Socialist realism and literary theory", USA, Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, No. 2 (Winter, 1979), pp. 121-133.

-Paredes, Mariano, "Actividades de la Sección de Artes Plásticas", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 13, enero de 1938, pp. 18-19.

-Reyes Palma, Francisco, "La LEAR y su revista de frente cultural", en *Frente a Frente. 1934-1938. Edición facsimilar*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994, pp. 5-16., col. Fuentes para el estudio de la historia del movimiento obrero mexicano.

-Vela, Arqueles, "La exposición de artes plásticas de la LEAR", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 4, julio de 1936, pp. 20-21.

-"Convocatoria", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 7, enero de 1937, p. 2, s.a.

-"Exposición de artes plásticas", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Segunda época, Núm. 8, marzo de 1937, p. 11, s.a.

-"La LEAR en el congreso de escritores americanos", *Frente a Frente. Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Primera época, Núm. 3, mayo de 1935, p. 9, s.a.

Hemerografía

-Artaud, Antonin, "La anarquía social del arte", *El Nacional*, México, 18 de agosto de 1936, Núm. 2622, 2ª época, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), Año VIII, Tomo XV, pp. 1, 4.

-Artaud, Antonin, "Lo que vine a hacer a México", *El Nacional*, México, 5 de julio de 1936, Núm. 2586, 2ª época, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), Año VIII, Tomo XV, pp. 1, 2.

-Artaud, Antonin, "Primer contacto con la revolución mexicana", *El Nacional*, México, 3 de junio de 1936, Núm. 2554, 2ª época, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), Año VIII, Tomo XV, pp. 1, 2.

-Cardoza y Aragón, Luis, "Exposición de pintura organizada por la LEAR. Divagaciones y pretextos", *El Machete. Periódico obrero y campesino. Órgano Central del Partido Comunista de México, Sección de la Internacional Comunista*, México, 23 de mayo de 1936, pp. 3-4.

-Cardoza y Aragón, Luis, "La LEAR y el cine nacional", *El Nacional*, México, 8 de julio de 1936, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), Año VIII, Tomo XV, pp. 1, 4.

-Cardoza y Aragón, Luis, "LEAR y amigos en la sala de exposiciones del Palacio de las Bellas Artes", *El Nacional*, México, 20 de enero de 1937, Primera Sección, Año VIII, Tomo XV, p. 5.

-De la Cabada, Juan, "GOITIA nuestro gran pintor IGNORADO", *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1936, Suplementos de El Nacional (Sección de rotograbado), Año VIII, Tomo XV, p. 3.

-De la Cabada, Juan, "Las 'sugestiones' de Cardoza", *El Machete. Periódico obrero y campesino. Órgano Central del Partido Comunista de México, Sección de la Internacional Comunista*, 30 de mayo de 1936, pp. 3-4.

-De la Selva, Roberto, "El arte en México. El fracaso de la crítica de arte", *El Nacional*, México, 1º de enero de 1936, Núm. 2401, 2ª época, Segunda Sección (Doctrina, Cultura), Año VII, Tomo XV, pp. 1, 4.